



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVII

TITOLO TESI

POCHE PAROLE, MA SIGNIFICANTI:
QUANDO LA TRADUZIONE VA IN SCENA

Con due case studies

Settore scientifico disciplinare di afferenza

L-FIL-LET/14 CRITICA LETTERARIA E LETTERATURE COMPARATE

Presentata da:

Eleonora Fois

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Cristina Lavinio

Tutor

Prof. Francesco Cotticelli

Esame finale anno accademico 2013 – 2014



La presente tesi è stata prodotta durante la frequenza del corso di dottorato in Studi Filologici e Letterari dell'Università degli Studi di Cagliari, a.a. 2012/2015 - XXVII ciclo, con il supporto di una borsa di studio finanziata con le risorse del P.O.R. SARDEGNA F.S.E. 2007-2013 - Obiettivo competitività regionale e occupazione, Asse IV Capitale umano, Linea di Attività 1.3.1 "Finanziamento di corsi di dottorato finalizzati alla formazione di capitale umano altamente specializzato, in particolare per i settori dell'ICT, delle nanotecnologie e delle biotecnologie, dell'energia e dello sviluppo sostenibile, dell'agroalimentare e dei materiali tradizionali".

Eleonora Fois gratefully acknowledges Sardinia Regional Government for the financial support of her PhD scholarship (P.O.R. Sardegna F.S.E. Operational Programme of the Autonomous Region of Sardinia, European Social Fund 2007-2013 - Axis IV Human Resources, Objective 1.3, Line of Activity 1.3.1.)".

Capitolo 1

Teorie occidentali della traduzione

Introduzione

Poche attività sono fondamentali per il progredire di una civiltà come la traduzione. Dalla Bibbia, che ancora oggi resta il testo più tradotto (segue a ruota *Pinocchio* di Collodi) alle opere contemporanee di natura scientifica, di narrativa e di saggistica, l'apporto della traduzione nell'ampliare i confini della conoscenza resta immutato e insostituibile, anche se il lavoro in sé non gode di quella considerazione autoriale che viene accordata ad un lavoro cosiddetto originale:

Translation is the truest kind of imitation [...] The translator submits not only to the imagination of another but also to the way in which he orders the material and even to his elocution [...]¹.

A livello letterario, l'inevitabile conseguenza dell'ampio credito concesso alla creatività, alla capacità linguistica ed artistica dell'autore (e quindi, per estensione, all'opera originale) è la svalutazione dell'attività traduttiva come prodotto di secondaria importanza. La diffidenza verso il testo tradotto valica i confini della dimensione squisitamente letteraria e invade quella critica: si pensi ai rapporti di e Greene all'American Comparative Literature Association, e alla generale diffidenza nel momento della ricezione².

La teoria occidentale della traduzione si è evoluta progressivamente con il

¹ Jacques Peletier Du Mans, poeta e grammatico francese appartenente al circolo poetico della Pleiade (Lefevre: 1992, 52). In tempi moderni basta citare la sistematica tendenza ad omettere il nome del traduttore in qualsivoglia recensione di un libro straniero: l'elenco dei blog di traduttori che lamentano questa condizione è veramente lungo.

² Il rapporto Levin è del 1965, quello di Greene del 1975; Greene sosteneva che «the most disturbing recent trend is the association of Comparative literature with literature in translations [...] the college lecturer who is truly a Comparatist should at the very least have read the text he is teaching in the original [...]. He should also draw on the insights of those members of the class who are able to dispense with translations. [...] He should make the remaining students aware of the incompleteness of their own reading experience» (Bernheimer: 1995, 35). Si sottolinea chiaramente il fatto che la fruizione di un testo in traduzione è incompleta rispetto a quella in lingua originale, aderendo alla linea che vede il testo-fonte come testo principale e il testo di arrivo come pallida copia, quindi portatore di informazioni parziali. Un'analisi delle implicazioni di questa visione si avrà nel rapporto Bernheimer, del 1993: Bernheimer sottolinea che limitare l'uso delle traduzioni implica restringere il campo di ricerca alle sole lingue di maggioranza, quindi ad accentrare gli studi in ambito europeo, permettendo alla tendenza dominante delle letterature europee di continuare a persistere, riservando la lettura in traduzione, di pregio inferiore, alle letterature 'minori' (Bernheimer: 1995).

consolidarsi della pratica, inizialmente impostando il discorso su termini di fedeltà e rispetto del testo fonte, una prospettiva prettamente linguistica e lessicale che cerca di individuare i 'precetti' da seguire per definire una 'buona traduzione', per poi andare interrogarsi sul tema ben più complesso delle implicazioni culturali ad essa sottese, delle ideologie che filtrano attraverso il testo fonte e alla loro riproduzione (se e avviene) in quello di arrivo, in una svolta che ha investito i *translation studies* verso anni Ottanta e che nutre il dibattito ancora oggi.

Uno dei temi evidenziati è quello dello stacco tra la teoria della traduzione e il mestiere vero e proprio. Levy, ad esempio, l'ha rilevato schematizzando il risultato ideale per il traduttore:

Translation theory tends to be normative, to instruct translator on the OPTIMAL solution; actual translation works, however, is pragmatic: the translator resolves for that one of the possible solutions which promises a maximum of effect with a minimum effort. That is to say, he intuitively resolves for the so-called MINIMAX STRATEGY³.

Anche per Holmes tale divario era un fatto:

Translation studies thus have two main objectives: (1) to describe the phenomena of translating and translation(s) as they manifest themselves in the world of our experience, and (2) to establish general principles by means of which these phenomena can be explained [...]. The two branches of pure translation studies [...] can be designated *descriptive translation studies* (DTS) or *translation description* (TD) and *theoretical translation studies* (ThTS) or *translation theory* (TTh)⁴.

Holmes è particolarmente interessato alla dimensione pratica, lo si deduce dal suo concentrarsi sulla *teoria applicata della traduzione*⁵ la cui preoccupazione principale sarebbe individuare il metodo per insegnare la traduzione, ma che si estende anche ricerca degli strumenti lessicografici e grammaticali che potrebbero essere utili nel tradurre. Ultima ma forse più interessante direzione intrapresa dagli studi applicati è *translation policy*, ovvero la ricostruzione del ruolo del traduttore all'interno della società.

Come si vedrà dalla teoria di idee riguardanti la traduzione, la base di ogni

³ Levy in Bassnett: 2002, 42.

⁴ Holmes: 1994, 71. All'interno di questa prima e generica classificazione, Holmes individua sotto-gerarchie. Nell'approccio descrittivo, quello per definizione più vicino alla pratica e maggiormente empirico, si distinguono studi orientati al processo, studi orientati al prodotto, studi orientati alla funzione (*product-oriented*, *process-oriented*, *function-oriented* (ivi, 72) studi focalizzati sul prodotto saranno di tipo contrastivo e comparativo, di maggiore o minore raggio, incronico o diacronici; quelli orientati alla funzione si concentrano piuttosto sul contesto di produzione, sulle logiche che portano a scegliere certi testi a discapito di altri - si vedrà in seguito quali relazioni verranno ricostruite da altri teorici a questo proposito; l'approccio al processo analizza come il traduttore arriva al risultato finale, i processi mentali di quella che Holmes chiama 'black box'.

⁵ Ivi, 77.

ragionamento è la capacità linguistica del traduttore, la solida padronanza della lingua di arrivo e di partenza, e ciò resta valido, giustamente, anche oggi; un altro postulato afferma che non si dovrebbero tradurre le prime righe di un'opera senza essere prima arrivati a leggerne le ultime; Susan Bassnett sottolinea che l'approccio più frequentemente riscontrato tra gli studenti dei corsi di traduzione è proprio quello di iniziare a tradurre senza avere idea del generale tenore del testo fonte⁶. La Bassnett motiva tutto ciò con una concezione errata e semplicistica del testo in prosa in confronto a quello poetico: essendo considerato più facile, «it seems to be easier for (careless) prose translator to consider content as separable from form»⁷.

Eppure, spesso nemmeno i traduttori professionisti possono permettersi il lusso di avere la visione globale del testo, cioè di leggerlo fino alla fine, prima di iniziare a scrivere a loro volta. Questo perchè al di là dell'universo strettamente linguistico la traduzione risente dell'interferenza di altri fattori. Innanzitutto la traduzione – si intende in particolare in contesto contemporaneo – non è soltanto un esercizio di stile, un evento privato in cui l'intellettuale si mette alla prova; è anche un fatto economico, in quanto il circuito prevede l'esistenza di case editrici e di una filiera in cui il è solo uno dei tanti anelli, tutti collegati tra loro. Si potrebbe entrare nel dettaglio e considerare le logiche distributive dietro le uscite dei grandi autori, e i relativi ritmi di lavoro richiesti: spesso il traduttore non si può permettere di analizzare stilisticamente il testo fonte perchè deve subito iniziare a lavorare per rientrare nei tempi di consegna; sarà nel momento della seconda stesura che, con una visione più chiara dell'insieme, possono rivedere certe scelte che lo scorrere del testo avrà rivelato 'acerbe'. Inoltre, prima di arrivare tra le mani del lettore, il testo tradotto passa attraverso numerose di ritraduzione e revisione. Sempre nell'ottica delle logiche di mercato, un testo può essere scomposto ed affidato a traduttori diversi, per ridurre ulteriormente il tempo di lavorazione: ciò significa che la tappa finale, nella catena di revisioni di cui si è parlato, includerà anche l'uniformizzazione dello stile, perchè il prodotto finale non riveli il passaggio di più 'mani'⁸.

⁶ Bassnett: 2002, 110.

⁷ Ivi, 111.

⁸ La pratica della traduzione a più mani è molto discussa nel settore. È uno strumento flessibile per chi è ancora alle prime armi, poiché permette di confrontarsi solitamente con traduttori più esperti dai quali c'è solo da apprendere; rappresenta una potenziale minaccia per i traduttori affermati, perché non bisogna mai dimenticare che la traduzione è un mercato e, in quanto tale, vige la regola della competitività; infine, come già accennato, offre una soluzione al problema della velocità di produzione, specialmente nel caso di potenziali o sicuri best-sellers, in cui bisogna unire una qualità accettabile del lavoro alla necessità di pubblicare il prima possibile, per poter contare sull'interesse ancora vivo del pubblico. Si pensi a *L'inverno del mondo* (2012) di Ken Follett, seconda parte della Century Trilogy, in traduzione di Adriana Colombo, Paola Frezza Pavese, Nicoletta Lamberti, Roberta Scarabelli, mentre l'esempio più recente – e anche più eclatante – è *Inferno* di Dan Brown, le cui traduttrici Annamaria Raffo e (ancora) Nicoletta Lamberti e Roberta Scarabelli (la cui 'collaborazione' ha prodotto il recente *I giorni dell'eternità*, finale della trilogia di Ken Follett sopra citata), si sono trovate a lavorare in assoluta segretezza insieme a traduttori di altre lingue per ridurre al minimo il rischio di fuga di notizie (il resoconto di quella che si è rivelata una preziosa esperienza è disponibile

Si può dire che in questo caso si realizza la migliore traduzione possibile concessa dai tempi di lavorazione (senza contare che forse nessun traduttore, rivedendo il lavoro compiuto, lo lascerebbe intatto: si vedrà in seguito, parlando delle traduzioni di Shakespeare, casi di traduttori che hanno volontariamente ripreso e ritradotto dei lavori passati a distanza di tempo).

È evidente che talvolta la differenza di prospettiva e la distanza tra chi parla di traduzione e chi la fa è notevole; con questo non si vuole demonizzare l'approccio teorico, dato che è tramite la teoria che il traduttore acquisisce una maggiore consapevolezza riguardo alle scelte compiute e alla direzione che il testo sta prendendo, e questo vale sia nel caso del traduttore esperto, il cui mestiere conduce ad una scelta quasi automatica attraverso un ragionamento così rapido da diventare inconsapevole, sia nel caso di traduttori alle prime armi, nei quali tale confidenza ancora manca. Holmes aveva messo in luce questo divario in un intervento durante l'ottavo congresso del FIT (International Federation of Translators) del maggio 1977, con un approccio diretto al cuore del problema:

Much of our theorizing seems to have been armchair theorizing without experimenting in controlled situations to find out what actually happens.[...] To find out more about how these models work, we should have a large body of controlled experimentation with actual translators to come to a more careful delineation of the translation process⁹.

Il rischio della teorizzazione è irrigidire lo slancio pratico, ponendo l'accento sui problemi che ogni traduzione comporta e su quanto sia arduo risolverli, invece di indagare come tali problemi vengono aggirati dai traduttori, permettendo di tracciare un nuovo sentiero su cui concentrarsi: esemplare è in questo caso la traduzione poetica in campo letterario e l'adattamento dialoghi per il settore audiovisivo. Sebbene il punto fermo di ogni teoria sia la problematicità del processo, infatti, si continua a tradurre.

I have read that the bumble-bee should not be able to fly because its body is too heavy for its wing span. The bumble-bee doesn't know this and so it flies. For centuries translators have been 'flying like bumble-bees' not realizing that they can't, that this is an impossibility that they have tackled. Reading translation theory and thinking about translation problems, one reaches a dead point where one feels blocked in every direction and can't do anything¹⁰.

Sempre nella stessa occasione, Holmes sottolinea che non necessariamente la teoria deve rappresentare un 'faro' per la pratica, cioè un manuale d'uso, ma che può risultare molto utile nel plasmare una coscienza diversa e soprattutto, nel liberare il traduttore da vincoli normativi che impongono una metodologia uniforme, aprendo la strada alla ricerca della tattica di volta in volta più appropriata per testi diversi.

Storia della traduzione

all'indirizzo <http://strademagazine.it/2013/07/03/una-traduttrice-allinferno/>).

⁹ Holmes: 1994, 96.

¹⁰ Ivi, 98.

Prima di esaminare le teorie traduttive che maggiormente coinvolgono la dimensione teatrale e possono in linea generale definire parte dei problemi, sarà opportuno ripercorrere il cambiamento nel tempo della percezione dell'attività di traduzione e i principi che la governano.

In questa varia carrellata di pensieri e ragionamenti sul mestiere del tradurre si riscontrano alcuni punti fermi: in primo luogo, il motivo che spinge alla traduzione è quasi sempre legato all' autorità – vera o presunta – del testo. La scelta dei testi da immettere in un determinato circuito è meno scontata e più densa di significato di quanto si pensi, poichè un testo 'straniero' mette in circolo nuove idee, sfida assiomi fino a quel momento indiscussi, in altre parole, provoca uno smottamento, un nuovo dibattito, e pianta il seme di una nuova tradizione. Come si vedrà in seguito, il consolidarsi di Shakespeare in Germania è stato fortemente osteggiato dal timore che lo scarso rispetto delle regole drammatiche e il gioco ardito a livello di registro linguistico potesse compromettere e contagiare negativamente la tradizione letteraria del momento. Evoluzione in tal senso è il discorso sul legame tra traduzione e cultura in ottica post-coloniale, che mette sul tavolo anche la politica e quindi, l'ideologia che sta dietro il lavoro di chi traduce e di chi seleziona i testi da far leggere.

Altro punto fermo è la figura del lettore:

If you want to influence the masses, a simple translation is always best. Critical translations vying with the original really are of use only for conversations the learned conduct among themselves¹¹.

Al di là delle implicazioni poco lusinghiere sulle capacità analitiche delle 'masses', ciò su cui vale la pena focalizzare l'attenzione è la consapevolezza, per chi scrive o chi traduce, di doversi accordare al destinatario. L'approdo moderno di tale filosofia è la considerazione del lettore modello: l'individuazione del *target* di riferimento, dell'età o del livello di istruzione dovrebbe guidare e modellare le scelte del così come ha guidato l'autore nella scrittura. A prima vista potrebbe sembrare che il testo di partenza già indichi la via, poichè la struttura sintattica o lessicale di una per bambini non sarà certamente paragonabile a quello di un racconto breve pensato per un pubblico adulto (una esemplificazione estrema: è evidente che Alice Munro scrive come David Almond, che a sua volta ha uno stile ben definito rispetto a quello J. K. Rowling, di cui pure condivide il pubblico), eppure non bisogna dimenticare due fattori che influiscono sul risultato finale. Il primo è ovviamente di natura culturale. Restando nell'esempio dei libri per bambini, un autore anglosassone si potrebbe prendere più libertà lessicali di quelle che un lettore italiano sarebbe disposto ad accettare, nel qual caso è quasi sicuro che tali libertà non verranno mantenute in traduzione: è il caso in cui il lettore modello così come lo intende l'autore, quindi per cultura fonte, e il lettore modello della cultura di arrivo non coincidono. Ciò non significa che il lettore empirico, cioè colui che effettivamente prenderà in mano il corrisponda perfettamente all'idea preventiva dell'autore o del traduttore, tant'è vero

¹¹ Lefevere: 1992, 6.

che, restando nei nomi citati, il pubblico empirico che ha letto i romanzi di J. K. Rowling si è ampliato notevolmente e sorprendentemente rispetto alle previsioni iniziali.

Il secondo fattore è invece di natura pratica; ipotizziamo che il traduttore sia un convinto sostenitore della necessità di mantenere anche gli aspetti del testo di partenza che si discostano dalle abitudini o dagli assiomi della cultura di arrivo: il suo ragionamento rischia di scontrarsi con le volontà di tutto il resto della filiera, partendo dal revisore, col quale il contatto è più diretto, e risalendo fino alla linea editoriale; se quest'ultima prevede di ammordibire un linguaggio troppo spinto per come la casa editrice intende il *target* di destinazione, il traduttore, volente o nolente, dovrà adattarsi.

Quale che sia il contesto storico di riferimento (sarebbe molto interessante ma arduo ritrovare traccia delle politiche editoriali delle case editrici, per esempio, dell'Ottocento), il traduttore non lavora mai in completa autonomia e indipendenza, e il concetto di lettore modello è più fluido di quanto sembri a prima vista.

Al di là di questi aspetti, la preoccupazione principale degli intellettuali – che di traduzione si occupavano spesso in prima persona – dall'antichità fino al Cinquecento era legata alla definizione di traduzione e all'individuazione delle qualità imprescindibili per un traduttore.

I Romani sono stati il primo esempio di civiltà arricchitasi attraverso la traduzione, traendo grande vantaggio dalla letteratura greca: segnale della validità del principio di autorità del testo fonte già in epoca classica. Cicerone affermava di tradurre con mentalità da oratore, Orazio aveva affrontato parzialmente l'argomento traduzione *Ars Poetica*, difendendo la traduzione del senso rispetto a quella letterale e una maggiore influenza del senso artistico sulla Ragione, per far sì che il testo sia imitato nella sua natura letteraria, non schiacciato dalla cieca applicazione di regole. «Non verbum de verbum, sed sensum exprimere de sensu»¹², questo perché non era raro tra i Romani avere presenti allo stesso tempo entrambi i testi, originale e traduzione, grazie ad una conoscenza anche parziale del greco. Il traduttore si poteva quindi prendere una libertà creativa maggiore, non essendo vincolato dal monolinguisma dei lettori e quindi dalla necessità di far convergere forma, stile e contenuto in un unico prodotto. I Romani – come dimostrano i precetti di Quintiliano vedevano la pratica traduttiva come un esercizio educativo, per meglio imparare ad usare il latino¹³, per arricchire il vocabolario e diversificare lo stile, ai fini di perfezionare la pratica oratoria.

A partire da San Gerolamo (e grossomodo fino al XVII secolo), ripercorrere la della traduzione coincide con l'approfondimento relativo alla Bibbia, con una nota aggiunta: ogni dibattito circa il metodo e la libertà nel trattare il testo poteva avere come effetto collaterale un'accusa di eresia, poichè lo *status* di testo sacro

¹² Bassnett: 2002, 50.

¹³ Ciò vale ancora oggi: traducendo si approfondisce la conoscenza della propria lingua madre, e uno dei metodi di insegnamento delle lingue straniere passa anche dalla traduzione, che avrà in tal caso un diverso orientamento al risultato.

una complicazione interpretativa da cui altri testi erano esenti. Dal bisogno di diffondere il testo sacro al di fuori dell'élite ecclesiastica emerge l'uso del volgare a discapito del latino; Lutero non distingueva tra tradurre un testo e germanizzarlo, l'enfasi andava tutta alla produzione di un testo scorrevole scritto in volgare, non in latino: «grammar shall not rule over the meaning»¹⁴. Da qui il nuovo ruolo educativo delle Scritture, presente anche in passato, ma che col passaggio al volgare spiana la strada a una acculturazione di tutti gli strati della popolazione, e non più solo dell'élite. La traduzione diventa così non solamente verticale – quindi riguardante testi di prestigio, come si diceva sopra – ma anche orizzontale, cioè tra testi reputati allo stesso livello culturale.

Leonardo Bruni nel 1420 sosteneva che il traduttore non poteva tendere ad una traduzione migliore 'quanto umanamente possibile'¹⁵ se prima non aveva alle spalle una solida conoscenza della letteratura, ovvero, letture diversificate e consolidamento delle proprietà espressivo-linguistiche, perché non si traduca solo il contenuto ma si riesca a rendere anche la musicalità della scrittura dell'autore originale. Peccati del traduttore sono per lui una scarsa comprensione del testo e una produzione poco efficace, che danneggia e ridicolizza sia l'autore del testo che il suo traduttore¹⁶.

Per il primo trattato sistematico sull'argomento bisognerà aspettare il 1540 e *De la manière de bien traduire d'une langue en l'autre* di Etienne Dolet (ed è fortemente ironico che l'autore sia stato condannato a morte per un 'errore' in una delle sue traduzioni di Platone). Il trattato enumera le qualità imprescindibili per un traduttore:

- comprensione perfetta della materia trattata; implicitamente, il traduttore dovrebbe avere delle conoscenze di *background* di ciò di cui andrà a tradurre. Certe questioni critiche persistono anche oggi, e basta guardare alla traduzione tecnico-scientifica per averne conferma: infatti ci si chiede quanto sia legittimo assegnare lavori a traduttori estranei al settore, per i quali, nonostante la professionalità, la comprensione della terminologia¹⁷ potrebbe essere insufficiente, producendo metatesti imprecisi.
- competenza linguistica della lingua di partenza e di quella di arrivo, che gli permetta di rispettare la bellezza del testo di partenza e di renderla nel testo di arrivo. Partendo dal presupposto che ogni lingua ha caratteristiche proprie, il traduttore che le ignora danneggerà l'autore e la lingua verso cui lo traduce, mancando di esprimere la dignità e la ricchezza delle due lingue tra cui deve muoversi. Questo è un principio che difficilmente può essere messo in discussione, poiché, sebbene il *focus* dell'analisi teorica moderna si sia spostato, una buona riproduzione linguistica continua ad essere elemento imprescindibile di tutto il mestiere, acquisibile solo con pratica ed

¹⁴ Bassnett: 2002, 54.

¹⁵ Lefevere: 1992, 83.

¹⁶ Robinson: 1997, 59.

¹⁷ Nello specifico, ci si chiede se in ambito scientifico prevalga la competenza traduttiva o la competenza specialistica (Scarpa: 2001, p 192); in termini pratici, il problema è dato dal capire se il traduttore generalista che chiede consulenza all'esperto del settore scientifico in questione realizzi una traduzione migliore dello specialista che vanta conoscenze dettagliate della materia ma scarsa esperienza traduttiva.

esperienza.

- «Quando si traduce non si dovrebbe cadere nella schiavitù della resa parola per parola. Chi traduce in questo modo lo fa perché la sua mente è povera e insufficiente [...]. tacerò la follia di quei traduttori che si inchinano alla servitù invece di agire liberamente»¹⁸: un riferimento alla classica distinzione tra traduzione letterale, interlineare e libera. Si noti che per Dolet la componente autoriale del mestiere, la capacità creativa di elaborazione, sono fondamentali, tanto da tacciare di servitù invece non si discosta dal testo; Pelletier du Mans, pur contemporaneo, è di parere diametralmente opposto, non riconoscendo nessuna qualità creativa individuale al lavoro di traduzione. Ciò a conferma della difficoltà di inquadrare il mestiere della traduzione in ambiti circoscritti e in un certo senso rassicuranti, perché costituiscono un punto fermo per chi si avvicina allo studio del fenomeno.

- la liceità dei calchi, da controllare con attenzione; regola che secondo Dolet vale particolarmente per quelle lingue a suo dire non ancora affermate nel campo delle arti quali francese, italiano, spagnolo, tedesco e altri volgari. Tradurre dal latino in una di queste lingue significa prestare attenzione a non usare parole troppo vicine al latino o poco usate nel passato: la preferenza va a parole di uso comune senza introdurre novità o parole di uso troppo desueto.

- prestare attenzione al fatto che il risultato finale sia musicale e gradevole all'orecchio.

L'insieme di qualità essenziali alla traduzione individuato da Dolet può ritrovare validità anche oltre il periodo storico in cui è stato elaborato, poiché si sofferma sulle capacità ideali a livello professionale; anche Alessandro Serpieri, a secoli di distanza, sostiene l'imprescindibilità di una conoscenza approfondita di lingua e cultura¹⁹, restando che si tratta di una conoscenza che procede per accumulo: con l'esperienza il traduttore costruisce un bagaglio di nozioni che poi torneranno utili soprattutto se si specializza su un certo argomento²⁰.

Meno durature – e meno applicabili a fini pratici, anche se interessanti a livello storico – sono quelle norme che cercano di inquadrare una procedura rigida e fissa circa il metodo e la tecnica 'corretta' per tradurre, cercando di dare a tali principi del mestiere un connotato di universalità che ovviamente non può sopravvivere alle ondate di cambiamento culturale. Lo stesso consiglio di Dolet circa l'uso inopportuno di termini desueti e di prestiti trova il suo limite maggiore proprio quando la lingua di arrivo deve spingere i suoi confini oltre ciò che è già stato sperimentato, condizione indispensabile perché la lingua si rinnovi.

Tra le *Règles de la traduction française* di Antoine Lemastre (1650) figuravano anche precetti che pretendevano di individuare rigidamente la durata di ogni frase del

¹⁸ Robinson: 1997, 59. Traduzione mia.

¹⁹ Hoenselaars: 2004, 168.

²⁰ Nida invece sostiene che una eccessiva padronanza dell'argomento rischia di penalizzare il risultato finale se si tramuta in mancanza di immaginazione: «it is actually not the excess of knowledge but the incapacity for imagination which hampers translators: they know so much about the subject that they unconsciously assume the readers will also know what they do, with the results that they frequently translate over the head of their audience» (Nida – Taber: 1969, 99).

testo, assicurandosi che risultasse «perfettamente simmetrica rispetto alle altre»²¹; «la parte più bella di una frase [...] è quella che consiste di cinque o sei sillabe»²², tutti dettami che rivelano una concezione molto strutturata ed artificiale del testo, e la cui applicabilità risulta evidentemente ostica.

Del 1777 è *Principes de la literature* di Charles Batteux, il quale compila un di undici regole – decisamente orientate a favore del prototesto – tra le quali spicca precedenza assoluta al rispetto dell'ordine degli elementi del periodo del testo fonte, avverbi e congiunzioni inclusi²³.

Per il primo trattato sulla traduzione in lingua inglese bisognerà aspettare il 1792 e la pubblicazione di *Essays on the Principle of Translation* di Alexander Tytler²⁴, il quale era ben consapevole delle difficoltà legate al formulare una teoria della traduzione convincente:

If the genius and character of all languages were the same, it would be an easy task to translate from one into another; nor would anything more be requisite on the part of the translator, than fidelity and attention [...]²⁵.

Anche per Tyler il fine ultimo deve essere la ricreazione soddisfacente delle suggestioni che il primo testo suscita nei suoi lettori, «as strongly felt by a native of the country to which that language belongs as it is by those who speak the language of the original work»²⁶. Tytler identificava tre caratteristiche imprescindibili del testo tradotto rispetto al testo di partenza:

The Translation should give a complete transcript of the ideas of the original work. [...] The style and manner of writing should be of the same character with that of the original. [...] The Translation should have all the ease of original composition²⁷.

Nel Settecento il principio di attinenza al testo di partenza era piuttosto flessibile: si vedrà in seguito e in dettaglio il caso delle traduzioni shakespeariane e delle profonde modifiche al testo da parte dei traduttori francesi. Sempre restando in ambito francofono, ecco come il traduttore dell'*Iliade* Antoine Houdar de la Motte motiva gli imponenti tagli della sua traduzione del 1714:

²¹ Lefevere: 1992, 61.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, 119.

²⁴ Quasi un secolo prima, però, Dryden aveva elaborato una sua personale classificazione delle traduzioni, come parte della *Preface* alle *Epistole* di Ovidio. Dryden distingueva tra:

-metafrasi, o resa parola per parola, linea per linea;

-parafrasi, intesa alla maniera di Cicerone, in una resa del senso generale dello scritto;

-imitazione, quindi un completo distacco dal testo originale e una libertà di rielaborazione pressoché totale.

²⁵ Tytler: 1907, 7.

²⁶ Ivi, 8-9.

²⁷ Ivi, 9.

Length is one of the factors that have been detrimental to our French poets: our poets have been beset by the wrong idea of emulation, and they have thought they had to run a course as long as that of Homer and Virgil. [...] Our lines tend to fall in too uniform a cadence, which is pleasing for a while, but tiresome in the end. For these reasons I have reduced the twenty-four books of the Iliad to twelve, which are even shorter than Homer's²⁸.

De la Motte giustifica i suoi interventi adducendo l'inadeguatezza alle lunghe composizioni del verso francese, lo scarso interesse di alcuni episodi per i quali un taglio era quindi auspicabile, la prolissità delle descrizioni; questo è un approccio che sicuramente risente dell'ideologia letteraria del tempo, poichè in epoca illuministica era pratica costante modificare il testo in una prospettiva totalmente *target-oriented*, ma che oggi, proprio in virtù della preferenza totale accordata al gusto del pubblico e alla portata delle manipolazioni, sarebbe piuttosto chiamato adattamento; soprattutto, passaggio sottolinea una ingerenza del traduttore sul testo, poichè solo al suo arbitrio affidata la scrematura testuale, facendosi editore, emendando ciò che è «shocking or boring»²⁹. Non stupisce quindi sentire Voltaire affermare che «you have to write for your time, not for the past»³⁰, giustificando di fatto un approccio fortemente acculturante.

Questa interpretazione del testo di partenza, del ruolo della traduzione e della funzione della letteratura tradotta all'interno del contesto francese è stata messa in discussione più di una volta: Nietzsche nel 1882 sostiene che dal modo di tradurre si percepisce il grado di coscienza storica di una nazione, e cita proprio l'esempio francese per indicare un trattamento del testo ai suoi tempi ormai impensabile:

In the age of Corneille and even of the Revolution, the French took possession of the Roman antiquity in a way for which we would no longer have courage enough - thanks to our more highly developed historical sense³¹.

Per questo Nietzsche vede la traduzione come conquista, intesa come appropriazione totale del passato. Per Nietzsche lo scoglio maggiore è la traduzione del 'Tempo', ovvero la resa della patina temporale che traspare dalla scrittura e dallo stile dell'opera, che difficilmente conserva intatta la sua efficacia nella trasposizione.

Restando nello stesso periodo storico ma cambiando nazione, di opinione diversa è Alexander Pope (che nel 1715 affronta la traduzione di Omero in lingua inglese), secondo il quale l'intervento deciso sul testo con intenti decorativi o migliorativi è una «speranza insolente e chimerica»³², che fa più danni di un approccio forse goffo anche più sottomesso al testo originale.

That which to my Opinion ought to be the Endeavour of any one who translates Homer, is above all things to keep alive that Spirit and Fire which makes his chief Character [...] to

²⁸ Lefevre: 1992, 29.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, 30.

³¹ *Translation as Conquest*, translated by Walter Kauffman, in Robinson: 1997 262.

³² Ivi, 193. Traduzione mia.

copy him in all the Variations of his Style [...] to preserve in the more active if descriptive Parts, a Warmth and Elevation; in the more sedate or narrative, a Plainness and Solemnity [...] Neither to omit or confound any Rites or Customs of antiquity³³.

A dimostrazione che non esiste un solo modo di intendere la traduzione e che vi sono altri fattori oltre a quelli prettamente linguistici che agiscono sul risultato finale, Pope e de la Motte, i cui lavori hanno uno scarto di un solo anno, agiscono su presupposto radicalmente diversi; se il lavoro di de la Motte sicuramente è quello percepito come più moderno dai contemporanei, è anche quello che con meno probabilità funzionerà nel lungo periodo, a causa di una eccessiva ingerenza ideologica che forza il testo a rientrare in certi parametri. La traduzione di Pope manterrà uno status più duraturo nel tempo, oltre ad essere quella che dimostra una logica molto vicina a quella a cui approdano i ragionamenti teorici moderni.

È qui che emerge il contrasto tra traduzioni letterali e le 'belles infidèles'. La dominante totale è accontentare il gusto corrente, sia per quanto riguarda il contenuto che lo stile e la lingua. Quello che si potrebbe notare è lo scarso contributo dell'opera tradotta all'arricchimento e al dibattito culturale, dato che l'inglobamento è pressoché totale. Nicolas Perrot D'Ablancourt è stato uno dei primi traduttori i cui lavori hanno meritato l'etichetta di belles infidèles; nella prefazione alla traduzione di vari dialoghi del greco Luciano, nel 1709, D'Ablancourt insiste particolarmente sull'aver omesso tutto ciò che era troppo ardito e alleggerito i passaggi più liberi, ma «il pieno fervore delle opinioni»³⁴ è rimasto intatto. Se il contenuto è degno di essere comunicato, ma forma non incontra i gusti letterari del tempo, è meglio ammorbidire gli spigoli di rinunciare all'opera in toto.

Per la sensibilità moderna, nella quale prevale la ricerca dell'equilibrio tra i due la certezza di D'Ablancourt di aver prodotto «non una traduzione, qualcosa di meglio»³⁵ suona estremamente presuntuoso. Stesso procedimento e stessa logica dietro la traduzione di Provost della *Pamela* di Richardson: oltre ad un intervento prolissità dei dialoghi e delle descrizioni, l'abate ha accuratamente cancellato dal testo ogni traccia di quei «costumi inglesi che potevano scioccare le altre nazioni», rendendolo «conforme ai costumi europei»³⁶.

Le Tourneur riserverà un trattamento simile alle tragedie shakespeariane: visti i precedenti, si può già intuire il grado di libertà preso dal traduttore, che del Bardo ammirava il merito letterario, a suo dire sporcato però da cadute di cattivo gusto, prontamente emendate; unica voce controcorrente, sempre restando nell'ambito shakespeariano, è quella di Voltaire, il quale, nella prefazione al *Giulio Cesare*, dichiara non solo di aver rispettato la scansione prosa-verso, usando il *blank verse* quando lo usava l'autore, ma di aver mantenuto anche lo stesso registro e di aver

³³ Lefevre: 1992, 65.

³⁴ Ivi, 36.

³⁵ Ivi, 37. Traduzione mia.

³⁶ Ivi, 40. I passaggi che Provost ha emendato (tanto da meritarsi il titolo di 'Mangler of Richardson's discourse' (Koehler: 2005, 190), verranno poi ripresi e ritradotti da Diderot, che sembra il traduttore meglio a suo agio con la scrittura di Richardson.

grande cura nel non aggiungere o sottrarre niente»³⁷.

Quella inglese è la strategia traduttiva meno invasiva nei confronti del testo. Il traduttore di Aristofane, John Hookham Frere, le cui traduzioni di Pulci in ottava rima avrebbero poi permesso la composizione del *Don Juan* di Byron, afferma che quei traduttori che sovrappongono il loro volere a quello dell'autore e del testo originale sono degli «spirited translators»³⁸, il cui unico risultato è creare confusione nel lettore, che non riesce a localizzare correttamente l'opera che sta leggendo.

Il Romanticismo è il periodo in cui, sulla scia della distinzione di Coleridge tra *fancy* e *imagination*, ci si interroga su quale sia la effettiva natura della traduzione, se atto meccanico o creativo; per questo Shelley, traduttore dello *Ione* di Platone, pubblicato per la prima volta nel 1840, la reputava un passatempo da intraprendere nei momenti di vuoto creativo, il cui scopo principale era far conoscere la produzione di un autore considerato di pregio.

While the Renaissance translations were attempts to raise the status of the translators' culture, the Romantic translations were aimed at raising the culture status of the works translated³⁹.

Interessanti sono le teorie di fine Ottocento e primi del Novecento, dove il compito del traduttore diventa 'semplicemente' riferire ciò che l'autore scrive, offrire le parole perché il lettore – o l'intellettuale – possa sovrapporvi l'interpretazione del significato. Curioso che a esternare un simile commento sia stato il primo traduttore americano di Dante, Henry Wadsworth Longfellow, che istituì il Dante Club per lavorare, in collaborazione con altri intellettuali dell'epoca, alla traduzione della *Divina Commedia*, opera interpretativa per eccellenza: pare difficile riuscire a renderla in traduzione senza aver prima ben compreso cosa Dante avesse voluto dire.

The business of a translator is to report what the author says, not to explain what he means; that is the work of the commentator. What an author says and how he says it, that is the problem of the translator⁴⁰.

Le teorie moderne hanno ormai chiarito che non ci può essere traduzione senza interpretazione, perché il traduttore è anche e prima di tutto un lettore: è per questo che traduzioni diverse fanno emergere particolari diversi del testo, senza contare che non è possibile produrre una buona traduzione senza aver prima pienamente elaborato il contenuto, senza essere pienamente coscienti del significato da riprodurre. A questo proposito Osimo cita le ricerche di Lev Semënovič Vygotskij, psicologo cognitivista, il quale affermava che

Ogni formazione di un concetto è l'atto di pensiero più specifico, più originale, più sicuro. Di conseguenza consideriamo a ragione il significato della parola [...] fenomeno del

³⁷ Lefevere: 1992, 40.

³⁸ Ivi, 41.

³⁹ Bijay Kumar Das: 2009, 19.

⁴⁰ Ivi, 20.

pensiero⁴¹.

Così si spiega l'esistenza di più traduzioni dello stesso testo, tutte ugualmente valide: il significato è fortemente influenzato dal bagaglio di chi lo costruisce, e nel riproporre il testo il traduttore vi infonderà quelle caratteristiche suggerite dall'interpretazione.

Traduzione e cultura

È molto difficile, come si può vedere dagli estratti sopra citati, individuare e dividere per compartimenti stagni gli ambiti che si intrecciano con la traduzione. Nel casi precedenti, parlare di metodo, di *belles infidèles* o di traduzioni letterali coincide col parlare di cultura: non si sta facendo altro che evidenziare quali siano i principi letterari del sistema di arrivo, come una determinata società intenda il testo, quali siano i gusti e le mode letterarie in auge in un certo periodo; come la cultura di arrivo percepisce il testo di partenza e come lo elabora, cosa è ritenuto 'accettabile' e cosa no. D'altra parte, anche i *translation studies*, dagli anni Ottanta in poi, hanno progressivamente livellato la distanza tra approcci linguistici e culturali, per due motivi principali:

[...]because of shifts in linguistics that have seen that discipline take a more overtly cultural turn, [...] because those who advocated an approach to translation rooted in cultural history have become less defensive in their position⁴².

Alla luce del percorso compiuto dai *translation studies* fino ad oggi, è scontato affermare che qualsiasi discorso legato all'intreccio traduzione-cultura non può slegarsi dalla lingua.

«No language can exist unless it is steeped in the contest of culture; and no culture can exist which does not have at its center, the structure of natural language»⁴³. Esito naturale e prevalentemente pratico di questa affermazione consiste nel ricordarsi che ogni parola è portatrice di un significato culturalmente definito; che lingue diverse costruiscono significati in maniera differente e che anche traduttori apparentemente diretti ed innocui, esemplificando termini che incarnano sfumature di significato mai piena corrispondenza, influenzano il risultato finale e non rendono perfettamente la stessa immagine (Bassnett cita l'inglese *butter* e l'italiano *burro*, che sono distinti sia come *oggetti* sia nella *funzione e valore* che assumono nelle rispettive culture di appartenenza⁴⁴). Gideon Toury, analizzando il fenomeno da una prospettiva prettamente semantica, affermava che in traduzione fosse in atto un movimento di *transfer*⁴⁵ in cui, a causa delle differenze di codice dovute all'appartenenza a diversi sistemi comunicativi, la trasmissione della totalità del messaggio era impossibile. Tra

⁴¹ Vygotskij in Osimo, *Corso di traduzione*, Logos Portal.

⁴² Bassnett: 2002, 3.

⁴³ Sapir: 1956, 69.

⁴⁴ Bassnett: 2002, 26.

⁴⁵ Toury: 1980, 12.

due sistemi (ovvero quello fonte e quello di arrivo) esistono dei contenuti in comune, «The two entities should have something in common»⁴⁶, ed è questo ciò che viene passato da un sistema all'altro, «an invariant under transformation»⁴⁷; in tale processo, proprio in virtù del realizzarsi di una trasformazione, al contempo si perde e si guadagna qualcosa. La perdita deriva dalla già citata diversità dei codici, il guadagno dal fatto che il prodotto finale rifletterà i contenuti del sistema che lo ha generato.

August Wilhelm Schlegel aveva ben rappresentato questa profonda intersezione tra lingua e cultura nel *Wettstreit der Sprachen - Argument between languages* del 1798, nel quale immagina un dialogo-scontro tra lingua francese e tedesca, avente per argomento proprio la traduzione. Si capisce che la lingua è specchio di una impostazione tutta legata ai principi che formano il sostrato di una società e di una cultura (posto che la prospettiva è qui chiaramente orientata a favore della dimensione tedesca):

Francese: Le lingue dovrebbero classificarsi secondo l'abilità nel tradurre. Nel nome della mia lingua, protesto contro questo pensiero. [...] I tedeschi traducono ogni Tom, Dick e Harry. Noi, invece, traduciamo secondo il nostro gusto, o non traduciamo affatto.

Tedesco: Ovvero, parafrasate e mascherate.

Francese: Un autore non francese in mezzo a noi è uno straniero. Deve vestirsi secondo le nostre usanze e comportarsi di conseguenza, se vuole conquistarci.

Tedesco: Com'è limitante da parte vostra essere conquistati solo da ciò che vi è affine.

Francese: *È la nostra essenza e la nostra educazione.* D'altra parte, i greci non facevano forse la stessa cosa?

Tedesco: *Nel vostro caso, tutto si riconduce ad una natura limitata e a un'istruzione convenzionale. Nel nostro caso, l'educazione è la nostra essenza*⁴⁸.

Il modo in cui la cultura di arrivo percepisce se stessa in relazione alle altre è l'ago della bilancia che influenzerà il modo in cui i testi 'altri' verranno inglobati in essa, a stabilire, per esempio se «Homer must enter France a captive and dress according to their fashion, so as not to offend their eyes»⁴⁹, oppure se potrà entrare dalla porta principale, con pari dignità.

Come si vedrà, Lotman aveva individuato l'essenza della riconoscibilità culturale,

⁴⁶ Ivi, 12.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Frenchman: Languages would be classified according to their ability to translate. I must protest against this in the name of my own language. [...] The Germans translate every literary Tom, Dick and Harry. We either do not translate at all, or else we translate according to our own taste.

German: Which is to say, you paraphrase and you disguise.

Frenchman: We look on a foreign author as a stranger in our midst. *He has to dress according to our customs and behave accordingly, if he aims to please.*

German: *How narrow-minded of you to be pleased only by what is native.*

Frenchman: *Such is the nature of our education* (Lefevere: 1992, 78). Traduzione e corsivi miei.

⁴⁹ Ivi, 69.

centro dell'identità, nella dicotomia interno/esterno e noi/ altro⁵⁰, e il punto di per giungere a tale distinzione è il concetto di Semiosfera: «The semiotic space necessary for the existence and functioning of languages»⁵¹, un spazio eterogeneo, le cui lingue che lo compongono sono interrelate l'una all'altra, variando gradatamente traducibilità a intraducibilità totale; non vi è omogeneità nemmeno nel percorso di cambiamento e di evoluzione delle lingue, che non segue una traiettoria sincronicamente lineare.

In questo insieme fluido e dai contorni indistinti di lingua e movimenti culturali, poco spazio per la distinzione in chiari termini cronologici: il riferimento ovvio è alle grandi correnti letterarie, quelle che Lotman chiama gli «-isms»⁵², cioè tutti quei movimenti che non possono essere inglobati in un unico 'contenitore', essendosi originati in altre correnti precedenti, di cui rappresentano la naturale maturazione, e la cui influenza si estende anche diacronicamente in diversi momenti storici. Quindi, cultura non è isolata e a sé stante, ma immersa in una corrente continua che riporta elementi dal passato e allo stesso tempo trasporta quelli del presente in diverse parti della semiosfera e in modi non prevedibili. Onde evitare l'evidente rischio di dispersione – Lotman parla di «self-destruction»⁵³ - all'interno della semiosfera si creano dei fenomeni accentratori, che da una parte generano norme e una «grammatica»⁵⁴ tramite le quali si filtra e si interpreta la realtà, e dall'altra cercano di estendere tali norme alla semiosfera nella sua totalità. È la norma che decide cosa da quel momento giudicato rilevante e cosa, invece, cesserà di esistere all'interno del sistema.

«A list of what 'does not exist' according to that cultural system, although such things always occur, is always essential for making a typological description of that system»⁵⁵. Compito degli studiosi futuri è quindi ripercorrere la storia del sistema ricostruendo una realtà semiotica che comprende, questa volta, anche ciò che era stato escluso dalla norma e quindi privato dell'esistenza, scoprendo così un fiorire di altre tendenze sotterranee.

Secondo Lotman, in uno spazio così diversificato, l'unità arriva dalla percezione del proprio universo come distinto da quello 'altro', in una divisione nel quale prevale la prima persona:

The boundary can be defined as the outer limit of a first-person form. This space is 'ours', 'my own', it is 'cultured', 'safe', 'harmoniously organized' and so on. By contrast 'their space' is 'other', 'hostile', 'dangerous', 'chaotic'⁵⁶.

Ed è qui che si arriva a concepire lo spazio proprio in contrapposizione allo spazio

⁵⁰ Schönle: 2006, 61.

⁵¹ Lotman: 1990, 123.

⁵² Ivi, 126.

⁵³ Ivi, 128.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, 129.

⁵⁶ Ivi, 131.

altrui, l'ordine contro il caos: questa barriera è una costante che accomuna culture diverse e non necessariamente in contatto. Ciò che sorprende è il fatto che culture diverse nel tempo e nello spazio abbiano dei punti d'incontro universali⁵⁷. Il rinnovamento è fondamentale per la sopravvivenza della semiosfera: la posizione dominante si 'fossilizza', mentre tutto ciò che, come visto sopra, è stato trascurato ed eliminato, spinge per tornare in vista, offrendo nuovi spunti. Ciò vale per generi letterari, per singoli autori che vengono 'riscoperti' come per autori consolidati sui si torna a discutere. Quindi ogni testo è portatore dei contenuti della propria in una sorta di «traduzione e condensazione»⁵⁸.

In questo contesto di *background*, il ruolo della traduzione è quello di cavalcare il *boundary*, di fungere da filtro per ciò che di nuovo cerca di entrare, «control and adapt»,⁵⁹ in un meccanismo dialogico il cui andamento è basato su fasi di e fasi di ricezione: alternativamente, una cultura assume una posizione più forte di trasmissione e una più tranquilla di ricezione, nel quale assorbe, rielabora, costruisce prendendo dall'esterno per poi riproporsi come trasmittente. Una diversa prospettiva, ma con delle costanti: la tendenza dello spazio sociale a chiudersi, in cerca di una identità che si può formare solo in termini contrastivi, considerando ciò che è 'altro' e opposto, e la spiegazione dei corsi e ricorsi letterari, delle influenze e dei punti di contatto anche tra dimensioni lontane. La traduzione per Lotman arriva, in questo per colmare il divario tra *boundaries*, per consentire comunicazione e scambio all'interno della semiosfera.

I vari intellettuali e pensatori, a loro modo, hanno cercato di capire come il proprio contesto culturale si comporta nei confronti dell' Altro. Goethe, in *West-östlicher Diwan (Il divano occidentale-orientale)* del 1819, traccia una guida del modo di percepire una cultura diversa proprio attraverso la pratica traduttiva:

Vi sono tre specie di traduzioni. La prima ci fa conoscere le cose straniere dal nostro punto di vista; una sobria traduzione prosastica è la più adatta allo scopo. Infatti la prosa, mentre elimina completamente la particolarità di ogni maniera poetica [...] in un primo tempo rende il miglior servizio, in quanto ci sorprende [...] con gli splendori di un altro paese. [...] viene poi una seconda fase, in cui si cerca sì di trasferirsi in una cultura straniera, ma in realtà si tende soltanto ad appropriarsi di significati a noi estranei e a raffigurarli nuovamente nei propri significati.[...] i Francesi si servono di questa maniera in qualsiasi traduzione[...] come adattano alla loro pronuncia le parole straniere, allo stesso modo procedono coi sentimenti, coi pensieri e persino con gli oggetti, e per ogni frutto straniero pretendono un surrogato che cresca sul loro suolo.[...] Poiché però non si può durare a lungo né nella perfezione né nell'imperfezione, [...] siamo passati d una terza epoca, la

⁵⁷ Lotman fa l'esempio di un episodio narrato nelle Satire di Nicolas Boileau circa la spedizione di Yan Vyshatich, un generale russo nel XI secolo, e Albert Camus (ivi, 132); in entrambi i casi si ritrova la stessa concezione semantica di 'alto' e 'basso', con le medesime associazioni di positività e negatività. Stesso discorso con le opposizioni destra- sinistra, maschio-femmina.

⁵⁸ Semenenko: 2012, 116.

⁵⁹ Ivi, 140.

suprema e ultima, quella, cioè, in cui si vorrebbero traduzioni identiche all'originale, così da valere non come surrogate, ma come equivalente di esso⁶⁰.

Goethe è consapevole che la terza tipologia di traduzione è la più difficile perchè richiede un attaccamento alla cultura altra e una certa dimenticanza della propria: il risultato di tale sforzo è un ibrido che il pubblico dovrà imparare ad accettare.

Sia Schlegel sia Goethe condividono una decisa avversione verso il metodo che non perdono occasione di criticare nei loro scritti⁶¹. Si passa molto rapidamente un discorso prettamente linguistico ad uno più contestualizzato a livello culturale, proprio perchè queste due dimensioni sono interconnesse in maniera tale che considerarne una implica automaticamente chiamare in causa l'altra.

A causa della stretta connessione tra la traduzione e il contesto nel quale verrà inserita, è impossibile cercare una cristallizzazione del risultato, una univocità nella pratica. Anche all'interno della stessa dimensione l'evoluzione del canone e il cambiamento del gusto letterario richiederanno un continuo aggiornamento e quindi nuove ritraduzioni.

Sullo sfondo delle teorie che mettono in relazione le varie culture e la rete di contatti che tra queste si crea, alcuni ragionamenti possono avere delle rifrazioni anche nel settore traduttivo, pur non riguardandolo direttamente. Se infatti ad essere messe in evidenza sono le possibili affinità invece delle differenze, o se si riscontra come una letteratura non sia un compartimento stagno ma più un sistema osmotico, allora è ragionevole pensare che la traduzione non solo abbia avuto un ruolo in tale osmosi, ma che ne possa anche beneficiare; a questo proposito, le nozioni di Polisistema letterario, di Semiosfera e di intertestualità hanno dei risvolti che possono tornare utili anche in traduzione.

Il concetto di Polisistema Letterario coniato da Itamar Even-Zohar nel 1995, pur non trattando esplicitamente di traduzione, costituisce un presupposto importante per capire come società e culture apparentemente autonome risultino invece collegate. I principi che Even Zohar postula presuppongono, innanzitutto, una definizione di Polisistema: «Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic heterogeneous, in opposition to the synchronistic approach»⁶².

Nel quadro di polisistema entrano in gioco tutti i fattori prima classificati come a stanti o isolati: varietà standard e non standard della lingua, specifici generi letterari prima venivano indagati indipendentemente e che ora possono venir analizzati in prospettiva organica (i.e. letteratura per ragazzi vs letteratura per adulti). Altra implicazione che segue questo assunto è la caduta di ogni giudizio qualitativo (quindi non saranno solo i 'capolavori' a meritare l'attenzione del critico). All'interno del polisistema vi sono delle forze gerarchizzanti che spingono certi livelli del sistema ad occupare una posizione centrale a dispetto di altri, relegati in periferia, ma Even

⁶⁰ Goethe: 1990, 704.

⁶¹ Goethe riprende lo stesso soggetto, rilevando come i francesi non arrivino mai a conoscere profondamente l'altro a causa degli assiomi stilistici che bloccano ogni possibilità di rinnovamento.

⁶² Even-Zohar: 1979, 290.

specifica che in ambito polisistemico non esiste un unico centro ed un'unica periferia, il movimento può avvenire anche tra centri e periferie di vari polisistemi.

I risultati dell'accettazione di una simile teoria riguardano, in primo luogo, un diverso modo di interpretare i movimenti letterari di una società, e di motivare il cambiamento non più in base al 'genio' artistico del singolo o di generiche influenze sempre sul piano individuale, ma in un modo più organico.

Quanto all'intertestualità così come la interpreta Julia Kristeva, è quasi un prolungamento della semiosfera lotmaniana. Se infatti ogni cultura al contempo sviluppa tratti distintivi propri ed è immersa in un 'brodo' di altre culture, la letteratura porterà tracce di questo contatto: «Tout texte se construit comme mosaïque de tour texte est absorption et transformation d'un autre texte»⁶³.

Se il testo letterario non si crea dal niente, ma al suo interno riescono a passare degli elementi di altri testi, allora il traduttore può trovare un aiuto inaspettato nella rete di rimandi che, a questo punto, sono presenti in ogni testo e che si palesano all'occhio che sa dove cercarle.

L'equivalenza

La stretta connessione tra lingua e cultura fa sì che ciascun idioma sviluppi il proprio codice in maniera indipendente, secondo determinate esigenze. Il problema si crea nel momento in cui tali contenuti escono dal contesto di riferimento per circolare in uno nuovo. Molti teorici della traduzione si sono interrogati sulle possibilità di successo di tale operazione, studiandone gli esiti.

La classificazione di equivalenza di Eugene Nida è tanto citata quanto criticata: la distinzione tra equivalenza di forma e contenuto (formale) e di effetto sul ricevente (dinamica) viene giudicata troppa generica e talvolta in conflitto:

E.V. Rieu's deliberate decision to translate Homer in to English prose because the significance of the epic form in Ancient Greece is considered equivalent to the significance of prose in modern Europe, is a case of dynamic equivalence applied to the formal properties of a text, which shows that Nida's categories can be in conflict with each other⁶⁴.

Nida introduce le due equivalenze in un discorso più ampio, dedicando un intero studio all'analisi delle procedure legate alla traduzione della Bibbia, che mantengono però una valenza e una applicabilità estendibile a tutti i generi di traduzione. Nida aveva individuato un «sistema di priorità» («system of priorities»⁶⁵), una classificazione gerarchica delle scelte da privilegiare. La prima di queste priorità è la continuità del contesto rispetto a quella verbale: poiché parole in lingue diverse coprono aree semantiche differenti, e ogni lingua stratifica la realtà in segmenti indipendenti, la scelta del traduttore più appropriato deve essere guidata dal contesto non dalla diretta corrispondenza verbale. La seconda priorità è quella che introduce

⁶³ Plottel - Charney: 1978, xiv.

⁶⁴ Bassnett: 2002, 33.

⁶⁵ Nida - Taber: 1969, 14.

l'equivalenza dinamica e la precedenza sulla corrispondenza formale: una prospettiva focalizzata sul ricevente e sull'intelligibilità della traduzione, intesa come il potere comunicativo della traduzione⁶⁶. La terza priorità riguarda le esigenze dell'oralità rispetto a quelle della dimensione scritta, ma bisogna considerare che sono postulati pensati per un testo, la Bibbia, con più probabilità di essere ascoltato che letto⁶⁷. e ultima priorità deve essere concessa alle richieste del pubblico, se necessario a discapito della forma linguistica: quindi il prestigio o la tradizione letteraria devono cedere il passo al fine divulgativo del testo.

Popovic invece suddivide l'equivalenza in quattro ramificazioni:

- *linguistic equivalence*, ovvero corrispondenza tra testo fonte e testo di arrivo, una traduzione parola per parola;
- *paradigmatic equivalence*, che coinvolge, appunto, l'asse paradigmatico, la grammatica;
- *stylistic equivalence*, che mira a recuperare l'identità espressiva tra i due testi;
- *textual equivalence*, equivalenza di struttura sintagmatica⁶⁸.

Questo per quanto riguarda il piano strettamente linguistico - formale del testo; sempre a Popovic appartiene l'ipotesi di un «invariant core»⁶⁹ che accomunerebbe le traduzioni di uno stesso testo fonte, che, come si sa, non sono mai uguali tra loro: stesso concetto può essere tradotto con diverse soluzioni. Tutte questi prodotti contengono però una sorta di essenza del testo originale, che i vari traduttori hanno colto ma concretizzato in rese linguistiche differenti: «changes which do not modify the core of meaning but influence the expressive form»⁷⁰.

Toury parte invece dalla definizione di Catford: «Translation equivalence occurs when a SL and a TL text (or item) are related to (at least some of) the same relevant features»⁷¹. Rimane da verificare quali siano tali *features*, che possono riguardare livelli tanto linguistici quanto testuali, ma ciò che è rilevante è posizionarli seguendo un criterio, una classificazione, una gerarchizzazione che riguardi la rilevanza di tali proprietà all'interno del testo. Un concetto di equivalenza assoluta, quindi, non esiste né è formulabile in maniera univoca, perché troppi sono gli elementi compresenti in testo, e cercare di preservarli tutti non è realizzabile; da qui, la gerarchizzazione. Nemmeno qui però si può procedere con uno schema fisso da portare avanti lungo il testo da tradurre: la gerarchia di equivalenza è infatti *dinamica*, quindi ogni testuale può avanzare in questa ipotetica scala per poi cedere il posto ad altri in

⁶⁶ Nida individua tre funzioni legate alla lingua e al testo, quella informativa, che viene realizzata da una traduzione comprensibile nell'ambito del messaggio, la funzione espressiva, che coinvolge il ricevente dal punto di vista emotivo, e la funzione imperativa, che spinge il ricevente ad agire (bisogna ricordare che lo studio di Nida era focalizzato sull'ambito religioso), e sono proprio questi ultimi due gli ambiti che risaltano in un testo che mira a preservare un'equivalenza di tipo dinamico (ivi, 24).

⁶⁷ Ivi 28.

⁶⁸ Bassnett: 2002, 32.

⁶⁹ Ivi, 33.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Toury: 1980, 37.

successive porzioni del testo. La funzione dell'equivalenza si può osservare sia in prospettiva del testo fonte che in prospettiva del testo di arrivo. Se è il testo fonte a fungere da punto di riferimento, e quindi a dettare la gerarchia, secondo Toury si di 'equivalenza funzionale - functional equivalence', posto che il traduttore non può ignorare le «systemic constraints»⁷² che la lingua di arrivo impone. Per questo, secondo Toury, un'analisi che si basi esclusivamente sulla necessità del testo fonte è squilibrata, in quanto normativa e mirata ad individuare solo i traduttori 'corretti', finendo per creare un quadro a priori e a non concentrarsi invece sulla resa e sul processo. Se ogni effettiva relazione di equivalenza che osservabile tra i due testi, originale e tradotto, e non corrispondente alla gerarchia individuata nel testo fonte viene annullata, rendendo il testo di arrivo una non-traduzione, si crea un paradosso, poiché tale resta il suo status per il contesto di arrivo.

Translatability, residuo e shift

Naturale estensione delle teorie riguardanti la natura delle lingue è l'approfondimento del concetto di *translatability*, e anche qui c'è un chiaro passaggio da un approccio semplicemente linguistico ad un'ampliamento dell'analisi fino ad abbracciare problemi di natura culturale.

Nella traducibilità così come la intendeva Even Zohar, alcuni fattori linguistici potevano influenzare positivamente l'esito del processo, rendendo più alte le possibilità di traducibilità nel caso in cui:

- le due lingue siano in contatto,
- le due lingue abbiano avuto una evoluzione parallela (a questo concetto ritornerà anche Popovic quando evidenzierà il problema del residuo);
- quando si traducono informazioni di un solo tipo⁷³.

Queste norme si concentrano principalmente sul fatto linguistico, sulla natura interlinguistica della manipolazione, e, alla luce di quanto esposto sopra, si rivelano presto insufficienti; sempre Even Zohar le sostituirà con elaborazioni focalizzate sul contesto. Di base, però, i principi restano identici a quelli che individuano la traducibilità linguistica:

- Translatability is higher when the textual traditions are parallel, or has developed on parallel lines.
- Translatability is high when there has been contact between the two traditions.
- Translatability is high when the textual relations are not complex.
- Translatability is high when the stylemes (style functional units) can be similarly functionalized and distributed⁷⁴.

Entrambe le prospettive, inter-linguistica e inter-culturale, guardano al testo fonte, ponendolo come fulcro delle invarianti, che si perdono nel processo.

⁷² lvi 39.

⁷³ lvi, 24-25.

⁷⁴ lvi, 25.

Quello che Toury critica di questi modelli è il fatto di far corrispondere 'traducibilità' con 'traduzione', spianando la strada a una visione binaria nel giudicarne la qualità: che si avvicina alla norma *vs* ciò che se ne allontana, quindi, per estensione, ciò che essere considerato traduzione e ciò che non lo è.

Inoltre, come già detto, è una teoria tutta concentrata sul mantenimento del testo fonte, ignorando quello di arrivo (è questa una tendenza che si verifica tutt'oggi, poiché il primo slancio è sempre verso la ricerca di ciò che del testo fonte è sopravvissuto nel testo di arrivo, ponendo quest'ultimo in condizione di sudditanza). Ecco perché Toury introduce due diversi legami:

-tra testo fonte e testi di arrivo (source text e target text);

-tra testo di arrivo e lingua di arrivo (target text and target language), il che impone di spostare il *focus* interamente sulle relazioni di quest'ultimo sistema.

This may mean not only 'reading the way a *TL* text should read' i.e. confirmation to general norms of acceptability in TL, but also 'reading the way a translation (or even 'a translation of a certain type, ' of a certain text type', 'from a certain language') into *TL* should read'⁷⁵.

Secondo Toury non si può analizzare la traduzione, cioè il testo di arrivo, se non si indagano le ragioni che hanno portato alla sua produzione e il fine che il testo deve realizzare con l'inserimento nel circuito letterario. Ci si interroga quindi sulle ragioni dell'invecchiamento delle traduzioni e sul cambiamento dei principi traduttivi. A questo proposito ritorna utile il discorso polisistemico di Even Zohar, che abbraccia anche il problema della canonicità. Ogni sistema ha dei metri di riferimento accettati legittimati, in opposizione a quelli non ufficiali, con i quali sono in costante conflitto, e proprio grazie a tale conflitto il sistema evita la stagnazione. Senza le forze sub-culturali che pressano il canonico, il rischio è la pietrificazione. Il *repertoire*⁷⁶ è l'insieme di norme che regolano la produzione dei testi, ed è ben distinto dalla *literature*⁷⁷. Le norme del repertoire tenderanno a ripetersi, e le opere che vi faranno parte saranno in base a questo particolarmente riconoscibili.

Even Zohar si occuperà in seguito di definire con maggiore precisione come la letteratura tradotta si inserisca all'interno del polistema letterario. È del 1995 lo sull'argomento, con l'intento di chiarire che cosa si intenda quando si afferma che la letteratura tradotta, e quindi la traduzione come pratica, abbia un ruolo chiave nella formazione della cultura nazionale. Si è visto dalla carrellata storica sopra citata come la traduzione abbia spesso acceso un nuovo interesse o inaugurato una nuova corrente

⁷⁵ Ivi, 29. Questo ragionamento presuppone che ogni sistema letterario abbia una concezione di come deve essere un testo tradotto, forse distinguendo da uno scritto originariamente nella lingua di arrivo. Sembra però che il fine della traduzione sia quello di originare un testo che non si distacchi dalla norma vigente nel sistema che lo produce, di 'mescolarsi' agli altri prodotti in maniera naturale. Ciò non significa che il testo sia libero da costrizioni di altro tipo, ma sono gli stessi vincoli con i quali si confrontano gli autori, non solo i traduttori. Se un testo è riconoscibile come traduzione, significa che c'è qualcosa che non va a livello linguistico.

⁷⁶Ivi 17.

⁷⁷Ivi 18.

in un dato contesto socio-culturale, ma secondo Even Zohar esiste un filo rosso che lega le traduzioni di un certo sistema letterario, che sono solo apparentemente frutto una scelta arbitraria⁷⁸. La letteratura in traduzione è legata in primo luogo dal di selezione dei testi da parte della cultura ricevente, in un certo senso legati al co-sistema della letteratura nella lingua di arrivo; in secondo luogo, dal *literary repertoire*⁷⁹ di norme che le avvicina ancora una volta al co-sistema in lingua. Il polisistema della letteratura tradotta sarebbe addirittura più vivace di quello della letteratura in lingua; se la letteratura tradotta contribuisce a plasmare il polisistema, occupa una posizione centrale nonostante la natura di apparente derivato potrebbe far pensare altrimenti, anzi, la distinzione tra testo nella lingua del polisistema e si perde; tramite la traduzione si avviano nuovi repertori letterari, quindi nuovi evolutivi, siano essi sotto forma di stili, temi o generi, vengono introdotti. Questa fervente attività è tipica di un polisistema 'giovane', quindi di una letteratura ancora acerba che può solo beneficiare del contatto con altri lavori, oppure di un polisistema crisi o periferico, la cui forza centripeta lo spinge a 'cercare' nuovi slanci, colmando lacune – per esempio, di generi letterari – tramite la traduzione.

Il caso opposto è quello di letteratura tradotta che mantiene una posizione periferica all'interno del polisistema, che in questo caso è fortemente orientato al conservatorismo. Mentre la letteratura in lingua si evolve, quella in lingua tradotta ristagna perché non beneficia del rinnovamento, resta indietro di parecchi passi.

Altro principio teorico legato alle conseguenze dell'intreccio lingua-cultura e letteratura è lo *shift*. «All that appears as new with respect to the original, or fails to appear where it might have been expected, may be interpreted as shift»⁸⁰.

Lo *shift*, secondo Popovic, è il risultato del tentativo del traduttore di preservare quanto più possibile *the norm*⁸¹, la sostanza semantica dell'originale, andando contro differenze tra i due testi; non è tanto un riflesso della volontà di allontanarsi dal testo originale, quanto del desiderio di riprodurlo nella sua completezza semantica, il che conduce inevitabilmente a scelte 'devianti'. Popovic però difende tali scelte, che sono frutto dell'equilibrio tra identità e differenza. Se l'identità del traduttore fosse completamente sovrapposta a quella del testo originale, la traduzione sarebbe «trasparente»⁸²; invece,

The translator has the right to differ organically, to be independent, as long as that

⁷⁸ Even Zohar si chiede «What kind of relations might there be among translated works, which are presented as completed facts, imported from other literatures, detached from their home contexts and consequently neutralized from the point of view of center- periphery struggle?» (Even Zohar: 1978, 193). Alla luce dei ragionamenti sulla traduzione in ottica post-coloniale, come si vedrà in seguito, parlare di neutralizzazione del rapporto centro- periferia non è del tutto esatto, anzi: il fine degli studi culturali post-coloniali è evidenziare il persistere di tali vincoli.

⁷⁹ Even Zohar: 1978, 193.

⁸⁰ Popovic: 1970, 79.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Popovic: 1970, 80.

independence is pursued for the sake of the original, a technique in order to reproduce it as a living work⁸³.

Lo *shift* dipende dalla collisione delle due norme letterarie di riferimento, ovvero quelle del testo fonte e quelle che determinano la traduzione ideale. L'attenzione alle norme del testo fonte raggiunge il culmine nelle epoche in cui la figura dell'autore assume un notevole rilievo, mentre la seconda impone al traduttore una competizione con l'autore dalla quale dovrebbe uscire vincitore. Popovic chiarisce che in ambito traduttivo un certo grado di shift è inevitabile, proprio a causa dello scontro tra norme diverse, tra la ricerca dell'identità e il confrontarsi con la differenza, e tutto ciò un residuo che Popovič classifica in due modi. Il primo è legato al fattore temporale, «tempo della cultura»⁸⁴ e al suo scorrere parallelo tra la protocultura e la metacultura. Nel più felice dei casi, protocultura e metacultura si sono sviluppate seguendo lo binario, quindi i tempi della cultura dell'originale e della traduzione coincidono, con un residuo ridotto; se, invece, protocultura e metacultura non vanno di pari passo – se certe correnti letterarie oppure dei generi sono sconosciuti o non ancora consolidati in una cultura o nell'altra – allora si pone il problema della modernizzazione o dell'arcaizzazione.

Il secondo tipo è ancora più legato alla cultura, e coinvolge la creolizzazione⁸⁵ dei due testi, ovvero la commistione delle tendenze della proto e della metacultura che si incontrano nel testo tradotto. A seconda del maggiore o minore equilibrio di influenza tra le culture, in traduzione si avrà un residuo legato alla leggibilità – nel caso in cui protocultura eserciti una influenza maggiore rispetto alla metacultura, molte delle sue specificità filtreranno nella traduzione – o alla «culturospecificità»⁸⁶ – le peculiarità del testo di partenza si perdono, fagocitate da quello di arrivo.

Il residuo di ordine temporale permette di approfondire il problema dell'invecchiamento delle traduzioni. Periodicamente nuove traduzioni entrano nel mercato, versioni che offrono un aggiornamento e una visione più fresca del testo originale, anche dal punto di vista linguistico. Secondo Popovič, sono queste nuove traduzioni a rivelare la raggiunta inadeguatezza delle precedenti, a causa del linguistico. Popovič spiega tale contrasto in termini di maggiore usura della lingua di arrivo, che viene in un certo senso forzata ad esprimere contenuti frutto della di un'altra lingua: una traduzione rivelerebbe la sua età a causa della 'forzatura' alla quale la lingua di arrivo si sottopone nel tentativo di riprodurre dei contenuti che sono naturalmente espressi nella lingua di partenza, da qui il bisogno di aggiornare e rinfrescare periodicamente il testo. Vi è anche un'altra ragione strettamente legata alla precedente, ovvero il peso della canonicità della letteratura di arrivo: il traduttore è soggetto all'influenza del gusto al pari di un qualsiasi lettore, e naturalmente farà confluire tale tendenza nella traduzione, perché l'obiettivo è creare un testo fruibile ai contemporanei, e in questa fruibilità è inclusa l'inclinazione – che cambia con il

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Osimo, *Corso di traduzione*, cap 7.

⁸⁵ Ivi, cap 9.

⁸⁶ Ivi, cap 9.

passare del tempo – verso una certa perdita di informazioni. Esaminando il risultato dello sforzo di resa culturale si parla quindi di adeguatezza o di accettabilità. Il primo termine indica in sostanza una traduzione di tipo *source-oriented*, quindi maggiore verso la conciliazione dei due universi letterari/culturali senza che a sia necessariamente il testo di partenza, di cui si tenta di preservare la diversità a quello di arrivo. L'accettabilità invece guarda al sistema di arrivo, avendo cura di introdurre elementi troppo estranei al contesto, venendo il più possibile incontro al lettore.

Finora si sono analizzate le teorie di studiosi che hanno fatto della traduzione il loro interesse specifico, ma contributi utili possono giungere anche da altre fonti all'apparenza slegate. A questo proposito, considerando la parte del processo traduttivo che abbraccia sia l'interpretazione del testo che la sua ricreazione, le teorie di Leo Spitzer presentano una straordinaria affinità ed una utilità di natura pratica non trascurabile. L'approccio di Spitzer al testo, alla lingua, alla sua interpretazione, pur sviluppandosi in un'ottica strettamente linguistica, racchiude indicazioni di lavoro in cui ogni traduttore può riconoscersi.

Lo stile individuale dell'autore, ovvero un'ulteriore parte di ciò che il traduttore deve riuscire a ricreare nel metatesto, è oggetto della stilistica letteraria e dell'estetica (il punto di partenza della disciplina si individua in Vossler e nella sua *Estetica*, del 1902). La reciproca influenza di stilistica e poesia è per Spitzer un dato di fatto, poiché proprio nella poesia si ritrovava il percorso di studi privilegiato della stilistica: lo stile dell'autore era la poesia stessa, in una perfetta corrispondenza. Per Spitzer studiare l'una significa inevitabilmente studiare anche l'altra.

Spitzer individua una forte connessione tra stile e stato d'animo dell'autore: l'opera dice già tutto di lui senza bisogno di cercare altrove suggerimenti per interpretarla e per comprenderla. Punto essenziale era la "lettura approfondita", tramite la quale si possono individuare le caratteristiche più evidenti del linguaggio adottato dall'autore, che, proprio tramite la lingua, "parla interiormente": *Wort und Werk*, parola e opera. Ciò rappresenta, forse involontariamente, una descrizione estremamente attenta della prima fase del lavoro del traduttore, che, infatti, viene definito IL vero lettore di un'opera, perché, lavorandoci giorno dopo giorno, riesce a coglierne pregi e difetti come nessun lettore "semplice" può fare. Il traduttore "studia" il testo, e sono proprio i tratti distintivi dello stesso che devono essere riprodotti. Il posticamismo ~~altitico~~ spitzeriano è articolato in diversi momenti; lo stile è l'aspetto primario, che beneficia degli sforzi dell'autore, finalizzati a trovare sempre nuove modalità espressive che rendano degnamente in parola le idee e pensieri: per fare ciò bisogna necessariamente allontanarsi dalla lingua quotidiana, e da lì si parte per analizzare come l'autore plasma la lingua nel suo stile personale. Secondo momento è capire quale impulso motiva tali scelte, ciò che Spitzer chiama "denominatore comune", "etymon". Dall'intuizione si passa alla deduzione, al trarre conclusioni cercando conferme di suggestioni percepite dalla lettura del testo anche al di fuori dell'ambito puramente linguistico. Allargando la prospettiva, partendo da un autore si possono comprendere i movimenti culturali e i problemi sociali di tutta una

società, di un'epoca intera.

Il discorso di Spitzer si amplia fino ad includere l'analisi delle intersezioni tra letteraria e linguistica: la necessità è di unire linguistica ed estetica per un'analisi veramente completa dell'opera d'arte, ovvero per la stilistica. Alla letteratura serve la linguistica per offrire studi più precisi che non siano basati solo su impressioni, e alla linguistica serve la letteratura per percepire con meno freddezza la lingua. Da qui la vicinanza a Vossler e Croce, che intendevano il linguaggio come arte espressiva⁸⁷.

Questa profonda attenzione alla parola e alle motivazioni dietro la scelta lessicale dell'autore rappresentano gli interrogativi che il traduttore si deve obbligatoriamente porre, poiché, al di là di una resa più o meno efficace, che rappresenta il secondo momento decisivo, è importante definire e capire perché l'autore ha scelto una parola non un'altra. Il ragionamento proposto da Spitzer indica un avvicinamento al testo a quello di un traduttore, pur con finalità primarie differenti, poiché l'obiettivo immediato del traduttore rimane produrre un meta-testo, mentre lo sguardo di Spitzer resta finalizzato all'ampliamento delle conoscenze; è tuttavia vero che maggiore è la comprensione dell'autore e il suo testo, anche degli aspetti che possono passare inosservati, migliore sarà la traduzione. Da cosa dipende la scelta delle parole dell'autore? Spitzer fa riferimento all'"atlas cérébral" dello scrittore, ovvero la sua disposizione mentale al momento della creazione: «La lingua individuale di uno scrittore [...] non comprende naturalmente alcuna componente che non sia già stata preformata nella [...] lingua umana in generale»⁸⁸.

Il discorso ovviamente può ampliarsi fino a comprendere qualsiasi autore e lingua, e presenta suggestioni che rimandano a Lotman e alla sua Semiosfera. Spitzer si può e si deve partire dalla lingua individuale dell'autore per esaminare la lingua nella sua accezione collettiva e generale. Il ragionamento di Spitzer cerca di allontanarsi dalla rigidità e freddezza dell'analisi classica per considerare anche il lato più emotivo e impalpabile della lingua e della scrittura⁸⁹: la lingua non è solo comunicazione di contenuto ma anche espressione del sentimento, interpretabile quindi tramite il sentimento stesso, e spesso le traduzioni migliori sono proprio quelle nelle quali il traduttore si lascia pienamente assorbire dal testo.

Teorie post-coloniali e influenze sulla traduzione

L'evoluzione degli studi traduttivi e delle relative implicazioni culturali, dominata fino agli anni Ottanta dalla teoria dei polisistemi, ha preso una direzione decisamente 'di attacco'. La traduzione è vista ora come un'attività cannibale e unidirezionale: per questo motivo è sembrato opportuno specificare che le teorie della traduzione sopra esposte riguardano la dimensione occidentale. La svolta arriva con la rimarcazione fatto che la traduzione è stata sempre fortemente eurocentrica: si traduce verso le lingue europee e sono i canoni e i modelli europei a farla da padrone. La traduzione è più il canale tramite il quale due culture comunicano, è lo strumento a disposizione

⁸⁷ Spitzer, 1966: 25.

⁸⁸ Ivi, 36.

⁸⁹ Ivi, 72.

della cultura dominante per reiterare tale dominazione.

Tali studi, sviluppatasi in paesi extra-europei (Canada, India, Cina) sottolineano come la traduzione sia stata per molto tempo uno strumento di dominazione culturale tramite il quale si rafforzavano i legami di sottomissione coloniale: costrette a piegarsi alle correnti del dominatore, le colonie si ritrovarono così private di una voce propria. All'attività di traduzione si affiancano egemonia, potere e politica, e così anche la figura del traduttore si duplica: se prima gli veniva dato il merito di spianare la strada a nuove conoscenze, mettendo la pratica creativa al servizio della comunicazione, la prospettiva post-coloniale pone il traduttore al centro della reiterazione della disparità di ordine economico, politico, sociale della quale la cultura di arrivo è imbevuta e che non può non filtrare dal testo tradotto. Il rapporto tra testo fonte e testo di arrivo non è più analizzato in termini di fedeltà o equivalenza, in una scala gerarchica nella quale l'originale ha necessariamente la precedenza sulla traduzione; l'enfasi ora è posta sui meccanismi culturali che sottendono il testo tradotto, rivelatore più o meno volontario delle dinamiche sociali e del processo di formazione dell'identità. Il rapporto dell'identità è sicuramente rappresentato da *Orientalism* di Edward Said, nel quale si espongono i meccanismi di creazione dell'immagine di una cultura altra, cui quadro non necessariamente si profila autentico. La cultura dominante l'idea precostituita di una cultura altra alla effettiva realtà che tale cultura vive e incarna, e ogni rappresentazione della cultura reputata 'minore' creata dalla cultura dominante deve essere interpretata ricordando la presenza di questa 'lente le culture dominanti non parlano dell'Altro, parlano *per* l'Altro, in una relazione di egemonico con poca affidabilità culturale ma con solide motivazioni economiche e politiche. È ciò che Neergard definisce «inappropriateness of ideological simplification in the description of what appears to be complex»⁹⁰.

Il problema si pone anche nel caso in cui la lingua sia la stessa; quello americano è il primo esempio di letteratura nazionale sviluppatasi indipendentemente dal controllo britannico e che fallì nel tentativo di esportare negli Stati Uniti i generi letterari, appunto, britannici:

Writers like Charles Brockden Brown, who attempted to indigenize British forms like the gothic and the sentimental novel, soon realized that with the change in location and culture

⁹⁰ Bianchi-DeMaria-Neergard: 2002, 32. Un esempio concreto lo si trova nella sedimentazione dell'immagine della Sardegna, palesemente intesa come cultura sottomessa e periferica nei resoconti di viaggio del XVII secolo; alcuni di questi resoconti diventeranno libri, ma pochi saranno tradotti e *Sea and Sardinia* di H.D.Lawrence è sicuramente il più noto. È risaputo che la Sardegna non ha colpito positivamente Lawrence, ma il seme del pregiudizio già esisteva, basti pensare alle ragioni che adduce per la sua permanenza di quattro giorni: «Sardinia, which is like nowhere. Sardinia, which has no history, no date, no race, no offering». (Lawrence: 1921, 15). Secondo il "Fraser's Magazine", 1866, la Sardegna era «hardly better known than Borneo and Madagascar» (Cabiddu: 1980, 54). Non va meglio in terra tedesca: il primo resoconto interamente dedicato alla Sardegna è del 1777, scritto da Joseph Fuos, il cui intento era far conoscere ai suoi conterranei quel paese così distante dalla civilizzata Europa: è uno dei personaggi di cui si occupa Sergio Atzeni in *Raccontar Fole*.

it was not possible to import form and concept without radical alteration⁹¹.

Diretta conseguenza dell'apertura di questa nuova finestra è una rilettura di tutti i classici, dai quali vengono fatti emergere i tratti rivelatori della sotterranea volontà prevaricatrice. Anche autori apparentemente innocui come Dante o Jane Austen tradirebbero una tendenza ad appoggiare le visioni accentratrici europee.

Da questi studi emerge innanzitutto la disparità dei rapporti tra culture che poi si troveranno legate dall'attività traduttiva. Tale disparità, effettiva o presunta, forgia l'approccio alla traduzione, la cui prima limitazione sarà dipendente dalla manipolazione dei rapporti di potere, selezionando alla fonte quei testi che confermano l'immagine egemonica della cultura di arrivo. Proprio nel concetto di 'immagine' risiede il fulcro di questo procedimento il cui fine è la conservazione dell'identità della cultura di arrivo, costruita in termini privilegiati e prevaricatori, assicurandosi che l'identità della cultura fonte non venga intaccata, cioè che non venga modificata la visione fino a quel momento accettata, quindi, una protezione rigida del proprio costruito sociale e culturale.

By formulating an identity that is acceptable to the dominant culture, the translator selects and rewrites only those texts that conform to the target's culture 'image' of the source culture; the rewriting often involves intense manipulation and simplification for the sake of gaining recognition⁹².

L'aspetto più interessante della questione riguarda il fatto che non è solo la cultura dominante a cercare di preservare la propria immagine, ma è anche la cultura sottomessa, periferica, colonizzata, che contribuisce al perpetuamento di questa situazione, autocensurandosi e spesso conformandosi, anche nelle traduzioni, ad un gusto che è di origine europea.

Un esempio pratico della manipolazione da parte della cultura dominante lo si nel Settecento, quando l'Occidente veniva visto come terra della Ragione e l'Oriente come terra dell'Immaginazione; le opere orientali venivano piegate a quel gusto e a quell'immagine, senza prestare attenzione al loro vero contenuto. Esemplicativa è la dichiarazione di intenti del britannico Sir William Jones circa la traduzione del *Gitagovinda* di Jayadeva (1792), una delle opere che maggiormente contribuiranno a plasmare l'immaginario orientale inglese. Pur essendo il presidente dell'Asiatic of Benga nonché pioniere degli studi orientalistici, ammette: «I reduced my to the form in which it is now exhibited; omitting only those passages which are too luxuriant and too bold of an [sic] European taste»⁹³. Alla luce di tale dichiarazione, il fatto che «you may be assured, not a single image has been added by the translator»⁹⁴ solleva più di un dubbio sull'affidabilità dell'operazione.

Come si è visto dalla carrellata di esempi precedenti, nel Settecento la dominante traduttiva era senza dubbio tutta rivolta al compiacimento della cultura di arrivo,

⁹¹ Ashcroft, Griffiths, Tiffin: 2002, 15.

⁹² Sengupta in Dingwaney – Maier: 1995, 160.

⁹³ Ivi, 161.

⁹⁴ *Ibidem*.

alla ricreazione di un testo che incontrasse i gusti letterari del tempo, senza porsi domande sulla legittimità e sullo snaturamento dell'originale, un approccio che oggi mostra i suoi limiti. L'Inghilterra sembra costituire un'eccezione (si riveda Pope): per questo interventi siffatti sono rilevanti, anche se, in linea generale, dai classici latini e greci ad autori più o meno contemporanei, tutti subiscono lo stesso pesante rimodernamento (come si vedrà, l'*Amleto* tradotto da Ducis vedrà il matrimonio finale tra Amleto e Ofelia, in un intervento decisamente invasivo perfino a livelli di trama) frutto più di un limite nell'apertura letteraria a livello generale, rivelatore più di un rapporto centro-periferia che si ramifica all'interno della cultura letteraria occidentale che si amplia poi fino ad abbracciare quella orientale, che di una tendenza unidirezionale. Resta comunque assodata e indiscutibile la volontà di inglobare e incasellare in uno schema rassicurante ed immutabile quelle periodiche e naturali ventate di novità, in quella stessa tendenza conservatrice evidenziata da Even Zohar.

Che la letteratura sia poi strumento tramite il quale stabilire egemonia è fatto assodato; ne è esempio il caso di Shakespeare, che nella seconda metà dell'Ottocento divenne il simbolo del punto più alto della produzione rinascimentale, prova della superiorità della letteratura occidentale su quella orientale: «a single shelf of a good European library' is worth 'the whole native literature of India and Arabia»⁹⁵. In tempi moderni, invece, il teatro shakespeariano è simbolo di dominazione imperialista: «Shakespeare's texts often function as foreign objects that articulate imperialistic values of nomination»⁹⁶, per questo una rappresentazione fedele alla tradizione britannica – sulla scia della Royal Shakespeare Company – priva i teatranti postcoloniali della loro identità, schiacciata dalla tradizione; la tendenza è una rappresentazione volontariamente lontana dagli standard occidentali, per esempio con un forte elemento di multiculturalità che introduce nuove chiavi di lettura prima inesplorate.

Il *focus* del discorso si è quindi spostato su come la cultura dominante – quella occidentale – selezioni e sistematicamente escluda i testi 'scomodi' delle letterature considerate periferiche e minori. Said ad esempio denuncia il pressochè totale disinteresse del mercato statunitense verso la letteratura araba moderna, con poche opere tradotte che, per di più, passano sotto silenzio⁹⁷.

Ciò si inserisce nel discorso più ampio circa l'identità linguistica degli scrittori post-coloniali, che si ritrovano a scrivere nella lingua del dominatore pur perseguendo l'obiettivo di distaccarsi da essa. Franz Fanon ha sollevato la questione in *Black Skin, White Masks*, e a proposito le posizioni variano dalle più estreme alle mediatrici, poiché la scelta della lingua da usare per esprimersi è anche – se non soprattutto – una scelta politica. Il controllo imperialistico passa anche per la costrizione linguistica,

⁹⁵ Sisir Kumar Das: 1991-1995, 86.

⁹⁶ Bulman: 1996, 7.

⁹⁷ Si tratta di opere che, in effetti, non incontrano le necessità economiche del mercato: *Introduction to arab Poetics*, una raccolta di saggi critici sulla poesia araba di Adonis, *Women of Sand and Myrrh*, della femminista Hanan al-Shaykh, *City of Saffron*, esempi di opere che ripensano in maniera critica la propria cultura ma che non trovano aggancio in contesto occidentale (Said in Dingwaney – Maier: 1995, 100).

nella quale la norma standardizzata viene privilegiata rispetto alle varianti minoritarie 'inferiori', impure. Per questo si tende a sottolineare il disagio del colonizzato che esprimersi in una lingua che non gli appartiene e che non offre gli strumenti per descrivere adeguatamente la realtà che lo circonda⁹⁸. Può scegliere quindi se appropriarsi di quella lingua 'imposta' e sfruttarla per raggiungere un pubblico più ampio possibile, oppure se rifiutarla in toto.

Lefevere afferma che le culture occidentali non riescono a dipingere un quadro fedele delle letterature non-occidentali, e che non è possibile per una cultura A venire capo della cultura B interpretandola solamente con i dettami della cultura B, a causa «conceptual and textual grids»⁹⁹.

Il fattore interpretativo entra prepotentemente in campo, poiché è attraverso le del traduttore che si crea il quadro definitivo del testo per la cultura di arrivo, e se «judgement is inescapable in the process: 'objectivity' is impossibile»¹⁰⁰, allora non soluzione al problema dell'ingerenza ideologica. Per questo motivo il traduttore è parzialmente un manipolatore, che deve lavorare sul testo in modo da renderlo attraente e convincente dal punto di vista comunicativo, ed è a causa di questo modo agire che il testo si addomestica, rendendo impossibile una autentica comprensione testo stesso e della cultura che lo ha prodotto. Per Lefevere bisognerebbe eliminare il concetto stesso di analogia, ovvero smettere di tradurre un testo 'come se fosse' qualcos'altro', perché è qui che risiede la ragione dello slittamento.

Da un punto di vista strettamente pratico, il traduttore di letteratura post-coloniale che la conformazione del testo sarà diversa, a partire dalla ricostruzione della cultura che fa da sfondo all'azione, che condenserà al suo interno un universo la cui esplorazione è ancora relativamente vergine; questo è un problema sentito in primo luogo dagli scrittori, che, volendo aprirsi ad un pubblico più ampio, devono aprire considerevole finestra sul testo se vogliono ricorrere al proprio repertorio culturale fatto di allusioni mitiche e folklore, poiché non possono dare quelle informazioni per scontate. Il caso opposto, invece, non è altrettanto valido: il traduttore che muove da una cultura dominante ad una minore tende a dare per assodati i tratti salienti della cultura dominante, proprio in virtù della diversa posizione di potere¹⁰¹. La scelta tra avvicinare il testo al pubblico o avvicinare il pubblico al testo spesso vede prevalere prima opzione, privando così il testo della sua specificità.

Maia Tymoczko afferma che in un certo senso l'autore post-coloniale e il sono figure simili, che condividono una costrizione tematica e culturale sconosciuta all'autore della cultura dominante. L'autore post coloniale, come già accennato, deve fare uno sforzo in più per fare in modo che il testo arrivi così come lo aveva inteso, perché la sua cultura non è affermata. Secondo Rushdie da questo sforzo deriva un arricchimento della lingua stessa, che beneficia degli influssi sia della lingua

⁹⁸ Il discorso si può ampliare ricordando che in ottica linguistica esistono tre tipi di società: monoglossiche, diglossiche, poliglossiche, a seconda del numero di lingue che vi vengono parlate. Ashcroft, Griffiths, Tiffin: 2002, 40.

⁹⁹ Ivi 77.

¹⁰⁰ Bassnett – Trivedi: 1999, 24.

¹⁰¹ È una ripresa del concetto di residuo culturale di Popovic.

dominante (in questo caso, l'inglese) sia delle incursioni della lingua 'minoritaria': l'assunto secondo il quale in traduzione si perde sempre viene in qualche modo capovolto e guardato in prospettiva diversa. Anche Rushdie affianca il traduttore e lo scrittore post-coloniale che 'traduce' il proprio testo, dovendo trovare un tra comunicazione e pubblico¹⁰², adattando la lingua e sforzandosi di trasfondere un contenuto fortemente interiorizzato in una lingua che non è la propria. L'unica differenza è data dal fatto che chi traduce compie uno sforzo di natura linguistica con un minore coinvolgimento sul piano del contenuto.

There are [...] culture-specific idioms which may be strange to English ears and eyes: grammatical deviations; loan-shifts as lexis-bound translations [...] semantic shifts arising from contextual deviation due to a different usage of English¹⁰³.

Elementi che il traduttore noterà con l'andare del testo, e sui quali dovrà confrontarsi, anche se tendenzialmente quei connotati stranianti che invece risaltano nell'originale per i motivi appena elencati probabilmente si perderanno. Il testo tradotto si sforzerà di mantenere i *realia* e ogni indicazione rivelatrice della cultura di partenza, ma sul versante strettamente linguistico l'obiettivo sarà produrre un testo leggibile e scorrevole, privo di quelle strutture ibride che invece saltano all'occhio del lettore (in questo caso) inglese. A causa della diversa lingua della cultura di arrivo, non sente certe variazioni come stranianti, l'impatto del testo tradotto sarà meno sovversivo, più addomesticato. Questo non necessariamente rappresenta una regola: il traduttore sviluppa una consapevolezza avanzata delle relazioni potrebbe decidere di adottare una strategia diversa, più orientata alla preservazione della diversità a discapito della naturalezza del discorso. È quello che ha cercato di Paola Brusasco nella traduzione di *La deriva dei continenti - Continental Drift* di Russell Banks (2013)¹⁰⁴, cercando di capire come evitare di cadere nella trappola omogeneizzazione, quindi dell'appiattimento del linguaggio, e nella reiterazione della solita modalità traduttiva, mostrando la precisa volontà di allontanarsi dal sentiero già tracciato. Con occhio critico, si può notare come l'ideologia sia sempre al lavoro in traduzione e influenzi costantemente la strategia, che la volontà del traduttore sia di aderire alla corrente, quindi di appoggiare l'ideologia della maggioranza, oppure di remare contro, sostenendo una ideologia di minoranza o comunque individuale.

Questo perché la traduzione è attività umana, e come tale non può non risentire del peso delle scelte attuate dalla persona del traduttore; ogni testo tradotto è autonomo e sé stante: come si vedrà più avanti, cento traduttori al lavoro su uno stesso prototesto produrranno cento versioni diverse, in una corrente interpretativa potenzialmente

¹⁰² Prasad in Bassnett – Trivedi: 1999, 41.

¹⁰³ Ivi, 51. Il contesto è quello della letteratura indiana in lingua inglese, ma il ragionamento linguistico si applica a qualunque lingua.

¹⁰⁴ Le strategie traduttive sono state oggetto dell'intervento *Translating a Narrative of Migration: Reflections and Strategies toward Countering Dominant Discourse* alla conferenza "Did anyone say power? Rethinking domination and hegemony in translation", Università di Bangor, Galles, 5-6 settembre 2013.

infinita.

Capitolo 2

Teatro e cultura

Il legame tra teatro e tessuto culturale di una determinata società è cosa ormai talmente riconosciuta da esser quasi data per scontata. Ai fini di un discorso sulla traduzione del testo drammatico, tuttavia, è importante ristabilire tale connessione, che guida e condiziona anche il lavoro del traduttore. Le radici di questo legame affondano nell'antichità, in quel teatro classico che diventava rito¹ religioso ed esperienza unificante collettiva (da non trascurare la componente prettamente spettacolare, inevitabile conseguenza della figura dell'attore, dello spettatore e del presupposto legato al guardare ed essere guardato²).

Scorrendo protagonisti e storie che hanno animato i palcoscenici dalla classicità in poi è evidente come il teatro sia riflesso dell'evoluzione del pensiero: dal teatro greco e la prevalenza dell'«individuo eccezionale»³, monito esemplare delle calamità che giungono alla *polis* quando si mette il bene sociale in secondo piano, alla funzione della maschera, da simbologia mitologica, con un legame rituale che deriva dal diventare «altro da sé»⁴, a «prototipo della individualizzazione del personaggio drammatico»⁵. L'evoluzione del modo di fare teatro è un segnale altrettanto efficace del cambio di percezione del senso dell'attività stessa: dal teatro greco, la cui finalità civile di collante sociale era comprovata e sostenuta dal finanziamento statale⁶, al professionismo moderno, teatro di impresa commerciale.

Che l'esistenza del teatro sia legata indissolubilmente alla società, della quale è strumento educatore, lo sosteneva anche Henry Irving. La sua è una prospettiva impostata sulla interrelazione tra religione e teatro (anche se in aperta contestazione con la critica clericale, tant'è che a suo dire «it would be easy to show that [...] it has

¹ Funzione del rito è voler mettere ordine nelle cose del mondo, definirne e regolarizzarne l'andamento; come affermava Emile Durkheim il rito ha una carica simbolica che funge da collante sociale, che si concretizza tramite il teatro.

² Alonge: 2008, 4. È proprio la differenza di livello tra spettatore e attore a permettere la funzione catartica. Il personaggio (portato in vita dall'attore) non è sullo stesso piano del pubblico: tale distanza (anche sociale) fa sì che per quest'ultimo i personaggi tragici siano delle proiezioni di impulsi a cui non è possibile dare sfogo vivendo in una società democratica, quale appunto quella greca. Il pubblico non si sente protagonista a sua volta, una concezione direttamente legata alla cultura e alla società ateniese così come era politicamente organizzata e prestabilita (ivi, 19).

³ Bernardi- Susa: 2008, 29.

⁴ Alonge: 2008, 4. Va ricordata anche la funzione più direttamente pratica, quella che facilita l'identificazione dell'attore col personaggio; in secondo luogo, la maschera permetteva a ciascun attore di coprire più parti (ivi, 6).

⁵ Bernardi- Susa: 2008, 31.

⁶ La gestione delle spese era distribuita tra lo Stato ateniese, che pagava attori e autori e rimborsava il costo del biglietto, e benestanti provati che si occupavano del coro (Alonge: 2008, 8).

always been society that has first vitiated the stage»⁷), ma Irving è convinto dell'influenza positiva del teatro sulla popolazione non acculturata, poco incline alla lettura ma disposta a lasciarsi coinvolgere da una *performance* teatrale; questo nonostante il teatro non sia sempre stato in grado di produrre esiti considerati all'altezza della funzione che dovrebbero svolgere:

It is from the theatre, from the legitimate theatre – from English tragedy, comedy, and drama – that the commonality of all classes derive, more than from any other source, the food and the stimulants which the higher nature requires⁸.

Grande rilevanza assume la lezione morale che deve emergere dal *play*, «esaltazione della virtù e repressione del vizio»⁹, il che non fa rima necessariamente con una visione edulcorata della realtà: il teatro deve mostrare anche l'asprezza e la severità della vita, in una parola il male, affinché la ricerca del bene possa emergere chiara e lampante: «it is not by hiding evil, but by showing it to us alongside of good, that human character is trained and perfected».¹⁰ Il teatro così come lo auspica Irving offre inoltre la possibilità di ricompattare i ceti sociali, contando sul fatto che una produzione possa far convergere nello stesso edificio persone di diversa estrazione.

Il teatro finisce per essere indissolubilmente legato a cultura e società anche a causa del bisogno costante di riflettere la realtà¹¹ e mettersi al suo servizio. Ad un certo punto l'utilità concreta del teatro diventa condizione necessaria ed imprescindibile, e quando Shaw mette a confronto *A Doll's House* e un classico come *A Midsummer Night's Dream* questo dettaglio emerge in tutta la sua chiarezza:

A Doll's House will be as flat as ditch water when *A Midsummer Night's Dream* will still be as fresh as paint; but it will have done more work in the world; and that is enough for the highest genius¹².

Poco importa la qualità artistica – in certi casi innegabile – e la maestria della scrittura, talvolta il pregio del teatro sta nella sua utilità pratica. È questa un'affermazione che, oltre a rimarcare la volontà di abbracciare prodotti teatrali anche da altre culture e altri sistemi temporali, porta alla luce la forte appartenenza di

⁷ Irving – Richards: 1994, 167.

⁸ Ivi, 163.

⁹ Ivi, 164.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Una precisazione di natura semiotica: a teatro si va oltre ciò che è socialmente e culturalmente definito, poiché il fatto stesso di essere presenti in scena trasforma - enfatizzandola - la funzione che oggetti o corpi normalmente occupano in società. Bogatyrev affermava che «on the stage things that play the part of theatrical signs acquire special features [...] that they don't have in real life» (Elam: 2002, 6). Anche nel caso di rappresentazioni volutamente realistiche, la dimensione simbolica e la sovrapposizione di senso è sempre presente, in un equilibrio tra denotazione e connotazione che spesso gioca a favore di quest'ultimo aspetto.

¹² Scolnicov – Holland: 1989, 63.

un testo contemporaneo alle tematiche che evidentemente hanno ispirato l'autore: una scrittura decisamente contestualizzata, con un fine sociale preciso, con un pubblico modello estremamente definito, insomma, un testo appositamente per il suo tempo, sviluppato per essere «useful»¹³. Qui ci si affianca al concetto di rilevanza così come lo intendeva Sartre, cioè produrre teatro che potesse parlare specificatamente al pubblico immerso nel contemporaneo, che avesse una portata moderna ed immediata, sicuramente provocatrice, invece di optare per produzioni di opere a suo dire irrilevanti proprio in virtù della loro classicità (intesa come capacità di parlare a più epoche, ma non di suscitare dibattito o scuotere gli animi). Sono quindi lavori che affrontano tematiche fortemente storicizzate e tipiche dell'epoca nella quale si sviluppano: quando si esaurisce la forza che li tiene in vita, quando cioè i temi non sono più ripristinabili, perdono vitalità e di conseguenza cessano di essere rappresentati perchè non hanno niente più da dire alle nuove epoche. È il caso di *The Merchant of London*, di George Lillo, del primo decennio del Settecento: prosciugata l'idea principale della difesa del sistema mercantile dell'epoca, il *play* ha esaurito la sua funzione, non offre nuove chiavi interpretative, né riesce a trovare nuovi slanci in prospettiva stilistica, dato che i critici moderni lamentano una scrittura piatta, eccessivamente predicizzante, moralista: era però il tipo di scrittura che l'autore aveva programmato per il suo 'useful play' e verso il quale il pubblico dell'epoca era ben disposto.

Ciò non toglie la tendenza inglobante del teatro moderno che, come Brecht lamentava, «[...]exhibits plays of every period and every country and invents the most disparate styles for them, without having any style of its own»¹⁴.

Ricordando il concetto di semiosfera, nessuna cultura vive in totale isolamento, e quindi uno scambio di produzioni è inevitabile non solo a livello letterario ma anche teatrale. È qui che il legame tra teatro e cultura si complica, perché non è più possibile ragionare esclusivamente in termini intraculturali, ma è necessario considerare anche le implicazioni extraculturali o, per usare la terminologia di Patrice Pavis, «we can institute another approach: the study of intercultural theatre»¹⁵. Con ciò Pavis intende non tanto il passaggio di uno spettacolo da un paese all'altro, il suo divenire 'conosciuto' – un'esperienza più internazionale che interculturale – ma il processo di assorbimento di un prodotto teatrale, nella creazione di un ibrido che è allo stesso tempo riconoscibile come appartenente alla tradizione di origine e rinnovato da nuovi stimoli. Pavis oggi aggiorna la sua teoria, registrando come l'avvento della globalizzazione abbia in un certo senso modificato il concetto stesso di interculturalità, e riconoscendo che i modi in cui si riflette a teatro sono ben più frammentati; Sirkuu Aaltonen preferisce parlare di «intercultural exchanges within theatre practice»¹⁶, poiché l'interculturalità restringe il campo alle sole forme ibride, mentre anche a livello intraculturale possono emergere punti di contatto tra produzioni completamente autonome, che non si pongono l'obiettivo di oltrepassare

¹³ Ivi, 64.

¹⁴ Ivi, 85.

¹⁵ Pavis: 1992, 4.

¹⁶ Aaltonen: 2000, 12.

il confine né nascono lasciandosi deliberatamente ispirare da un prodotto estero, e da una tradizione teatrale altra: compito degli studi intraculturali è capire come si evolve il teatro di una certa nazione, studiarne i capisaldi anche alla luce degli spiragli che si aprono ad influenze esterne. Pavis invece oggi si esprime in termini di «intercultural performance»¹⁷, ad evidenziare la destabilizzazione delle identità nazionali in seguito alla globalizzazione e il fatto che le diverse culture siano già interconnesse, rendendo più indistinte e artificiose le distinzioni tra ciò che è 'intra' e ciò che è 'inter' culturale.

Quando Patrice Pavis inizia a parlare di interculturalità a teatro lo fa a trecentosessanta gradi, spianando la strada alla consapevolezza delle letture personalizzanti alle quali ogni cultura sottomette la novità teatrale con la quale entra in contatto; nel contesto specificatamente traduttivo basti pensare ai trattamenti cui è sottoposto un testo drammatico e il riconoscimento di quanto sia forte la componente culturale sottesa a ogni manifestazione teatrale: le tradizioni plasmano temi, struttura, convenzioni, tutti elementi che rendono un testo tipica espressione della cultura che lo ha prodotto, una sorta di impronta più o meno volontaria o consapevole. «Culture [...] is a kind of shaping, of specific 'inflections' which mark [...] every aspect of our mental life»¹⁸, così scriveva Camille Camilleri nel 1982 e il teatro non è esente da tale significativa influenza: a livello testuale, a livello attoriale, a livello performativo, ogni nuovo prodotto è nuovo interprete ed erede involontario di ciò che lo ha preceduto. Seguendo Eugenio Barba, mentre è lo spettacolo in sé ad avere una durata limitata e definibile, il fenomeno teatro nel complesso è più resistente perché ingloba tradizioni, convenzioni ed abitudini in una stratificazione progressiva.

Alla luce di tali presupposti, il picco di complessità si raggiunge nel momento in cui si vuole rappresentare un prodotto della cultura teatrale A nella cultura teatrale B. È anche grazie alla traduzione se tale scambio è possibile al livello più completo e profondo; non si manifesta però solamente in ambito strettamente testuale – dominio naturale della traduzione – ma anche nella pratica della messinscena.

Secondo Patrice Pavis il modo più efficace per descrivere il processo – nonché la selettività, il compromesso che lo contraddistingue – è immaginarlo come una clessidra:

In the upper bowl is the foreign culture, the source culture [...]. In order to reach us, this culture must pass through a narrow neck. If the grains of culture or their conglomerate are sufficiently fine, they will flow through without any trouble [...] the grains will arrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target culture and the observer [...]¹⁹.

La traduzione è necessariamente uno dei filtri, e il primo di questi ad essere coinvolto nel processo di trasposizione²⁰.

¹⁷ Pavis: 2010, 8.

¹⁸ Pavis: 1996, 3.

¹⁹ Pavis: 1992, 4.

²⁰ I numerosi passaggi individuati da Pavis sono, partendo dalla cultura-fonte: 1. 'cultural modeling',

La rappresentazione è il culmine del compromesso interculturale. I sistemi di segni vengono riposizionati perché si adattino in maniera pratica alle necessità comunicative; diventa evidente il lavoro di rielaborazione (e, se è il caso, di inglobamento) che include la presenza di micro-indizi culturali disseminati lungo il testo fino alla formazione attoriale, ciò che si definisce 'inculturazione'²¹: l'attore finisce per incorporare, più o meno consapevolmente, tecniche e norme del gruppo, del contesto teatrale in cui agisce, e questi sono legati a loro volta alla cultura nella quale vivono (per avere una prova di questo, basti pensare alla ormai abbastanza dibattuta difficoltà degli attori moderni davanti a un testo shakespeariano: l'essere maturati con le convenzioni teatrali moderne, frutto di un processo di evoluzione anche culturale, richiede uno sforzo maggiore per entrare in sintonia con un testo concepito per funzionare con altri meccanismi, che, come difficoltà aggiunta, non sono stati ancora determinati con soddisfacente certezza).

Esattamente come avviene in traduzione, una perfetta sovrapposizione, un «meltin pot»²² lineare e completo a teatro non è realizzabile proprio a causa delle pressioni della cultura sul meccanismo di reazione della messinscena: influenze riguardanti, come già accennato, la formazione degli attori ma anche i contenuti del testo drammatico. Nel nostro contesto, le modalità del teatro occidentale rappresentano qualcosa di più di semplici linee guida, sono veri e propri binari entro i quali bisogna mantenersi.

In questo sfondo di comunicazione interculturale la prospettiva degli adattatori acquisisce particolare rilievo:

Until the conceptual tools (extremely problematic in their very hybridization) which

2. 'artistic modeling' (ovvero individuare come i vari generi teatrali si codifichino e si inseriscano all'interno della propria cultura, processo questo difficile da realizzare per via delle correnti artistiche e ideologiche di ogni genere, che rendono arduo individuare un punto in comune), 3. 'perspective of the adapters' (ovvero la dimostrazione, in tempo postmoderni, del relativismo culturale che sottende ogni messinscena), 4. 'work of adaptation' (ovvero la messa in pratica delle prospettive degli adattatori), 5. 'preparatory work by actors', 6. 'choice of theatrical form', 7. 'theatrical representation of the culture' («the mise en scene and theatrical performance are always a stage translation of another cultural reality» (Pavis: 1992,16), e la trasposizione interculturale è traduzione sotto forma di appropriazione e di una cultura e relativo rimodellamento), 8. 'reception-adapters', (il rischio che deriva dall'appropriazione e dall'interpretazione di una cultura altra alla luce della propria è secondo Pavis quello di eurocentrismo - etnocentrismo, quindi l'incapacità di cogliere la diversità. A questo proposito serve la figura del mediatore-adattatore, che cerca di conciliare i due mondi); 9. 'readability', cioè i livelli presentati dalla messinscena, tra i quali il ricevente 'sceglie' quali leggere; 10. 'artistic- sociological and anthropological-cultural modeling'(ovvero cosa rimane della source culture dopo essere passata attraverso le tappe già viste, e i confini si fanno ovviamente molto labili); 11. 'given and anticipated consequence' (l'elaborazione dello spettacolo che in ultima istanza è affidata al pubblico).

²¹ Ivi, 9.

²² Ivi, 7.

would do justice to the western and eastern context become available, intercultural communication needs *receptors-adapters*, 'conducting elements' that facilitate the passage from one world to another²³.

Secondo Pavis e Camilleri, la tendenza imperante è quella della relativizzazione, ovvero la ricerca non dell'unica interpretazione possibile, ma di una delle plausibili varianti, e ciò diventa evidente nella messinscena dei classici; nel processo che porta all'interpretazione, è ancora una volta il gruppo dominante, l'élite, a farla da padrone: la prospettiva degli adattatori è perciò fortemente etnocentrica, ma ciò non significa che, consapevoli dello sbilanciamento, non lo rendano volontariamente manifesto, quasi a renderlo un tratto distintivo. Nella prospettiva dell'adattamento interculturale, la figura dell'adattatore è incarnata sia dal traduttore che dal regista, dall'attore o dal costumista, tutti coloro che hanno il ruolo di interpretare e filtrare per incontrare l'orizzonte di attesa del pubblico. Vi è un alto grado di consapevolezza della differenza tra la cultura fonte e quella di arrivo, sul quale l'adattatore sperimenta per raggiungere un risultato finale soddisfacente, mettendo in pratica quelle «tactical choices»²⁴ tramite le quali si mediano o si limano certi aspetti contrastanti. Vale la pena notare che alcune di queste figure hanno però margini di manovra più ampi di altre: l'autonomia di un traduttore infatti non può essere paragonata a quella del regista, la cui visione è più slegata e indipendente, una prospettiva già d'insieme; il traduttore è invece una figura la cui mediazione è strettamente dipendente dalla dimensione testuale, dalla quale si può allontanare (ma sempre con ragionevolezza) solo se ciò va a vantaggio del metatesto, senza contare che, posizionandosi alla base dell'intero processo di 'trasferimento', in ambito teatrale non soltanto si aggiunge l'impegno di trasmettere quanto più possibile dal testo fonte senza poter al contempo beneficiare di un quadro d'insieme completo (il che costituisce un limite più significativo), ma emerge anche la responsabilità di far sì che il testo sia 'enigmatico' quanto quello di partenza.

Resta da vedere, secondo Aaltonen, se il passaggio si configura come un processo interculturale o piuttosto transculturale: ovvero, poiché una cultura è incline ad accettare dall'esterno solo quelle influenze che le corrispondono, evidenziando l'esistenza di un terreno comune di partenza su cui lavorare, l'impatto 'rivoluzionario' sarebbe alquanto attutito; senza considerare poi quegli autori o registi (Peter Brook su tutti) la cui filosofia di lavoro e approccio al modo di fare teatro si propone già in partenza di comunicare ad un pubblico molto più vasto di quello del proprio confine di appartenenza, in nome di una universalità di cui, appunto, cercano conferma. Aaltonen approfondisce le ramificazioni che si possono raggiungere in una serie di distinzioni di livello squisitamente teorico mirate a catalogare tutte le sfumature che un contatto teatrale/culturale può assumere: quindi cita il teatro *ultraculturale*, una ricerca a ritroso verso l'essenza rituale del teatro mirata a dimostrare che esiste un substrato comune che annulla ogni successiva stratificazione culturale; il *teatro pre e post culturale*, il primo che rincorre l'incontro

²³ Ivi, 17.

²⁴ Ivi, 192.

Occidente-Oriente prima della definitiva cristallizzazione e diversificazione, il secondo che mira a demolire quelle gerarchie culturali colpevoli di aver diretto ed imposto in modo in cui le società si sono organizzate; *teatro meta-culturale*, che riflette sulle proprie forme proponendo ciò che è estraneo. Come giustamente osserva Aaltonen:

The usefulness of the categorization is rather limited for the study of theatre translation if other elements of the production were excluded, since the way texts have been combined with acting styles, settings, props, light, music, backdrops, and so on in the intercultural exchange would offer more valid results²⁵.

Tornando invece a Pavis, il suo intento è cercare di determinare in che modo si possa oggi distinguere tra la ‘intercultural performance’ e i generi nei quali in misura più o meno importante si ritrova una implicazione culturale: particolarmente interessante è il *teatro multilinguistico*, perché l’affidamento alla competenza linguistica del pubblico permette di saltare da una lingua all’altra, un andamento altalenante che evita a piè pari il problema dei *realia* ma anche della resa comica in traduzione; altrettanto interessante – in prospettiva della traduzione del testo drammatico – è il teatro in lingua originale con l’ausilio dei sottotitoli, che però presenta lo stesso limite (e si presta alle stesse critiche) dei sottotitoli in video, ovvero la scelta tra ‘leggere’ e ‘vedere’, parzializzando l’esperienza completa di ricezione.

Ciò che traspare al di là delle classificazioni teoriche – e ciò che forse conta maggiormente, sempre tenendo presente le ripercussioni sul momento della traduzione del testo drammatico – è l’impossibilità di scegliere una produzione da un contesto A e trasferirla così com’è, senza modifiche di sorta, nel nuovo contesto B. Esempi di come una cultura di arrivo rielabori e renda un prodotto teatrale straniero adatto alle proprie corde sono tanti e tutti significativi, e si potrebbe iniziare già dalla classicità, citando autori come Plauto e la sua significativa rielaborazione delle fonti greche (e quindi anche a livello traduttivo si trattava di riscritture che non tenevano in grande considerazione il criterio del rispetto filologico verso l’originale). A questo proposito, un aspetto che inizia ad emergere da molti degli esempi seguenti e che si approfondirà nei capitoli successivi è una certa difficoltà nell’inquadrare precisamente i confini tra traduzione ed adattamento: si vedrà che la portata di certi interventi è notevole in termini di distanza dal ‘modello’, il che però non significa formulare un giudizio di valore prendendo a riferimento la produzione ‘ispiratrice’, tutt’altro; queste realizzazioni servono a comprendere come l’occhio sia sempre rivolto al proprio contesto di riferimento e quali modifiche lo soddisfano. D’altra parte, «How can significance be conveyed to an audience whose universe of discourse is light-years away from those cultural worlds?»²⁶.

In primo luogo, ogni cultura sviluppa un modo tutto proprio di ‘fare teatro’, che abbraccia tutti gli aspetti, dallo stile di scrittura all’educazione dell’attore; a riprova

²⁵ Aaltonen: 2000, 16.

²⁶ Scolnicov-Holland: 1987, 9.

di come la cultura teatrale plasmi l'approccio alla recitazione ecco una recensione della Lady Macbeth di Adelaide Ristori:

This rapid succession of distinct points of acting, this resolution of a general idea into the energetic exhibition of its parts, is the leading peculiarity of Madame Ristori's performances. It is successful with her simply because it is natural. She belongs to a nation accustomed to express every play of passion and every shade of feeling by gesticulation [...] this sense of pantomimic gestures is fundamentally Italian²⁷.

Quando si parla di Shakespeare e delle sue produzioni extra-britanniche – e la caratura dell'autore fa sì che se ne parli spesso – ci si confronta con una considerevole varietà di approcci; qui si parla di *Italian style*, indicando il distacco rispetto ad una tradizione, appunto, inglese, a cui gli attori italiani non erano esposti e dalla quale non si sono lasciati prevedibilmente influenzare, sviluppando caratteristiche proprie, definite «non shakespeariane».²⁸ In questo caso la recensione è positiva, ma il maggiore o minore senso britannico di appartenenza dell'opera non era criterio secondario nel giudicare un'interpretazione. *Othello* era ritenuta una tragedia più 'mediterranea' di *Hamlet*, che veniva percepito come fortemente anglosassone, ragion per cui il pubblico britannico era maggiormente propenso ad accettare e lodare la resa dell'Otello di Salvini, mentre mostrò sempre resistenze verso l'Amleto di Rossi, perché il pubblico e la critica non erano pronti ad accettare l'appropriazione e l'inglobamento da parte di un'altra tradizione di un personaggio che ritenevano potesse essere reso appieno solo in un contesto di impostazione 'nordica'. La ricezione viaggia sempre su doppio binario.

Nella messinscena la portata culturale emerge anche tramite la gestualità: semioticamente rielaborata e controllata, deve corrispondere alle aspettative del pubblico, al loro orizzonte di attesa, e il consolidarsi di tale pratica conduce all'omogeneizzazione e all'universalizzazione delle forme, che finiscono per identificare un intero modo di fare teatro. Il regista è poi il centro dell'attività di culturalizzazione, secondo Pavis, l'«unifying object»²⁹, poiché l'intero progetto passa attraverso i suoi occhi e le sue interpretazioni; c'è spazio sia per la neutralizzazione di certi valori che per il riconoscimento dell'universalità di altri.

La forte componente personalizzante del teatro si rivela anche nella varietà interpretativa di un testo: le correnti di pensiero dominanti possono porre in rilievo una serie di contenuti a discapito di altri. Uno dei tanti esempi che coinvolgono Shakespeare riguarda *Much Ado About Nothing* e la percezione del personaggio di Beatrice, in chiave moderna legato indissolubilmente a questioni di genere: il periodo vittoriano, esaltatore della figura dell'angelo del focolare, cerca infatti di smussare quei tratti di 'wit' e spirito combattivo che all'epoca erano assegnati tipicamente all'universo maschile, di fatto forzando l'interpretazione, mentre attualmente la lettura privilegiata – o incoraggiata – è quella che pone enfasi proprio sulla forza

²⁷ Carlson: 1985, 40.

²⁸ Ivi, 176. Se ne parlerà più approfonditamente nel capitolo sesto.

²⁹ Pavis: 1992, 177.

ribelle e anticonformista del personaggio.

L'analisi del teatro in prospettiva interculturale comporta anche volgere lo sguardo alle modalità di ricezione: Gershon Shaked afferma che la piena comprensione di un testo straniero da parte di un determinato pubblico è estremamente difficile: in base alla costante esperienza di lettura e traduzione che il teatro implica (ancora una volta è bene ribadire che non è un meccanismo solo testuale/linguistico), il pubblico si trova a interpretare ogni indizio culturale col quale entra in contatto e a inscrivere nel proprio quadro di conoscenze, in un'esperienza prevalentemente soggettiva che si modifica sempre di più a mano a mano che questa diventa pubblica e collettiva.

When seeing a play, an entire group is programmed in advance to respond to a phenomenon according to collective, extra-theatrical experiences which brings it to the ceremonial setting known as theatre. There is must react to a new and unknown world in accordance with laws legislated from the stage³⁰.

Il pubblico è aiutato in questo dal regista, il quale funge da mediatore tra i due mondi offrendo la propria interpretazione, che non coincide mai perfettamente con gli intenti originari, in un «misunderstanding which is the only way we could understand»³¹, una ricostruzione che necessariamente viene falsata dai modi e dalla cultura ricevente; non c'è altra soluzione se si vuole entrare in contatto con una dimensione 'altra', a meno che non si rinunci al compromesso linguistico, fermo restando che però il filtro della propria cultura è sempre presente e continuerà ad esercitare influenza sulla comprensione e ricezione dello spettacolo³².

Nel complesso di messaggi riguardanti l'Altro che vengono continuamente immessi in una cultura, il compito dell'Arte – e quindi anche del teatro – è di facilitarne l'assimilazione, di ridurre il timore dell'elemento estraneo. Per questo certi temi vengono continuamente riveduti, specie quelli che rimettono in discussione la concezione della famiglia come i miti di Ifigenia o di Edipo, i quali contengono un messaggio universale che però va incastonato in una cornice accettabile, pur non eliminando in toto la complessità e la componente aliena. È qui che si inserisce il regista, il quale, secondo Shaked, traduce da un linguaggio la cui estraneità spaventa gli spettatori trovando una chiave più accomodante e accessibile. Questo non deve però collidere con la portata in un certo senso rivoluzionaria che un autore valido riesce ad immettere nel suo lavoro, agendo sulla visione normalizzante della propria cultura, inserendovi una crepa, ovvero una visione innovativa che, sebbene non modifichi immediatamente il quadro generale, tuttavia rappresenta un 'disturbo'. Vi sono però dei casi in cui le tensioni culturali sono più forti, e l'esempio più lampante

³⁰ Scolnicov – Holland: 1989, 7.

³¹ Ivi, 8.

³² Il discorso non è limitato solo alla dimensione teatrale, ma ad ogni occasione nella quale si traspone un rituale, basti pensare alla trasposizione della messa in ebraico, nella cui cultura il concetto di transustanziazione è poco chiaro. Di conseguenza, anche i *morality plays*, i *mystery plays*, autori come Lope de Vega o opere come *Murder in the Cathedral* di T.S. Eliot verranno vissuti in un'ottica completamente riadattata.

è quello del personaggio di Shylock, la cui rappresentazione dopo la Seconda Guerra Mondiale è palesemente influenzata dal fatto storico e dalla nuova percezione di un popolo, in altrettanto palese contrasto con gli intenti originari di Shakespeare, la creazione di un anti-eroe ridicolo. Il risultato è che, a causa delle forti pressioni culturali, il significato dell'opera si è capovolto. L'anti-eroe è diventato eroe, i personaggi che cercano giustizia diventano giustizieri. L'identificazione moderna e contemporanea tra vittima storica e vittima scenica non permette di ricostruire l'equilibrio originario. È del 1970 una produzione del *Merchant of Venice* curata dal regista israeliano Yosef Yezraeli che cercò di rompere questo circolo, riportando Shylock al ruolo di anti-eroe che gli era stato originariamente assegnato e allo stesso tempo cercando di lanciare un messaggio moderno sulla necessità di abbattere i pregiudizi tra etnie.

Trasporre una produzione e quindi ragionare sull'elemento testuale porta con sé inevitabili cambiamenti, soprattutto quando non si presta sufficiente attenzione agli elementi che hanno portato alla formazione del testo stesso. Per questo motivo è concezione generale che il Čechov britannico tenda a perdere efficacia, specialmente perchè la portata ironica della sua scrittura è poco compresa, almeno fino a letture più recenti: «Čechov was the 'voice of twilight Russia'; he was the poet and the apologist of ineffectualness and he deals with 'the tragedy of dispossession'»³³. Questa interpretazione rimane la base di tutte le messinscene successive, ma ciò che colpisce è che, secondo la Gottlieb, il trattamento del testo derivava non tanto da un'attenta analisi – anche traduttiva – del contenuto e del messaggio, ma da congetture e supposizioni riguardanti sia la natura dei personaggi, visti come vittime delle circostanze e privati di ogni controllo, sia il tono dell'intera opera, al quale si assegna un'atmosfera nostalgica di un'epoca ormai lontana. Di ciò è responsabile anche una comune filosofia che sottende le traduzioni di autori russi, non solo Čechov ma anche Dostoyevsky e Gogol; l'ideologia sotterranea legata ad una nazione scorre silenziosamente ma torna in superficie nelle forme più inaspettate. È significativa anche la ripetitività degli allestimenti, con personaggi in costume la cui storicità però non è mai specificata, perchè in realtà l'assenza di ogni riferimento alla situazione russa li rende atemporali, fluttuanti in un tempo che non si manifesta: questo è in realtà l'atteggiamento tipico del teatro britannico, e infatti le produzioni incentrate su Čechov finiscono per rivelare più della filosofia teatrale britannica che di quella russa.

We have remade Čechov's last play in our image just as drastically as the Germans have remade Hamlet in theirs. Our *Cherry Orchard* is a pathetic symphony [...] we invest it with a nostalgia for the past which, though it runs right through our culture, is alien to Čechov's [...]»³⁴.

Come già accennato, buona parte della responsabilità di tale slittamento dipende anche da come si è gestita la traduzione della parte testuale, il che ribadisce, se ce ne

³³ Ivi, 164.

³⁴ Ivi, 164.

fosse bisogno, l'importanza della traduzione nel plasmare e formare l'idea intorno ad un autore. Le difficoltà principali così come le intende la Gottlieb comprendono principalmente la trasposizione della portata ironica della lingua e delle sfumature della lingua russa – un problema non insolito, anzi, comune della trasposizione interlinguistica ad ogni livello incluso quello letterario – al ben più spinoso problema legato al rapido passaggio dall'atmosfera comica a quella tragica che rende il testo inglese più nervoso e instabile rispetto a quello russo, o alla differenza di classe sociale che in russo – così come in italiano o in francese – è riconoscibile in base alle strutture linguistiche e non, come in inglese, in base al dialetto o all'accento. La soluzione inglese è di sovrapporre al testo russo il sistema politico britannico, con l'uso di accenti da 'working class'. Conseguenza di ciò è anche una diversa concezione dell'isolamento, che in termini russi è qualcosa di fisico, dato dall'ampiezza degli spazi, mentre in inglese, in virtù della diversa collocazione geografica, diventa un concetto filosofico, presente nella mente del personaggio invece di essere dato di fatto di una realtà diversa. Lo scarto culturale forse più importante riguarda la modalità di esprimere ironia e farsa, che passa dalla filosofica visione russa all'uso inglese della fisicità, il che rischia di 'volgarizzare' la percezione di certe scene (come dimostrano le recensioni del 'Sunday Telegraph' del 1965 de *Il gabbiano*). La combinazione di lingua, cultura e visione spettacolare rende i testi di Čechov lontani dalla loro natura originaria, e tali rimarranno finché la percezione britannica non li riporterà nel loro contesto significativo originario, ulteriore prova del fatto che la distanza geografica manifesta il suo potere diversificante anche se la distanza cronologica non è così ampia; ciò che serve è uno sforzo verso il diverso, per quanto possa permettere la differenza linguistica.

Tale differenza traspositiva resta valida perfino quando le due culture hanno una tradizione di scambi e traduzioni dei rispettivi testi: sia Inghilterra sia Germania hanno infatti sempre incrociato testi e autori, da Shakespeare a Brecht. La produzione tedesca di *Saved* di Edward Bond presenta comunque questioni irrisolte e problemi di adattamento – ed è significativo che venga usata questa parola: la questione della differenza tra traduzione e adattamento di testi teatrali sarà tuttavia oggetto di discussione più avanti. La storia concepita nel 1965 da Bond è di una portata provocatoria non indifferente, a causa dell'indagine sulla violenza della natura umana che culmina nella lapidazione di un bambino nella scena finale. Si tratta di un testo la cui forza e la cui chiave interpretativa derivano in gran parte dal contesto sociale, quello della working class britannica in cerca di identità, nella quale l'elaborazione dei valori può avere esiti inaspettati; ecco come si esprime uno degli attori del cast originale: «*Saved* is about ignoring young life. The baby is a sacrifice. In actual fact, the baby is saved. It's saved from a nonexistent life»³⁵.

Si tratta di un dramma che sente forte l'influenza del già citato Brecht, il che dovrebbe costituire un vantaggio nel momento della trasposizione in suolo tedesco, ma tale parallelismo è stato poco approfondito: ben maggior attenzione critica ha suscitato il problema del contesto e del messaggio. Questo esempio permette di accertare come la differente percezione di una produzione non dipenda solo dalla

³⁵ <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast>.

traduzione del testo, quindi da fattori linguistici³⁶, ma anche da altri codici spettacolari; l'allestimento, ad esempio. Ledebur analizza come diversi apparati scenici contribuirono a diverse interpretazioni: un salotto spartano e tipicamente rappresentativo della classe media inglese fa sì che gli spettatori tedeschi vedano con distacco l'azione, non leggano il messaggio universale della condizione umana e quindi non partecipino con la dovuta emotività alla rappresentazione della violenza degli operai inglesi. Un altro tipo di allestimento è meno realistico e cerca di inserire dettagli che rimandano alla *beat generation*, un contesto più giovanile che fa slittare ancora una volta la ricezione verso un conflitto generazionale; talvolta è sufficiente un dettaglio familiare al pubblico di arrivo, come la sostituzione della campana che segnala la chiusura dei cancelli per gli operai – che si disperdono dopo il linciaggio, tratto culturale britannico ma sconosciuto al pubblico tedesco – con dei passi di un poliziotto, modificando opportunamente i dialoghi e ambientando il tutto in un contesto più germanizzato³⁷.

I problemi di adattamento culturale possono anche esulare dalla sfera linguistica: esempio classico è il passaggio dal palco britannico a quello americano. *Whose Life is it, anyway?* (1978) di Brian Clark, la cui nuova versione è stata curata dallo stesso autore, ha subito dei rimaneggiamenti talvolta significativi nel passaggio da vecchio al nuovo continente. Il dramma non è dei più facili grazie al messaggio sull'eutanasia che, lungi dal fornire facili risposte, lascia la decisione finale al pubblico – e qui si potrebbe aprire una ulteriore parentesi sulle reazioni dei vari paesi in cui è stato allestito, prima fra tutte la Germania, in cui certe tematiche ricordano troppo da vicino il periodo nazista.

Tra gli aggiustamenti figurano la riconfigurazione del protagonista, un maschio nella versione originale e una donna in quella americana – cambiamento che l'autore giustifica affermando che l'universalità del messaggio rende irrilevante il sesso del protagonista, ma che, a ruota, fa sì che siano necessari cambiamenti agli altri personaggi e alle battute perché si possano ristabilire gli stessi equilibri. Quanto al contesto culturale, tutta l'ambientazione ospedaliera ha subito delle modifiche prevedibili, passando dalle mansioni dei personaggi alla diversa impostazione della vita e delle istituzioni, i cui riferimenti originali britannici non dicono nulla al pubblico americano: 'he'll be transferred to a long-stay hospital' diventa 'she'll be transferred to a long-term institution', 'solicitor' diventa 'attorney at law', 'the barrister' diventa 'the litigation partner' e così via³⁸. L'attenzione al dettaglio è quindi notevole, nonché parte essenziale se si vuole creare contatto e presa sul pubblico.

L'interculturalità del teatro si rispecchia anche nel caso dei testi classici, che fungono da specchio costante, il cui messaggio va oltre il singolo episodio raccontato, anche nel caso in cui apparentemente non vi sia nessun legame tra messaggio del

³⁶ Ciò sembra sollevare il traduttore da certe responsabilità riguardanti le deviazioni linguistiche che portano a rielaborare contenuto e messaggio finale, ma fa anche capire l'instabilità del testo drammatico. Come un autore non può prevedere la ricezione del proprio lavoro, così il traduttore non può sapere come il testo verrà allestito, non ha appigli per ricostruire un quadro completo.

³⁷ Scolnicov- Holland: 1989, 204.

³⁸ Ivi, 219.

classico e la cultura che lo ospita e rappresenta: per quanto improbabile, la Germania nazista apprezza e rappresenta Shakespeare pur controllandone allo stesso tempo il messaggio apertamente controverso rispetto agli ideali nazisti. Tralasciando le fantasiose argomentazioni critiche che miravano a 'giustificare' la presenza e la persistenza di un britannico in suolo tedesco, ben più importante appare la polemica legata alle traduzioni, in cui il dibattito tra letterarietà e performabilità assume un significato politico, aprendo la strada alla possibilità di traduzioni più addomesticanti ed esaltatrici dei nuovi valori, salvo poi essere troncata dalla decisione di accettare come unica versione 'autorizzata' quella classica di Schlegel/Tieck. Lo *status* di autore classico doveva essere confermato dall'utilizzo di un testo canonico, standardizzato, la comunicazione del messaggio garantita anche dal forte conservatorismo negli allestimenti, con uno stile declamatorio che lasciava poco spazio alla sperimentazione. Per mantenere controllata la messinscena altri elementi indicatori di classicità dovettero essere eliminati, iniziando dalle musiche di Mendelssohn per *A Midsummer Night's Dream*; furono aboliti altri allestimenti più 'innovativi', per esempio con costumi contemporanei (la versione di *Hamlet* di Leopold Jesser); le oltre cinquanta messinscene di *The Merchant of Venice* dal 1933 al 1944 mostrano tutte inconfutabili tratti anti-semitici, anche perchè altre interpretazioni vennero eliminate in partenza, e cambiamenti testuali erano mirati soprattutto a impedire il matrimonio interrazziale tra Jessica e Lorenzo come parte del lito fine della commedia. Ovviamente certi testi non trovarono posto, dalle tragedie storiche all'*Othello* (inaccettabile dall'ottica razziale), il che rende ambigui e meno lineare il percorso di Shakespeare all'interno dell'epoca nazista.

Per citare un caso italiano, molto si è discusso della resa di *Morte accidentale di un anarchico* sul palco inglese. Fo è un autore che ben si presta ad un certo tipo di analisi interculturale, perché è uno degli autori più rappresentati e perché il suo lavoro ha un'impronta inconfondibilmente italiana. Come sottolinea Stefania Taviano, gran parte del successo di Fo in area anglosassone è dovuto a un processo di 'anglicizzazione' «which consists of a predominantly comic reading of their work at the expense of its political challenge»³⁹. La forte contestualizzazione dei lavori di Fo li rende problematici da affrontare in teatri non italiani, quindi prevedibilmente è proprio l'elemento politico il primo a cedere il passo, mentre tutta l'attenzione si concentra sulla teatralità del testo: sebbene in fase di riscrittura⁴⁰ si sia provato a cercare un equivalente politico e sociale, questo lato del lavoro di Fo finisce per svolgere un ruolo secondario. Nel caso specifico di *Morte accidentale*, a creare problemi è la familiarità con la strategia della tensione degli anni Sessanta e Settanta, oltre che alla comprovata flessibilità del testo, che si modifica seguendo sia le esigenze pratiche sia la ricezione del pubblico. Il teatro della situazione di Fo, più epico che naturalistico, l'ispirazione alla figura del giullare e del fabulatore, la basilare distanza da una interpretazione di tipo psicologico – che è poi quella che viene realizzata in contesto inglese – sono gli elementi che determinano i problemi

³⁹ Foisner-Klein: 2004, 325.

⁴⁰ A questo proposito Taviano tende ad usare il termine "rewriters", o 'adapters' invece di traduttori, il che rende ben chiaro come collochi il prodotto finale.

maggiori. Altro fattore di non secondaria importanza nel determinare quanto un *play* viene modificato è quello economico: il passaggio teatri di nicchia a teatri più prestigiosi fa sì che l'interesse monetario incoraggi modifiche più sostanziali proprio per far incontrare i gusti del grande pubblico e far sì che quei teatri prestigiosi registrino il tutto esaurito. La portata rivoluzionaria, provocatrice, polemica, cede il passo ad un diluito senso politico. «The emphasis on the comic elements of Fo's work at the expense of its political value is a predominant aspect of the appropriation of his theatre not only in the English-speaking world, but also in most foreign countries»⁴¹. Tra gli slittamenti rispetto al lavoro originale figura anche un doppio finale: la versione del 1974 prevede infatti, rispetto a quella dell'anno precedente, l'ipotesi che i giornalisti decidano se la bomba del Matto esploderà decretando la morte dei poliziotti. La portata di questa modifica è stata tale che Fo cercò di impedire la sua concretizzazione, ma senza successo, dato che quella è ormai la versione più accreditata. Una nuova produzione del 1991 è quella che fa uno sforzo maggiore per avvicinarsi al concetto di teatro di situazione così come lo intendeva Fo, modificando e livellando dove necessario. Parlando nello specifico di traduzione teatrale si vedrà come si è lavorato sul testo: per ora è interessante rimarcare la collaborazione tra i traduttori e lo stesso Fo, il quale ha avuto un ruolo attivo nel processo di ricreazione, e ciò ha permesso di generare un *play* con una connotazione politica più marcata rispetto alle precedenti versioni e una cura maggiore nell'evitare stereotipizzazione della cultura italiana. Paradossalmente, pubblico e critici, abituati alla versione del 1974, ormai 'canonica', ebbero difficoltà ad accettare quella rinnovata, che per questo incontrò alterne fortune.

L'esempio di Fo permette di riflettere su una delle funzioni chiave della trasmissione culturale, ovvero la compensazione: nel discorso sulle scelte dei testi da immettere in un circuito culturale si è visto come la tendenza sia di 'colmare' certe lacune, compensando ciò che, per tradizione, una cultura non produce. Secondo alcuni critici inglesi, la 'traduzione' di Fo permette di sopperire ad un intero genere, quello della farsa politica (poco conta qui approfondire quanto la politica sia effettivamente sopravvissuta), poco frequentato dal teatro inglese.

Se finora si è tenuto conto solo di passaggi entro i confini occidentali, l'interculturalità dà i frutti più fecondi quando si estende oltre questo territorio. Come afferma Pavis: «Interculturalism – one tends to forget – also functions the other way around: whenever a non-European culture uses European classics, it still maintains its own culture of stage traditions»⁴². Restando in tema di classici e per la precisione su Shakespeare, del 1970 è *uMabatha* di Welcome Msomi⁴³, che tiene a definire il prodotto «a Zulu drama on the theme of Macbeth». Il rapporto con la tragedia shakespeariana è ben chiarito nel programma:

⁴¹ Ivi, 330.

⁴² Pavis: 2010, 2.

⁴³ Vi sono stati dei contrasti circa il riconoscimento della paternità dell'opera, che finisce per essere attribuita a Msomi, anche se altri registi, tra i quali Pieter Sholtz, chiedono che venga loro riconosciuto di aver contribuito alla creazione del prodotto 'finale'.

Umabatha is not a Zulu version of *Macbeth*; it is a dramatization of a fierce and momentous epoch in South African history which uses the plotline and conventions of Shakespeare's play to give greater resonance to its fable of authority, assassination and treachery. The epic story of Msomi's play is rooted in real historical events⁴⁴.

La riformulazione della storia shakespeariana, adattata alla cultura zulù, è stata portata sia in Europa che in America, con risultati che hanno sorpreso il regista: «Our culture was more appreciated here than there – perhaps taken for granted because people grew up with it»⁴⁵. Note di rilievo sono sicuramente l'intera organizzazione scenografica e visiva, che non lascia dubbi circa la contestualizzazione e la natura dell'operazione: oltre ai costumi, alle coreografie alle quali viene attribuito potere comunicativo pari a quello linguistico, la lancia e lo scudo si ergono a simboli scenici dell'intera cultura zulù, e, in contesto occidentale, ribadiscono l'avvenuto processo di appropriazione: il canone occidentale viene personalizzato, 'deformato', per aderire alla cultura africana.

Leggendo la critica europea, tuttavia, si percepisce innanzitutto un certo scetticismo circa l'effettivo distacco dalla storia di riferimento, dato che il principale motivo di contestazione è proprio il poter seguire la storia anche senza conoscere la lingua zulù. Quanto al rapporto tra prototesto e metatesto, la dichiarazione di intenti vista sopra non sembra convincere critici come John Barber, che lamenta un eccessivo 'impoverimento' nell'elaborazione del testo, ma una critica del testo arriva, sebbene più velata, anche da Laurence Wright:

To call it a translation would be unfair and inaccurate. It is a careful redaction of Shakespeare's text, written in Zulu, and focusing primarily on the action [...] The proportion of what one might crassly call 'verbiage' to action within scenes is greatly reduced, so that the 'mental life', the interiority, of the characters is less prominent⁴⁶.

Ulteriore dimostrazione che la metacultura non si accontenta di un trasferimento pedissequo, ma gestisce ogni codice – in questo caso linguistico – come meglio preferisce. Il problema sorge quando, forse influenzati dallo *status* dell'autore di 'riferimento', ci si aspetta invece che dal trasferimento non emerga alcun tratto personalizzante, finendo per usare gli stessi parametri paragonare due prodotti che viaggiano su binari diacronici e diatopici diversi.

Operazioni di questo tipo stimolano riflessioni sul delicato rapporto post-coloniale, offrendo veri spunti dal punto di vista dell'interculturalità più autentica, quella che mette a confronto universi opposti con un peso aggiunto di equilibri politici tutti da ricostruire. Da una parte emerge come i confini tra culture (in questo caso Europa-Africa) possano essere valicati con relativa facilità, come fa Msomi, senza sottomettersi all'interpretazione canonica (ovvero occidentale) e senza lasciarsi intimorire da un testo fortemente rappresentativo, quindi reclamando piena indipendenza e autonomia sia nell'interpretazione che nell'allestimento; dall'altra,

⁴⁴ Wright: 2009, 1.

⁴⁵ Fischlin-Fortier: 2009, 166.

⁴⁶ Ivi, 4.

come questa autonomia mostri segni di ‘cedimento’ nel momento in cui, per valicare i confini di cui sopra, si arriva a proporre un modello di teatro che fa dell’intrattenimento il proprio punto forte, lasciandosi contagiare dal modello di teatro europeo e dimenticando invece quello autoctono; così facendo, permettere ai colonizzatori di reiterare il controllo diventando di fatto delle neo-colonie.

Di fatto, il tentativo africano di fagocitare i simboli della cultura europea per affermare la propria autonomia finisce per annullarla:

Translation, transposition and adaptation have been endemic in European Drama: they are the means by which play-texts have survived the process of history, and have become part of a “great tradition” (which itself is part of and parcel of a particular static view of history). In taking over the European concept to “rework” the great dramatic works of the past, African playwrights have also taken over this particular historical perspective⁴⁷.

O meglio, non esiste scambio senza osmosi, nel quale non si crepi il muro del consolidato e non si inserisca un elemento di disturbo; rimane da determinare quanto profonda sarà l’impronta lasciata nella cultura di arrivo, specialmente quando viene interpretata come reiterazione di un atteggiamento storico-politico: l’operazione di Msomi viene interpretata come affermazione di una universalità che non rinuncia ai tratti peculiari della propria cultura (in questo caso la clessidra di Pavis pare avere uno sbocco particolarmente stretto) ma allo stesso tempo c’è chi vi legge un cedimento verso lo strapotere occidentale che, pur reiterandosi in forme diverse da quella politica, ottiene gli stessi risultati.

Si sarà notato che la maggior parte degli esempi presentati ha in comune una certa recalcitranza a varcare i confini del già noto: salvo poche eccezioni, i nomi che ricorrono – e con loro gli studi e le analisi teoriche – sono sempre gli stessi, da Shakespeare a Čechov passando per Brecht, autori ormai classici, di tradizione consolidata. Tirando le somme di tale interculturalità teatrale, si può sicuramente individuare la volontà del non correre troppi rischi, accettando nel proprio circuito culturale dei contributi ‘sicuri’, sia per tematica sia per riscontro economico; e le affermazioni di Aaltonen circa una precisa volontà di ricercare conferme del proprio sistema anche dalle produzioni culturali straniere trova in qualche modo sostegno. Dovrebbero essere ormai chiare le prime ripercussioni che si hanno in traduzione, il suo ruolo nel definire il prodotto finale; il traduttore di teatro deve essere buon conoscitore della realtà teatrale del proprio paese, agire da talent-scout ed essere consapevole di quali lavori hanno una effettiva possibilità di far presa ed essere poi messi in scena: in tutto questo discorso anche di natura teorica non bisogna perdere di vista il lato concreto e pratico legato al fatto che il teatro è un mestiere dal quale ci si aspetta guadagno. Per questo è molto difficile che si affermino opere troppo distanti da ciò che è considerato ‘sicuro’ (e tuttavia succede: dopotutto Attilio Corsini era convinto che *Rumori fuori scena* non potesse funzionare in Italia), lavori sui quali non si ha un interesse – anche culturale – che motivi un investimento.

Sebbene poi certi testi riescano ad essere tradotti, la strada del palco non è

⁴⁷ Fischlin- Fortier: 2009, 166.

necessariamente spianata. Il dramma di Ntozake Shange *For Colored Girls Who Have Considered Suicide When the Rainbow Is Enuf* è stato uno dei pochi ad aver trovato la via della pubblicazione – tradotto da Simonetta Franceschetti, col titolo *Per ragazze di colore che hanno pensato al suicidio quando l'arcobaleno basta*⁴⁸ – ma non è (perlomeno ancora) stato portato in scena, e molti altri testi in cui si intrecciano problemi di *gender* e *race* restano ancora per lo più sconosciuti al pubblico italiano,⁴⁹ perché sono troppo radicati in un preciso contesto culturale. Pur trattandosi di opere notevolmente attuali e potenzialmente interessantissime da analizzare dal punto di vista traduttivo (si potrebbe verificare l'influenza dell'ideologia, la manipolazione della lingua, le strategie volte ad attutire o favorire un impatto lessicale volutamente provocatorio, gli accorgimenti che si mettono in atto quando il testo non presenta appigli 'conosciuti', ovvero una precedente traduzione testuale alla quale far riferimento, e come la rappresentazione reagisce a certi stimoli) al momento non esiste un corpus consistente di traduzioni italiane proprio perché sono testi che a livello sociale e culturale non farebbero presa, o avrebbero vita troppo breve per giustificare l'investimento economico necessario alla loro realizzazione.

⁴⁸ La casa editrice è la Stampa alternativa-Nuovi equilibri, il cui catalogo comprende, prevedibilmente, quei testi che non troverebbero spazio nel circuito delle grandi case editrici, salvo poche eccezioni (una collaborazione con Jacovitti).

⁴⁹ Sconosciuti anche a livello di ricerca universitaria: i *gender studies* infatti sono fioriti più o meno in tutta Europa ma in Italia un'affermazione capillare e significativa tarda ad arrivare.

Capitolo 3

Il testo drammatico

Qualsiasi discorso sulla traduzione teatrale non può prescindere da una trattazione sulle caratteristiche del testo drammatico, base del processo di trasposizione e terreno sul quale il traduttore si mette in gioco e costantemente alla prova.

Dato che il lavoro di traduzione è un lavoro di scrittura, con buona pace delle polemiche riguardanti il maggiore o minore grado di autorialità di un testo tradotto¹, anche l'approccio al testo drammatico non trascurerà il lato pratico. Le teorie semiotiche e linguistiche aiutano a sviscerare certe componenti prettamente comunicative o di inquadramento del testo drammatico nell'insieme; in termini di scrittura vera e propria, nel momento della creazione del testo dalla pagina bianca, è invece la voce dell'autore, del drammaturgo che racconta il suo lavoro, che può aiutare a comprendere come nasce e come si struttura concretamente un testo drammatico, cosa lo rende efficace, cosa lo rende adatto al teatro; quel testo passa poi nelle mani del traduttore e dei registi, che lo riscrivono e lo trasformano seguendo dei criteri (teatrali) diversi; se le possibilità di successo di un testo dipendono dalla qualità della scrittura, la genesi italiana di *Rumori Fuori Scena* metterà in evidenza che conoscere il meccanismo teatrale è parimenti indispensabile quando si tratta di riscrittura e traduzione.

¹ Che la posizione del traduttore sia fortemente sottovalutata nel processo che porta al risultato finale (il libro tradotto) è cosa risaputa: a partire dalla scarsa attenzione (per non dire nulla) di quei critici che spesso omettono di citare il nome del traduttore nelle recensioni, ai commenti (di plauso o di disapprovazione) sullo stile dell'autore, come se ritrovare certi dettagli stilistici nel passaggio da prototesto a metatesto fosse automatico o scontato. Il traduttore mette a disposizione ingegno, creatività e proprietà linguistica per far sì che la traduzione possa riflettere il carattere del testo originale. Ma, trattandosi di ricreazione linguistica, il contributo di chi vi è coinvolto in prima persona non si può trascurare. Ciò non significa che il traduttore possa prendere il prototesto e farne ciò che desidera: l'autorialità del traduttore è inevitabilmente vincolata a quella dell'autore, su questo non vi è dubbio, ed è proprio una relativa flessibilità nella definizione dell'«autorialità dell'originale» (Montella: 2010, 20) ad aver determinato in passato una grandissima libertà dei traduttori, mentre in epoca moderna ormai la consapevolezza dell'equilibrio tra autorialità, scelte addomesticanti o modernizzanti ed esigenze linguistiche è molto più acuta. Oggi è la legislazione in materia di diritto d'autore a regolamentare la posizione del traduttore rispetto all'autore, distinguendo tra autorialità originaria e derivata: Venuti (in contesto anglosassone) sottolinea che «in current law, the producer of a derivative work is and is not the author [...] copyright law reserves an exclusive right in derivative works for the author because it assumes that literary form expresses a distinct authorial personality – despite the decisive formal change wrought works like translations» (Venuti: 1998, 50). La legislazione su traduzioni e diritto d'autore in Italia è sintetizzata sia nel sito AITI (Associazione Italiana Traduttori e Interpreti) sia su Strade (Sindacato Traduttori Editoriali). In generale il traduttore è riconosciuto come autore, poiché col suo lavoro crea un'opera diversa da quelle esistenti e che sarà diversa da quella che realizzerebbe un altro traduttore. Il traduttore gode perciò di diritti morali ed economici. Tra i diritti morali (sempre validi, anche dopo la scadenza del contratto di edizione) si possono citare l'obbligo di menzione del nome del traduttore in copertina o frontespizio e il diritto di integrità, ovvero il divieto di modifica della traduzione da parte di terzi. I diritti economici invece sono regolati da un contratto apposito, il contratto di edizione, col quale il traduttore cede all'editore i diritti sull'opera per una durata massima di vent'anni.

Ragionare in termini di lingua teatrale implica uno sguardo diverso, da artista della parola teatrale, e molto beneficio ne trae chi aspira alla 'buona scrittura', prerogativa fondamentale della traduzione di qualsiasi testo (anche di quello scientifico-divulgativo). Ben più difficile è regolamentare come fare a capire se si sta raggiungendo un livello sempre più soddisfacente di scioltezza linguistica: è una consapevolezza che non si può determinare teoricamente, e qualunque traduttore esperto dirà che è un muscolo che si rafforza solo con la pratica. Per usare le parole di Hatcher, serve «una dimestichezza da mestierante su come scrivere drammi – una dimestichezza tanto solida da diventare necessariamente un riflesso automatico». È un pensiero che tocca straordinariamente da vicino anche i traduttori: alla domanda «come si fa a sapere quando una traduzione è efficace?», difficilmente il traduttore troverà una risposta: è solo la sensibilità linguistica nutrita da una grande varietà di letture e l'esperienza maturata scontrandosi con parole e giri di frase che permette di sviluppare quell'istinto che guida con mano sempre più sicura il lavoro di chi traduce.

Tentativi di definizione del testo drammatico

Rimarcare l'interesse teorico per l'inquadramento del testo drammatico è affermazione scontata, tanti sono stati gli studiosi che hanno affrontato la sfida.

Una famosa definizione di testo drammatico è stata fornita da Patrice Pavis. Pavis distingue chiaramente il *dramatic text* dal testo che viene rielaborato e rimaneggiato nel percorso che conduce alla *mise en scène*:

The dramatic text: a verbal script which is read or heard in performance; [...] we are concerned here solely with texts written prior to performance, not those written or rewritten after rehearsals, improvisations or performance².

Quindi per Pavis esiste una differenza sostanziale a livello teorico tra ciò che il drammaturgo produce nella solitudine del suo studio e ciò che tale prodotto può diventare quando passa in mani altrui, ignorando quindi i passaggi intermedi. Il testo che lo spettatore ascolta durante la *performance* è infatti, con altissima possibilità, un testo diverso da quello scritto prima della *performance*, proprio in virtù di quelle riscritture e rielaborazioni alle quali è sottoposto in lavorazione. Quelle riscritture in corso d'opera sono parte integrante di ciò che verrà poi recitato, del prodotto finito, che sembrano però essere avulse dal risultato finale, mentre invece aiutano a chiarire non solo come si forma il linguaggio teatrale ma anche quali sono le linee guida che di volta in volta determinano la selezione di cosa funziona in scena e cosa invece indebolisce la rappresentazione: sono, in definitiva, le tappe che evidenziano come il testo drammatico sia sempre in evoluzione per rispondere alle esigenze che si

² Pavis: 1992, 24. Nella querelle sulla precedenza di testo o messinscena la posizione di Pavis è chiaramente a favore di quest'ultima, nel senso che la messinscena non può essere interpretata né come un 'riempibuchi' di significati, né può essere legata al testo da vincoli di fedeltà (la domanda è la stessa che ci si pone in traduzione: fedeltà a cosa? alle idee del testo, alla tradizione teatrale che il testo incarna, all'estetica?).

presentano progressivamente. La tentazione è di mettere dei punti fermi che aiutino a districarsi nell'instabilità, mentre si potrebbe invece riconoscerla e modificare l'analisi di conseguenza: ogni passaggio è interessante per il ragionamento che sottende, ma il problema principale è che spesso non si ha la possibilità di recuperarli. Il testo drammatico (in contesto intra e interlinguistico) funziona un po' come la traduzione: si tende a saltare dal prodotto iniziale al risultato finale (che in realtà è solo temporaneo) eliminando le tappe intermedie, che sono altrettanto significative. Pur ammettendo che il testo prima della *performance* non sia stato intaccato (ogni minimo intervento dell'attore può renderlo comunque qualcosa di diverso da quanto aveva pensato l'autore), si ha l'illusione che passare da A a B sia un processo, se non veloce, almeno immediato e lineare³, ma soprattutto si perdono passaggi che, analizzati, premettono di comprendere a fondo il mondo in questione, capire nella pratica come il pubblico arriva ad ascoltare ciò che ascolta.

La pratica del teatro insegna che in realtà la visione del testo drammatico non è mai stata qualcosa di granitico, anzi in alcuni casi non ci si preoccupava nemmeno di fissarlo su carta, o di individuarne l'autore. Si prenda ad esempio la *Authorship Question* shakespeariana: Paola Pugliatti recentemente ha approfondito il discorso circa la sicura individuazione autoriale nel teatro elisabettiano passando per il concetto di *authorial intention* di Jerome McGann, incentrato sul presupposto della modalità sociale di esistenza del testo⁴. Ciò comporta abbandonare l'idea dell'autore solitario e unico creatore per includere nello scenario l'insieme di revisori e/o adattatori scenici. Per questo insistere sulle teorie autoriali e volere individuare l'unico fautore significa ignorare la pratica del teatro di quel tempo, le divisioni del lavoro rese necessarie dai ritmi di produzione, le molte menti al lavoro su un testo. Secondo la Pugliatti l'evoluzione filologica nell'analisi dei testi shakespeariani passa in tal senso proprio per l'abbandono della ricerca del nucleo fondante, approdando all'elaborato percorso del teatro pratico, fatto di più mani che talvolta, intervengono nell'uniformazione del testo: è comprovata l'esistenza dei *Plot Scenarios*, nei quali ad una prima penna è attribuibile la spina dorsale del dramma, mentre è da ricercare altrove la realizzazione approfondita del *play*. Gli studi sulla *Authorship Question* dimostrano che non vi è una sola mente dietro l'elaborazione di un testo drammatico e che non si lo può mai dire 'finito'. Pavis evidenzia quindi solo due macropassaggi ai quali il testo è sottoposto, ma uno non esclude l'altro: come bisognerebbe allora interpretare il testo drammatico tradotto? Come ulteriore tappa di lavorazione di un testo che però trova validità solo nel suo primo nucleo e quindi non sarebbe più testo drammatico, o come un nuovo punto d'origine - un reset - nella drammaturgia di arrivo?

³ Mentre l'analisi del passaggio dalla traduzione al copione di *Rumori Fuori Scena* dimostrerà che ripensamenti e passi indietro sono invece sempre possibili.

⁴ Si fa qui riferimento all'intervento di Paola Pugliatti, *Shakespeare era una cooperativa? Collaborazione nel teatro nella prima età moderna*, durante il convegno 'Filologia, teatro, spettacolo', Napoli, 7-10 giugno 2012, in corso di stampa.

Sebbene privilegi l'ambito delle edizioni filologiche, la teoria di Mc Gann circa l'importanza dell'autorialità può poi essere utile anche nel caso del testo drammatico per cercare di rispondere alla domanda appena posta.

Texts are produced and reproduced under specific social and institutional conditions, and hence that every text, included those who may seem to appear to be purely private, is a social text [...] a text is not a 'material' thing but a material event or set of events, a point in time (or a moment in space) where certain communicative interchanges are being practiced⁵.

Questo concetto è particolarmente pertinente al testo drammatico, in cui l'influenza dell'autore termina nel momento in cui il testo passa nelle mani di chi lo metterà in scena, e a sua volta l'intento registico nulla può quando la ricezione e interpretazione passano al pubblico. E ancora: «Every part of the productive process is meaning constitutive – so that we are compelled, if we want to understand a literary work, to examine it in all its multiple aspects»⁶. Concentrarsi solo sul momento iniziale dello sviluppo del testo drammatico, quello in cui tutto il controllo è nelle mani dell'autore, implica appunto validarlo solo da quel punto di vista, e soprattutto ignorare la stratificazione di senso che si acquisisce in seguito: il testo drammatico non cessa di esser tale, solo si trasforma. Il testo drammatico è quindi molto fluido, e tale fluidità può solo moltiplicarsi nel passaggio interculturale e in traduzione, dove l'intero processo finisce per duplicarsi. A livello teorico ciò sembra condurre a indeterminatezza, alla negazione di un punto fermo su cui impostare un ragionamento, e resta valido per un testo originale, rielaborato e adattato progressivamente sia per i testi tradotti. Pavis in seguito afferma che: «*Mise en scene* is not the staging of a supposed textual 'potential'⁷»⁸: proprio perché la messinscena non è secondaria rispetto al testo, la parte parlata dello spettacolo è una delle tante varianti che, se necessario, si rielabora o si adatta; così facendo il potenziale del testo viene sempre aggiornato e riformulato - proprio per incastrarsi ed armonizzarsi nella rappresentazione - e quindi pare limitativo restringere la definizione di testo drammatico a ciò che viene prima/dopo un momento determinato, essendo per natura sempre in evoluzione. A questo proposito Anna Maria Cascetta distingue tra testo drammatico e drammaturgia, rispettivamente l'insieme delle battute e delle didascalie da un lato e «il materiale verbale elaborato per la scena o a partire dal testo drammatico o partire da materiale non drammatico o preventivo»⁹, considerando anche il fattore improvvisativo. La necessità sembra essere quella di stabilire un punto di origine fatto di parole – il testo drammatico quindi – sul quale interviene il lavoro pratico della drammaturgia: «Il testo drammatico è una tecnica che appartiene

⁵ McGann: 1991, 21.

⁶ Ivi, 33.

⁷ Jansen invece interpretava il rapporto tra testo drammatico e messinscena come rapporto tra varianti ed invarianti: anche in questo caso la messinscena è la manifestazione secondaria del testo drammatico, che diventa unica costante.

⁸ Pavis: 1992, 26.

⁹ Peja-Cascetta:2003, 139.

alla letteratura ma guarda alla scena; la drammaturgia è una tecnica che appartiene al teatro ma guarda alla letteratura¹⁰».

Drammaturgia è quindi un testo astratto – la sua astrazione stando nella mancanza di organizzazione precisa e fissata come nel testo letterario – e concreto – traendo la concretezza dalla realtà della messinscena. Sicuramente questa prospettiva ha il merito di riconoscere l'esistenza del lavoro pratico nella creazione dell'evento teatrale, un lavoro che coinvolge tutti i codici, incluso quello linguistico; dai contributi di vari drammaturghi però si percepisce che in realtà la drammaturgia va di pari passo col testo drammatico, si scrive lasciandosi guidare dalle esigenze sceniche.

Roman Ingarden, che già esordiva evidenziando la natura «borderline»¹¹ del testo teatrale, distingueva tra il testo principale (il dialogo, le parole, la forma verbale) e il testo sussidiario (costituito di elementi non verbali). Il primo sarebbe a disposizione del pubblico, che da esso trae significato, il secondo ha lettura più complessa e variabile a seconda del regista e dello staff tecnico: la necessità di questa distinzione risiede nel fatto che il pubblico non entra in contatto col «side text» ma con lo «stage text» che «actualizes the potential of the dramatic work's side text»¹². Quindi esistono quattro passaggi prima di arrivare al prodotto estetico finito: «the written work», dato dall'unione del testo principale e del side text; «the stage play», nel quale i professionisti del teatro attualizzano le potenzialità del *side text* e così facendo, anche parte del *main text*; la *performance*, che attualizza definitivamente il *main text*, e infine l'oggetto estetico finale la cui completezza è affidata al pubblico¹³.

Di impronta simile ma focalizzata non tanto sulla natura dei testi quanto sul ricevente è la concezione di testo drammatico di Wallis e Shepherd, i quali distinguono tra testo drammatico e testo teatrale – «dramatic text/ theatrical text»¹⁴; il primo riguarda il lettore, quindi ci limitiamo all'ambito letterario, il secondo riguarda lo spettatore, che è sì impegnato in una lettura, ma della performance. I due testi sono poi legati da una connessione temporale, poichè il testo drammatico viene considerato come un pre-testo che precede quello teatrale che invece diventa integrato nella performance. Il testo drammatico prevede dialogo e *stage directions*, mentre il testo teatrale coinvolge personaggi, dialoghi, spazio, azione, e la presenza fisica dell'attore¹⁵; appunto di immediata utilità per chi traduce ma che verrà approfondito più avanti è il fatto che secondo Wallis e Shepherd non sono solo le *stage directions* ma anche i dialoghi ad indicare le modalità di espressione di una battuta.

Tutto ciò rimanda alla definizione di testo drammatico così come la intende De Marinis. Per De Marinis il testo drammatico scritto è un *pre-testo*, sul quale poi

¹⁰ Ivi, 128.

¹¹ Mitscherling: 1978, 164.

¹² Ivi, 165.

¹³ Ivi, 166. Il fatto che Ingarden pensi a tali passaggi come necessari alla completa concretizzazione del testo lascia però intuire la posizione di predominanza dello stesso su tutto il resto.

¹⁴ Wallis - Shepherd: 2002, 2.

¹⁵ Ivi, 4.

interviene la messa in scena, con un tempo dell'evento teatrale ben definito (su cui pesa la significazione: anche la durata quindi produce senso). DeMarinis parla di Testo Spettacolare¹⁶, assumendo l'oggetto spettacolo teatrale: il testo spettacolare è interpretato come una serie di codici in cui si ritrova anche la parte testuale dello spettacolo, quindi ancora una volta si ribadisce la necessità di inquadrare gli elementi del fatto teatrale senza gerarchizzarli. Il testo spettacolare si può analizzare in prospettiva strutturale, nella quale il testo è enunciato fine a sé stesso, senza connessioni nel campo della ricezione, o con un approccio di tipo pragmatico nel quale il testo è incluso nel processo comunicativo che produce senso. L'analisi può essere co-testuale, interna al testo spettacolare, di tipo formale; oppure può essere analisi con-testuale, esterna al testo spettacolare, di livello culturale¹⁷ (cioè analizzando i testi della stessa sincronia culturale) e spettacolare (ovvero le circostanze pragmatiche). Di particolare interesse per un discorso traduttivo e integrato con l'interculturalità intesa da Pavis è il fattore intertestuale del testo spettacolare: all'interno vi sono dei rimandi più o meno espliciti, citazioni, che lo rendono unione di vecchio e nuovo, di codici preesistenti di natura generale e di codici singolarmente determinati¹⁸; al traduttore il compito di riconoscerli e valorizzarli dove possibile. Il testo spettacolare comporta anche un certo grado di assenza variabile: la natura effimera dello spettacolo è costante, ma De Marinis parla di «oscillazioni»¹⁹ che permettono di porvi rimedio, come nella possibilità di avere una registrazione audiovisiva che rende lo spettacolo parzialmente presente; l'assenza è invece completa quando non si può far affidamento nemmeno su questo tipo di supporto. Su cosa può contare allora il traduttore? Un aiuto dovrebbe arrivare dalla possibilità di vedere lo spettacolo in questione (laddove si parli di testi contemporanei) nella sua messinscena originaria, se non altro per capire quali problemi potrebbero sorgere nel passaggio alla metacultura; uno scenario non improbabile ma che sottende un coinvolgimento del traduttore che va al di là del semplice commissionamento di un testo da tradurre. Il discorso di De Marinis sulla ricostruzione di spettacoli ormai assenti riconduce subito al caso della traduzione shakespeariana, una documentazione indiretta di natura teatrale o extrateatrale²⁰.

Vi è poi una percentuale di non detto che va colmata, ed è proprio quest'ultimo fattore a porre degli interrogativi pressanti nel momento della resa in un'altra lingua. Sempre estendibile alla traduzione è poi l'ambito della ricezione: si analizza la comunicazione al pubblico individuando lo spettatore modello (nella stratificazione del testo) e lo spettatore reale, quello effettivo. Esattamente come avviene nella traduzione, i due insiemi non trovano coincidenza automatica, sebbene sia necessario

¹⁶ «Per /testo spettacolare/ deve intendersi lo spettacolo teatrale, considerato come *un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni che reinvidano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o almeno, non necessariamente) e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-recettivo*» (De Marinis: 1982, 60).

¹⁷ Ivi, 97.

¹⁸ Ivi, 151.

¹⁹ Ivi, 78.

²⁰ Ivi, 81.

avere un' idea di come il pubblico potrebbe percepire lo spettacolo; spesso sono queste le considerazioni al centro di tutte le modifiche che il testo subisce quando lo si vuole immettere nella metacultura, partendo da quei segnali di localizzazione il cui riesame è praticamente obbligatorio (come si vedrà in Rumori fuori scena) fino a ridiscutere le sfumature di contenuto (sempre restando su Michael Frayn, come è successo per la versione italiana di Copenhagen: delle due macrodimensioni presentate nel ricco testo, quella scientifica e quella familiare-affettiva, nella forma plasmata da Mauro Avogadro è la prima ad avere il sopravvento). Quindi si inizia a vedere che per chi traduce teatro l'isolamento tipicamente associato al mestiere inizia a rivelarsi controproducente: troppe le variabili in gioco, troppe le figure coinvolte, troppe le decisioni da prendere.

Anche Ruffini parla di testo spettacolare TS, costituito da Tn, un numero determinato di testi tra i quali figura anche quello verbale. Quando Ruffini cita il testo letterario drammatico lo intende come copione. Si passa poi al testo spettacolare, ovvero la trasformazione del copione (ritestualizzazione) in qualcos'altro il cui punto d'arrivo non è dato conoscere. Quindi

Il copione può essere qualificato drammatico *se* vi si discrimina (isola) una parte *metatestuale* che diremo *didascalie*. Il complemento al copione (cioè il copione meno le didascalie) costituisce la *parte testuale* o *testo*²¹.

Quindi per Ruffini sono le didascalie a determinare la drammaticità del testo, siano esse esplicite o implicite. Questo dal punto di vista classificatorio del genere; dal punto di vista semantico, invece, è necessario ritrovare le unità del testo che si vuole definire drammatico, la struttura profonda.

Livio evidenzia le diverse posizioni rispetto al testo drammatico e il suo posizionamento: la scelta è tra l'individuazione dello spettacolo come 'testo unico' di cui il testo drammatico è un sottocodice oppure il testo come dominante rispetto agli altri elementi della scena²². La visione di Livio si chiarisce quando afferma che il linguaggio della scena che inevitabilmente permea e sottende il testo drammatico non si origina dal testo stesso, ma è una conseguenza della pratica scenica, cioè della recitazione: «sono gli attori, per l'ottocento e la prima parte del Novecento, e poi i registi [...] che proprio all'interno di LS propongono mutamenti, innovazioni, evoluzione»²³. Quindi si scrive assecondando la recitazione, non si recita assecondando la scrittura: questo ovviamente dando per scontato l'intento rappresentativo. Vi sono stati autori (Livio cita Pirandello²⁴) che, pur sostenendo la centralità del testo, nel piegare il testo drammatico alla loro poetica hanno dovuto comunque fare i conti con le irrinunciabili esigenze della scena.

Secondo Fischer-Lichte il testo del dramma, per la sua forma fissa e fissata, appartiene dal punto di vista semiotico alla classe di testi monomediali

²¹ Ruffini: 1992, 110.

²² Livio: 1992, 6.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, 13.

(«monomedial texts»²⁵) mentre la performance è un testo multimediale («multimedial text»²⁶) a causa della mediazione di teatro e attore. Il testo letterario è costituito da segni omogenei poiché determinati solo dalla dimensione scritta, mentre la performance è eterogenea, determinata da segni verbali e non-verbali: il testo drammatico sarebbe quindi inscrivibile nell'insieme dei testi letterari e la performance – che anche di quel testo drammatico si nutre – all'oralità. Secondo Fischer-Lichte il testo drammatico letterario è in realtà costituito da due insiemi, che vengono definiti primari e secondari. L'insieme primario è formato dallo scambio e dall'interazione propriamente detta, il testo secondario ruota invece intorno a tutto ciò che serve a definire l'interazione, specificando personaggi o comportamenti al di là del dialogo stesso. Il modo in cui i due tipi di testi si incrociano e stabiliscono il significato globale – quindi l'importanza del testo secondario rispetto al primario e la misura in cui le indicazioni contestualizzanti specificano lo scambio linguistico – è un punto di ulteriore classificazione del testo nella sua interezza. Ai due estremi si troveranno testi in cui prevale nettamente la parte primaria (quella secondaria limitata solamente ai nomi, per esempio) e testi in cui domina quella secondaria. In questa descrizione ci si dimentica però che il testo fissato, scritto, e i segni verbali della performance non necessariamente trovano sovrapposizione. Il fatto che si parli di forma fissata e di omogeneità dei segni tipica del testo letterario porta a pensare che il testo monomediale sia inteso come la versione editoriale, il libro, la pubblicazione. La parte verbale della *performance*, però, non segue quel testo alla lettera (e soprattutto non è detto che arrivino in quest'ordine, dato che spesso si pubblica spinti dal successo dello spettacolo a teatro): vi possono essere dei cambiamenti sostanziali o dei 'semplici' tagli (che però di semplice hanno ben poco, se per effetto coinvolgono e ridimensionano i personaggi); si è già detto del caso di *Copenhagen* (eliminare tutto ciò che rimanda alla sfera affettiva comporta cambiare equilibri e anche la percezione dei personaggi da parte del pubblico); si vedrà quanto il testo di *Rumori fuori scena* pubblicato dalla Costa & Nolan sia altro dallo spettacolo sotto molteplici punti di vista; infine, basti pensare a ciò che dell'*Amleto* tradotto da Squarzina e pubblicato dalla Licinio Cappelli Editore manca nella messinscena del 1954, e gli esempi potrebbero continuare. Sono classificazioni che non aiutano a chiarire come il testo effettivamente si inserisca nella rappresentazione, perché partire da ciò che rimane in quanto scritto porta a pensare che sia quello il punto di partenza costante, mentre talvolta non è così. Dalla conversazione con Viviana Toniolo circa la lavorazione di *Rumori fuori scena* è emerso che la compagnia si prepara ogni anno usando come riferimento per le battute, per la parte

²⁵ Quasthoff: 1995, 305.

²⁶ *Ibidem*. Livio infatti specifica che un autore che voglia vedere il proprio testo arrivare al palco non può scrivere ignorando il linguaggio della scena; è però possibile che da un testo apparentemente slegato arrivino degli impulsi i cui effetti non sono prevedibili o sistematici, e quindi non attribuibili al mestiere e all'abilità autoriale. Vi sono poi quegli autori che cercano di modificare tramite la scrittura il linguaggio della scena, per avvicinarlo ad una poetica e ad una visione personale: chi non pensa che alla creatività e all'innovazione (come i futuristi) non produce niente di duraturo, mentre migliore fortuna arride a chi cerca il compromesso, quindi, a tutti i drammaturghi che hanno effettivamente lasciato un segno, dal già citato Pirandello a Brecht, da Wilde a Beckett.

verbale, la registrazione video di una *performance* dei primi anni del Duemila, non, ad esempio, il testo pubblicato da Costa&Nolan, quello monomediale, letterario. La versione editoriale non è altro che una sorta di reperto, un documento che testimonia un passaggio nella formazione del copione ma che non si può definire 'il testo drammatico di *Rumori fuori scena*', perché chi va a teatro ad assistere alla performance e volesse prenderlo a riferimento ad un certo punto si perderebbe. Questo non vuol dire che il testo pubblicato sia illegittimo o inutile, anzi, è spesso l'unico modo per farsi un'idea di cosa tratti lo spettacolo: ma può essere solo un'idea, una traccia, non vincolante. Se si vuole individuare un solo testo drammatico (e non c'è motivo di farlo), esso non può certo essere quello che resta in forma scritta, semplicemente perché deviante.

Il dialogo drammatico a teatro, invece, non solo crea la situazione di scambio ma la rappresenta allo stesso tempo. Dato il numero di sistemi semiotici coinvolti nella creazione del significato, la classificazione è più articolata. La prima è quella ovvia tra segni verbali e non verbali.

The general function of drama in the shaping of the semiotics of theater can be brought out only by means of confronting two sign systems that are invariably present, that is, language and acting²⁷.

Vi può essere quindi dominazione di una o dell'altra sfera, linguistica o recitativa. Seguendo la classificazione di Scherer le funzioni degli elementi non-verbali nel sistema complessivo possono essere

1. parasintattiche: strutture per implementare la fluidità del discorso, quindi enfasi, pause, intonazione, segni prossemici, tutto ciò che mira a sottolineare e potenziare un concetto espresso fino quel momento solo con parole;
2. parasemantiche: il caso in cui segni non verbali arrivano ad assumere una funzione quasi linguistica, come quando si annuisce per indicare consenso, o ancora di potenziamento del concetto espresso a parole oppure, in caso contrario, di ridimensionamento – un modo per ingentilire un ordine;
3. parapragmatiche, in cui segni non verbali si possono riferire specificatamente ai parlanti, rivelandone stato e attitudine, oppure indicare il turn-taking. In un testo nel quale l'elemento verbale assume predominanza, tutti i segnali non verbali di tipo parasintattico assumono a loro volta una predominanza sugli altri due, perché finalizzati ad esaltare o sottolineare il testo.

In tutto ciò non bisogna dimenticare il valore delle didascalie e delle direzioni di scena. Si è già vista la posizione di Ruffini, che le rende elemento distintivo del genere 'testo drammatico letterario'. Patricia Suchy si chiede invece quanto sia legittimo includere le *stage directions* nel quadro d'insieme del testo drammatico: se le didascalie sono incluse in un testo, questo quasi sicuramente non è di natura editoriale ma è già un copione più definito; pare quasi che l'equivalenza testo-letteratura sia in un certo senso automatica, e, riprendendo il discorso precedente, a questa visione si potrebbe obiettare che il testo drammatico non è

²⁷ Ivi,309.

automaticamente di natura editoriale, ma in ogni caso molti testi teatrali pubblicati, se non tutti, sono provvisti di didascalie. Essendo poi il testo drammatico un testo scenico, le didascalie ne costituiscono una presenza imprescindibile, non vincolante (nel senso che si ha piena libertà di rielaborazione o ridimensionamento) ma spesso necessaria.

Anne Ubersfeld interpretava le didascalie come determinatrici della parte pragmatica dello spettacolo, «les conditions concrètes de l'usage de la parole»²⁸, e vere detentrici della volontà autoriale: questo perché, negando la soggettività del dialogo, nel quale l'autore parla per altri, le didascalie sono l'unico strumento tramite il quale può esprimere la propria visione, cioè impostare la scena e l'azione a suo piacere. Sempre in ottica semiotica, le didascalie e le note dell'autore meritano un discorso a parte, specialmente quando le si affronta in traduzione. Secondo Veltrusky il fatto che le note non appaiano in performance ma vengano ovviamente sostituite e rese da altri tipi di segni non linguistici determina in primo luogo una sorta di vuoto all'interno della dinamica complessiva, e in secondo luogo una modifica inevitabile del significato stesso che dipende dalla gestione di tali vuoti. Quindi per Veltrusky meno note di regia ci saranno nel testo, più coeso questo apparirà in performance, perché gli attori, creativamente parlando, non saranno vincolati; posto che, come già detto, il testo non pone nessun tipo di vincolo alla rappresentazione (il contrario implicitamente affermerebbe una scala di precedenza), si può invece dire che chi lavora sul testo non dovrà scegliere tra accostarsi all'idea autoriale, accogliendo gli stimoli del testo, o ignorarla del tutto e proseguire autonomamente²⁹.

Gerald Rabkin si interroga su quante tipologie di testo drammatico esistano, e conclude che principalmente la tendenza odierna è scindere il testo scritto dall'autore dal testo performativo, nel quale comanda il regista. Tale ragionamento, pur ammettendo che non si può pensare al testo drammatico come qualcosa di monolitico, non risolve il problema ma lo gerarchizza: quale dei due testi è allora il più importante? Soprattutto, si arriva a stabilire una scala di importanza anche per i ruoli di autore e regista, a stabilire chi dei due comanda. Molto si è discusso a tale proposito. Agli inizi del Novecento, da una parte il regista è colui che può portare alla luce l'essenza del testo, e per fare ciò ha licenza di intervenire in esso come meglio crede, con un diritto di creatività che lo rende libero da legami; dall'altra, «the directors were but³⁰ translators who must render the playwright's intention precisely»³¹. Dipende tutto dalla prospettiva con cui si guarda lo spettacolo: se lo si interpreta come prodotto di una somma di elementi, ciascuno dei quali svolge una

²⁸ Ubersfeld: 1982, 21.

²⁹ Anche lo spazio scenico è determinato dalla costruzione del testo drammatico, o meglio, dal modo in cui il testo drammatico gestisce le forze derivanti dalla componente linguistica, quei gaps nella continuità semantica. «The more adequate the constant relations between semantic contexts are as a background to the variability of the dramatic space, the more semantically vague can the scenic set become» (Mateika - Titunik: 1976, 98).

³⁰ Si noti che quel 'but' implica una minimizzazione del ruolo del mediatore, e infatti il paragone con un traduttore non è sicuramente casuale.

³¹ Luere: 1994, 14.

funzione ma non emerge in importanza, o se si individua un perno testuale intorno al quale ruota tutto il resto, spettacolo incluso.

Se il regista è colui che controlla lo spettacolo nelle sue parti, testo incluso, allora sorgono interrogativi che riguardano il grado di rimodellamento che si può raggiungere o quanto il regista può decidere di andare contro la parola scritta attraverso il linguaggio mimico:

Can the director ethically encourage an actor to "improve" the performance of the text by letting "body language" and intonation contradict the literal sense of the text³²?

Si noti che la questione si pone in termini di legittimità e di eticità, quasi a evidenziare il torto verso il primo creatore, l'autore. La realtà delle cose, come si vedrà in *Rumori fuori scena*, dimostra che talvolta i registi riescono con le loro integrazioni o idee a migliorare il testo. Vi sono dei casi in cui però è impossibile allinearsi all'autore: in caso di testi importati dall'estero è la cultura stessa a richiedere un intervento; quando poi l'autore appartiene ad un altro periodo storico, come per i classici, la fedeltà è infatti solo in potenza, un'intenzione.

L'esperienza dello scrittore americano Robert Anderson (1917 – 2009) non fa che rafforzare quanto detto sopra; Anderson afferma che la collaborazione con il regista è di fondamentale importanza, ma a patto che le due figure stiano sullo stesso piano, cioè stiano lavorando con le stesse idee sul testo. Lo scrittore crea con l'immaginazione attiva, cioè dipinge la scena mentre la scrive, ma il regista – e anche gli attori – hanno un'idea più sviluppata di cosa può funzionare sul palco, e per questo possono chiedere scene aggiuntive e altri interventi atti non a modificare la storia ma a perfezionarla³³. Secondo Anderson, anche se l'autore sa cosa vuole vedere in scena, è il regista che sa come far sì che l'attore sia portato a quel livello: «I talk in results, but the director talks in process»³⁴. Quanto alle didascalie, su questo punto Anderson è molto fermo: quelle specificatamente indicate dall'autore non andrebbero eliminate, perché a suo dire sottraggono senso. Anderson però ragiona, ovviamente, da autore, con una visione testocentrica: pur sostenendo che la rappresentazione non deve essere una fotografia del copione, se «the direction and the actors should be a "realization" of the script», non fa altro che ammettere un ordine gerarchico di prevalenza. Per questo motivo rifiuta ogni tentativo di personalizzazione da parte del regista:

At a dinner production of the play *You Know I can't hear you when the water's running* they changed the sex of a male playwright who wants a nude man on stage to a woman. I called the producer: he said since the play had been written twenty years ago, his directors felt that making the playwright a woman made it more contemporary. I told him I would close his show³⁵.

³² *Ibidem*.

³³ *Ivi*, 32.

³⁴ *Ivi*, 33.

³⁵ *Ivi*, 34. Viene da chiedersi cosa ne avrebbe pensato Shakespeare del recente *Re Lear* con la regia di Michele Placido, le cui scelte sicuramente coraggiose hanno diviso la critica.

Tutto ciò che prepara e riguarda la messinscena ruota intorno alla prospettiva dell'autore, performance degli attori incluse: dato che l'autore immagina il personaggio, è difficile per un attore superare l'immaginazione. Al regista non resta altro che concretizzare una volontà già scritta, senza apparentemente poterci metter del suo.

Dall'altra metà dell'universo, Peter Brook ha ammesso che la sua personale visione del comportamento di un regista si è evoluta col tempo: la convinzione che il regista deve mettere in scena una lettura personale del testo al fine di renderlo contemporaneo per il proprio pubblico ha ceduto il passo ad un approccio più morbido quando si è reso conto che un eccessivo entusiasmo in tale processo porta ad una snaturalizzazione, e che ogni produzione è solo una tappa nella vita più o meno lunga di una certa opera. Un altro regista, Sidney Berger, (coinvolto anche nello Shakespeare Houston Festival) afferma invece che il regista deve contribuire al prolungamento della vita del *play* e alla sua evoluzione – il che suggerisce una certa mobilità, senza la quale ogni testo muore – offrendo la *sua* visione. Secondo Berger nemmeno il regista ha un potere illimitato sullo spettacolo: ogni elemento della catena di montaggio che conduce al prodotto finito offre una personalizzazione che, come una staffetta, passa prima per l'autore, poi per il regista, per l'attore, per il pubblico, ultima voce. È la prospettiva più democratica, perchè non assegna potere illimitato né allo scrittore né al regista, che, come si è visto, ad un certo punto viene superato dagli attori. Il confine tra cambiamento del contenuto e personalizzazione del regista è labile, ma Berger fa un esempio che calza: la gestione dell'apparizione del fantasma in *Hamlet*³⁶. Insoddisfatto della messinscena tradizionale nella quale il fantasma era accompagnato da fumo e suoni lugubri, Berger inizia a pensare ai motivi che impediscono alla scena di rivelare tutta la potenzialità terrificata. La soluzione del problema arriva dal ricordo di un'esperienza personale, che lo conduce a ripensare e reinterpretare quella scena nel modo che per lui risulta più convincente, anche tenendo presente come poteva essere stata organizzata ai tempi di Shakespeare. Non c'è intervento di tipo autoriale perchè il testo non viene intaccato, ma c'è presenza registica per come il testo viene lavorato e combinato agli altri elementi della messinscena.

Che spesso tra registi e autori il rapporto non sia tutto in discesa lo dimostra la famosa lettera di diciotto pagine che Lawrence Olivier mandò a Tennessee Williams chiedendo aiuto per la comprensione del personaggio di Blanche, evidenziando come quelle battute che avrebbero dovuto suscitare emotività non funzionassero sul palco, sortendo un effetto tutt'altro che drammatico e patetico³⁷; ciò insegna in primo luogo che la teatralità di un testo non è cosa immediata, e che agli intenti non per forza coincide il risultato: vi sono certe necessità sceniche (pratiche) con le quali bisogna fare i conti, da autori e da traduttori, e c'è bisogno di un confronto costante se si vuole raggiungere un buon risultato; in secondo luogo, che a dominare non sono i

³⁶ Luere: 1994, 47-48.

³⁷ Ivi, 76.

meccanismi testuali ma quelli scenici, un ritorno a ciò che diceva Livio sul comando di fatto della scena sulla parola.

Il contrasto autore-regista non è l'unico scontro di potere: oltre a quello tra regista e attore, col rischio che il mattatore, che imposta lo spettacolo secondo i suoi principi, sommerga col suo dominio il lavoro registico, vi è anche quello tra autori ed attori: in contesto italiano il nome più ovvio è quello di Pirandello, fermamente convinto dell'impossibilità per il drammaturgo di veder il suo lavoro propriamente (ovvero fedelmente) interpretato sulla scena, e soprattutto condizionato dall'impossibilità di rinunciare al ruolo mediatore della scena stessa. Pirandello considera l'Autore come unico legittimo titolare dello spettacolo, tutte le altre figure, attore in primis, ridotte a mere interpreti e quindi destinate ad inquinare il progetto e il senso originale, perché incapaci di ricreare quelle stesse condizioni che hanno consentito all'autore di produrre il testo. L'attore per Pirandello è ciò che si frappone tra il testo e la sua esecuzione perfetta, sia dal punto di vista dell'interpretazione sia della fisicità dell'attore.

Ebbene, quante volte un povero autore drammatico, assistendo alle prove d'un suo lavoro, non grida allo stesso modo: "No! Così no!" torcendosi come a un supplizio, per il dispetto di non vedere risponder la traduzione in realtà materiale, che dev'essere per forza altrui, alla concezione e a quell'esecuzione ideale che sono sue, tutte sue³⁸?

Questo a causa di una sostanziale differenza nel modo di intendere il testo da parte dell'attore, che cerca «la materialità fittizia e convenzionale della scena»³⁹, ma anche dal costruire una rappresentazione 'ideale' invece di lasciare che la rappresentazione abbia vita propria.

Letteratura, teatro e lettore

Nella complicata collocazione del testo drammatico e dei suoi esiti in traduzione è indispensabile qualche appunto riguardante il legame col contesto letterario, e, soprattutto, l'esperienza di lettura. In termini moderni «The literary process is always a collaborative one between writer, text and reader»⁴⁰. Nel caso specifico del testo drammatico, oltre all'ovvia differenza riguardante il contesto in cui esso si colloca e delle richieste specifiche ai destinatari del messaggio, sembrerebbero esservi similitudini col testo letterario propriamente detto che vanno al di là della presenza di

³⁸ Pirandello: 2006, 644. Il teatro di Pirandello è sicuramente impostato sull'attenzione al problema del personaggio: la trilogia del 'teatro nel teatro' lo dimostra chiaramente. Per De Marinis quello tra attore e personaggio è in Pirandello un «non-rapporto» (De Marinis: 2000, 114), inevitabile ma sofferto, una sorta di odio-amore. Una condanna iniziale arriva dalla consapevolezza che l'attore (inserito nella dimensione più ampia della rappresentazione) guasta la poesia con la materialità, un materialità dalla quale non si può sfuggire; la collaborazione con il teatro d'Arte negli anni Venti mitiga la diffidenza letteraria e gli permette di capire il vero funzionamento del teatro: «Pirandello ebbe modo di verificare direttamente, e come autore, che la scena e la recitazione potevano essere qualcosa di molto diverso dai rozzi strumenti di una riproduzione-traduzione-illustrazione inevitabilmente degradata e falsificante» (Ivi, 116).

³⁹ Pirandello: 2006, 647.

⁴⁰ Parilla: 1995, 1.

autore, testo e ricevente (lettore o spettatore): la prima riguarda la forte appartenenza del testo drammatico alla comunità linguistica che lo produce (la sua radice culturale), la seconda riguarda il grado di artisticità e la possibilità di essere condiviso da un pubblico; quindi la natura comunicativa non può esser isolata da quella linguistica, con la quale va di pari passo. Si scrive un testo perchè questo possa essere capito e interpretato, e qui la figura del lettore/ricevente assume un ruolo rilevante.

Quanto al rapporto tra testo teatrale e letterarietà, Ruffini era piuttosto deciso a riguardo:

Il testo letterario che si fa teatro, si dissolve in quanto testo letterario [...] un testo letterario è 'teatrale' (o drammatico) proprio nella misura in cui nasce già 'pronto' al destino di diventare altro: spettacolo⁴¹.

Per la Parilla invece il testo drammatico è pienamente inscrivibile nella categoria di testo letterario, e in quanto tale analizzabile seguendo le teorie di Iser: il testo drammatico è fatto anche per essere letto⁴², come un romanzo (che però non ha altra via di fruizione e la cui vita si consuma necessariamente tra le pagine scritte); tuttavia è anche ingranaggio di un circuito più complesso, e il potersi isolare dall'insieme gli concede una seconda vita che però spesso distoglie l'attenzione da quella principale: «Reading dramatic texts is neither inferior to nor better than the performance experience but a literary esthetic one set apart from novel and poetry and validly labels drama»⁴³. Il problema qui risiede nel fatto che il testo letterario 'classico', il romanzo, il saggio, la poesia, bastano a loro stessi, mentre il testo drammatico no; non c'è dubbio che l'esperienza di lettura sia diversa rispetto all'assistere alla rappresentazione, ma sull'evitare di esprimere giudizi di qualità ci

⁴¹ Ruffini: 1978, 83. Ruffini riflette anche sulla posizione del 'materiale letterario' (ivi, 138) nell'intero processo, e rimarca che, sebbene tale materiale si trovi all'inizio della catena percorrendone le tappe a ritroso, ciò non significa che sia sempre presente. Quando si tocca la 'precarità' del testo drammatico e il suo legame con la rappresentazione il pensiero va subito agli scenari della Commedia dell'Arte.

⁴² Ulteriore rimando a Iser, il quale sosteneva che «la lettura è la condizione preliminare indispensabile di qualsiasi processo di interpretazione letteraria» (Iser: 1987, 56). La doppia natura del testo, estetica (riferita al lettore) e artistica (riferita all'autore), evidenzia che il ricevente ha in effetti un potere pari a quello dell'autore nel conferire senso all'opera; l'opera si troverà quindi in uno spazio di mediazione, a metà strada tra l'oggettività della parola scritta e la soggettività del ricevente. Più che determinare in maniera diretta i significati, il testo letterario è configurato per offrirne delle pre-formulazioni: ciascun lettore, in base alla propria sensibilità, imboccherà la via a lui più congeniale. Secondo Iser il romanzo è l'esempio perfetto delle molteplici prospettive (sulle quali lavorerà il lettore) presenti in un testo letterario: quella del narratore, dei personaggi, dell'intreccio, del lettore fittizio. Il significato del testo è dato dalla combinazione di questi elementi, e può essere individuato dal lettore grazie alla sua posizione esterna, una posizione stabile. I segni letterari non hanno tanto valore descrittivo – Iser reputa incompleta ed insoddisfacente la definizione del linguaggio artistico come imitazione del reale – quanto valore istruttivo, ovvero forniscono «istruzioni per la produzione di significato» (ivi, 114). Il testo letterario quindi è strutturato prevedendo il contributo del lettore che trasforma il significato da potenziale a effettivo. Dato che il testo letterario però non ha una situazione esistente concreta di riferimento, un appiglio reale, l'indeterminatezza che si genera riguarda sia il rapporto testo-lettore sia testo – realtà, e va integrata dal lettore con la creazione di una cornice propria.

⁴³ Parilla: 1995, 2.

sarebbe da discutere. È possibile prendere singolarmente un elemento da un insieme, ma l'esperienza estetica non sarà mai completa quanto quella che si ha rimettendo l'elemento al suo posto e guardandolo incastrarsi col resto. Si realizza un'esperienza incompleta, sicuramente diversa ma necessariamente inferiore: altrimenti non si potrebbe cogliere la difficoltà traduttiva e in cosa consista la differenza tra tradurre narrativa e tradurre teatro. È invece più convincente Paola Pugliatti quando afferma che:

Il testo drammatico deriva la sua peculiarità statutaria e la forte convenzionalità normativa che lo fa riconoscere come "testo drammatico" dalla necessità di configurare una *proposta operativa di pratica scenica*⁴⁴.

Il testo drammatico non è interpretabile come testo letterario; la possibile sottoclassificazione potrebbe essere quella di "testi scritti per il teatro". Dato che l'unica possibile trascrizione è necessariamente legata alla natura linguistica, il testo drammatico è una

Traccia linguistica (in assenza di altri sistemi di trascrizione) utile (ma in quanto solo linguistica incompleta) per una traduzione in pratica scenica (dunque in comunicazione multilineare) la cui utilizzazione e destinazione sia collettiva (quindi sociale), e che in larga misura sia leggibile come "messaggio" proprio nell'ambito di una conduzione collettiva di ricezione⁴⁵.

Martin Esslin mette in guardia da una analisi del fenomeno teatrale che cerchi rigore e definizione esatta degli esiti, per le troppe mani attraverso le quali l'intero progetto passa e si sviluppa. Però sostiene che «a dramatic text, unperformed, is literature»⁴⁶. A questo punto viene naturale chiedersi cosa differenzi allora un testo drammatico da, per esempio, un romanzo in cui non vi sia narratore onnisciente ma solo dialogo oppure un personaggio-narratore. Secondo Esslin i confini sono molto labili: si concorda nell'affidare all'elemento recitativo il compito di tracciare un confine tra i due mondi, ma anche una lettura drammatica di un romanzo porta in sé un fattore recitativo che la sola lettura non contiene; una rigida definizione sempre valida sfugge. Per Ingarden invece il testo drammatico è sì letteratura, ma non allo stato puro per via della finalità ultima del testo stesso; non di secondaria importanza per la classificazione era poi la diversa impostazione grafica della pagina.

Nel tentativo di definire cosa distingua un testo drammatico da un altro tipo di testo letterario-narrativo come il romanzo basterà analizzare il numero di autori che, dopo aver scritto romanzi di successo, si sono cimentati col teatro senza esito positivo: Cervantes, Byron, Thackeray. Dal punto di vista semiotico, la narrativa è in forma di *histoire*, il dramma è in forma di *discours*⁴⁷: la prima è riferita al passato e manca di riferimenti concreti relativi all'enunciazione, che invece sono presenti nel

⁴⁴ Pugliatti: 1976, 8.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Esslin: 1987, 24.

⁴⁷ Elam: 1980, 144. Elam specifica che la forma di *histoire* vale per la narrativa classica, non sperimentale.

dramma, nel quale, più che di enunciati astratti si parla di enunciazioni pragmatiche⁴⁸.

Secondo Busfield l'arte drammatica è un'arte basata sul tempo, al contrario della scrittura romanzesca, e per questo deve accompagnarsi alla precisione, all'immediatezza. Insomma, in un testo teatrale non ci possono essere le lunghe digressioni che un romanzo può sostenere più facilmente, e nella struttura del romanzo l'approfondimento psicologico e le motivazioni che spingono i personaggi all'azione trovano diverso inserimento rispetto al testo drammatico, nel quale devono occupare uno spazio plausibile all'interno del dialogo. Il testo letterario classico si può abbandonare e riprendere in un secondo momento, col beneficio di poter tornare indietro di qualche pagina per 'riallacciare' i fili, lusso che il testo drammatico (così come il copione cinematografico) non si può permettere. Quindi «The distinction between the play and the novel is actually one of tense [...] between *was* and *is*»⁴⁹. Data la necessità di tenere l'azione viva e in evoluzione, dato che il tempo del testo drammatico è quello presente, tutti gli accorgimenti stilistici che funzionano nel romanzo, anzi, lo caratterizzano – flussi di coscienza, descrizioni, studi sui personaggi – non possono qui trovare posto, perché minerebbero la drammaticità alla quale il testo non può rinunciare. La chiave del buon testo drammatico è la sintesi, l'abilità di riuscire ad esprimere emozioni con poche ed efficaci parole. Il buon testo drammatico è quello consapevole che non vive in isolamento, che non basta a sé stesso, che vi sono altri elementi complementari di senso perché nasce per e appartiene al teatro, non alla letteratura: quello è, diciamo, un passaggio incidentale. Da questo punto di vista quindi lo scrittore di romanzi gode sicuramente di più libertà, ha tutti gli strumenti per esprimersi senza dover considerare altri fattori:

The advantage which a novelist has over a dramatist is that he is always there to explain his characters. He can occupy twenty pages in analysis of his heroine's thoughts as she wonders whether to wear the pink or the heliotrope. On the stage you merely see her in pink⁵⁰.

Nel romanzo lo scrittore può indulgiare nelle descrizioni atte a guidare il lettore nell'immaginazione del contesto, nello stabilire l'atmosfera, tutti elementi invece a teatro devono diventare visuali. Quindi, il talento per la descrizione non è il talento per rappresentare l'azione, il che è essenzialmente ciò che un drammaturgo deve fare. Altra grossa differenza è la costruzione del dialogo, come si vedrà in seguito. Per ora basterà dire che la tentazione di chi, abituato alla narrativa, passa a scrivere teatro, è di cercare di costruirlo alla stessa maniera di una prosa narrativa, e ciò già indica la diversa impostazione che evidentemente è richiesta affinché il dialogo 'funzioni'.

Per quanto riguarda invece il piano temporale, secondo Vescovo il problema del tempo nel testo drammatico si configura essenzialmente come un problema di

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Busfield: 1971, 15.

⁵⁰ Ivi, 16.

durata⁵¹. Mettendo a confronto la durata teatrale con la durata racconto, infatti, è evidente che la prima è oggettivamente misurabile, poiché coincidente con la tempistica della rappresentazione, mentre la seconda viene convenzionalmente identificata in termini fisici e spaziali, «l'estensione cartacea del libro»⁵². Più che di tempo dell'enunciazione nel racconto si ragiona in termini di velocità narrativa, seguendo la classificazione di Genette e individuando quattro categorie che corrispondono all'equilibrio tra tempo del racconto e tempo della storia. L'unico momento in cui questi momenti sono in equilibrio è eloquentemente chiamato 'scena': solo il dialogo diretto permette perfetta coincidenza dei tempi⁵³. Tuttavia il discorso legato all'isocronia a teatro non è così immediato o semplificato, poiché «in realtà le singole scene temporali o sequenze possono presentare un tempo della fabula differente dal tempo – come si suol dire, iconico – della loro rappresentazione»⁵⁴.

Quello della temporalità è un problema portante del testo drammatico; vi si possono individuare tre livelli temporali, *fabula*, dramma e rappresentazione, ma quest'ultimo è l'unico oggettivamente misurabile nonché quello a cui si orienta implicitamente il tempo del dramma, e lo si capisce confrontandolo con il tempo della *fabula*. Secondo Vescovo il tempo drammatico è un compromesso tra il tempo della *fabula* e il tempo dello spettacolo: «il rapporto tra un tempo vissuto e un tempo da presentificare ed enunciare costituisce l'evidente fondamento del 'modo' drammatico»⁵⁵. Si possono avere quindi scene isocroniche, in perfetta coincidenza dei due piani, dilatate, oppure condensate. L'isocronia è da intendere in termini di sovrapposizione del tempo dello spettatore e del tempo di chi presenta la situazione in scena, e in secondo luogo limitata alla singola scena e non al dramma intero⁵⁶.

Nella differenza in temporalità tra dramma e narrativa, Vescovo fa riferimento ad uno scambio epistolare tra Goethe e Schiller del 1797: «l'azione drammatica si muove dinanzi a me, intorno a quella epica mi muovo io stesso, ed essa sembra quasi starsene ferma»⁵⁷. Assistere all'azione fa sì che il tempo venga percepito come reale e tutta l'attenzione sia concentrata sull'oggetto che si muove, chi assiste non ha scelta. Nel secondo caso, invece, è il soggetto a decidere il tempo, ovvero quando procedere e quando fermarsi. La durata del dramma, sebbene non identificabile con

⁵¹ Vescovo: 2007, 29.

⁵² Ivi, 30.

⁵³ *Ibidem*. Altri tempi sono la pausa, con un TR (tempo del racconto) maggiore del TS (tempo della storia); il sommario, in cui è il TS ad avere più spazio rispetto a TR.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, 33.

⁵⁶ Il sommario è da esempio un sistema per attuare una ellissi della fabula, una sostituzione massiccia con una divaricazione di modo o linguaggio. Un esempio lo si ha nel salto nel tempo della fabula in *Winter's Tale*: il Tempo interviene come personaggio, rendendo lo scorrere del tempo attraverso l'immagine della clessidra; il lungo sonno dello spettatore è quindi la sospensione della mimesi: «la categoria di sommario si definisce non per accelerazione del tempo quanto per la sostituzione al mondo drammatizzato di una visione del mondo narrato e commentato» (ivi, 104). Vescovo identifica l'ellissi come una transizione vuota, mentre il sommario è una transizione 'piena' (Ivi, 106).

⁵⁷ Ivi, 189.

la semplicità degli eventi presentati, tende ad allungarsi quando il racconto si complica, in termini di moltiplicazione di azioni. Goldoni riproneva tale distinzione in commedia semplice e d'intreccio, notando che la seconda aveva bisogno di una flessibilità spaziale che la commedia semplice invece poteva evitare. Una tale necessità era sconosciuta agli antichi per via della scarsità i mezzi: non potendo cambiare le scene con facilità, ne facevano senza. Vescovo fa però notare che anche il teatro dal *sujet simple* non può fare a meno della complicazione (si vedrà in seguito che questo è un punto chiave della costruzione stessa del testo drammatico dal punto di vista della scrittura, poiché se non c'è intoppo il pubblico non è interessato): rispettare le regole significa trasferire la complicazione dal piano drammatico al piano narrativo, in forma di racconto affidato ai vari personaggi. La distinzione netta tra il modo drammatico e il modo narrativo si scontra quindi con una esigenza che si ripresenta particolarmente nel teatro francese classico:

È un teatro che [...] proprio nell'assumere la dimensione ampia della *tensione* e della *distensione* del romanzo rinuncia alla priorità dell'azione a carico dei personaggi per il récit che tende a condensare nel racconto indiretto [...] i tempi gli spazi e i luoghi che la scena rinuncia a rappresentare⁵⁸.

I registi quindi perseguono nel narrativizzare, i movimenti di rottura cercano di drammatizzare la narrazione. C'è poi da considerare l'elemento spaziale:

The verbal portion of the dramatic event [...] proceeds, like a text a reader takes from the printed page, through time in a linear fashion, one word following another. But at the same time and intersecting with this linear axis, the spectators of a dramatic performance are always confronted with a multidimensional spatial *image*, which is [...] presenting them with a multitude of items of information which are perceived simultaneously⁵⁹.

In una tale massa di elementi da decifrare, alcuni sfuggiranno all'attenzione dello spettatore, altri verranno incamerati in maniera inconscia. Ciascuno di questi elementi crea significato, a partire dal fatto stesso di trovarsi in esposizione, sul palco – o sullo schermo. Proprio a livello spaziale arriva una prima distinzione tra un dramma di teatro e un dramma di cinema/televisione: la compresenza di attori e pubblico in uno spazio reale ma ben definito e rigidamente distinto. Lo spazio degli attori è inoltre carico di una portata fittizia (relativamente alla localizzazione e alle dimensioni) che è strumentale alla rappresentazione. Gli attori possono essere consapevoli o meno, in funzione del tipo di rappresentazione, della presenza del pubblico:

⁵⁸ Ivi, 194. La scelta nella distribuzione degli avvenimenti da parte del drammaturgo e l'ésprit dello spettatore che sopperisce con l'immaginazione a ciò che non si può presentare sono quindi i due ingredienti della riuscita di un'azione drammatica. Nei suoi prologhi – come in *Henry the Fifth* – Shakespeare usa proprio questa tecnica, si appella all'intervento del pubblico per completare ciò che non si può concretizzare con la medesima potenza in scena.

⁵⁹ Esslin: 1987, 36.

The performance *may* be based on the assumption that the characters on stage are aware of the audience; if, for example, the actors directly address the audience. Hence, a continuity of space is presupposed to exist between them⁶⁰.

Inoltre, lo spazio scenico teatrale è adattabile alle esigenze rappresentative, nel senso che non necessariamente rispecchia la realtà in maniera fedele.

La prima esperienza che si fa di un testo drammatico è di lettura, che è alla base sia del lavoro registico ed attoriale per metterlo in scena (a livello intralinguistico) e dell'attività di traduzione che, in caso di esportazione del testo, anticipa la stessa catena (a livello interlinguistico). Alla luce di quanto detto, che l'esperienza di lettura di un testo drammatico sia diversa da quella di un romanzo è innegabile, proprio per le ragioni sopra esposte; rimane da vedere se sia paragonabile per completezza o comprensione (quindi se sia effettivamente né inferiore né migliore) alla fruizione di quel testo nel contesto teatrale, nel quale è perfettamente integrato nella dimensione per la quale è stato realizzato. Si è già commentato sulle affermazioni della Parrilla relativa ad un'esperienza estetica diversa ma né migliore né peggiore. Quando sostiene che «the reader must incorporate a type of internal performative activity in order to make the reading of the text a *complete* and whole aesthetic experience»⁶¹, però, sottende implicitamente che la lettura pura non può bastare, ma c'è bisogno di una visione mentale della *performance*; si sopperisce con l'immaginazione ad una mancanza fisica, ma il concetto non cambia: il testo drammatico da solo non è completo, e non può essere diversamente. Il lettore non trova nel testo drammatico tutti quei dati che invece trova in un romanzo: il testo drammatico non è pensato per contenere quelle informazioni, non è fatto per essere solo letto.

Irving sosteneva che

Without the living comment and interpretation of fine acting, dramatic literature in its highest forms must be a sealed book to us. [...] Plays are written not to be read but to be seen and heard. No reader, be his imagination ever so active, can therefore thoroughly understand a finely-conceived character or a great play until he has seen them on stage⁶².

Dello stesso parere è Busfield, il quale afferma che la ragione per la quale i testi drammatici esistono «is the performance, not a library lamp»⁶³. Il discorso diventa però più indistinto quando lo stesso Busfield fa notare che un testo teatrale che vuole durare nel tempo deve essere riconosciuto nel suo valore letterario, e ciò significa spesso essere stampato, essere fissato su carta perché le future generazioni possano entrarvi in contatto: superfluo dire che un'edizione per la stampa conterrà degli aggiustamenti atti ad aiutare il lettore a meglio rappresentare la scena che ha davanti. Per Anne Ubersfeld è la pratica del teatro che conferisce alla parola teatrale la vera condizione di esistenza: «Le dialogue en tant que est parole morte, non

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Parrilla: 1995, 8.

⁶² Irving, Richards: 1994, 169.

⁶³ Busfield: 1971, 18.

significante»⁶⁴, poiché le condizioni di enunciazione sono quelle che pesano maggiormente sul senso finale.

Un esempio pratico lo offre Vescovo, riportando le riflessioni che si trovano nel Commento a Terenzio di Elio Donato (IV secolo, poi riscoperto nel XV) nelle quali ci si interroga sull'artificiosità della divisione in atti di testi che invece si presentavano compatti e indivisi. Secondo Donato il segreto nel ricostruire una divisione che era intenzionalmente molto sfumata consiste nell'individuare i momenti di vuoto scenico, ed è qui che si sottolinea la difficoltà aggiunta di un lettore rispetto al pubblico in sala:

Il lettore si confonde spesso, per il fatto che il personaggio che ha finito di parlare nella scena precedente e che comincia a parlare nella successiva non gli sembra essere entrato di nuovo: ciò che gli spettatori capiscono immediatamente dalla situazione e dalla successione dei tempi⁶⁵.

Il lettore, trovandosi a fare affidamento solo sulla parola, si ritrova con dei quesiti sul testo drammatico di cui non si sospetta nemmeno l'esistenza. Leggendo la traduzione italiana di *Rumori fuori scena* e confrontandola con il prototesto inglese ci si rende conto che il secondo è molto più preciso nelle didascalie, chiarendo subito, ad esempio, quando si introducono nuovi oggetti in scena. Nell'atto II il regista Lloyd entra in scena con una bottiglia di whisky (e gli spettatori lo vedono subito). Nel testo italiano, invece, il lettore si rende conto che il regista ha la bottiglia in mano solo nel momento in cui questa diventa effettivamente importante per la battuta che Lloyd rivolge a Tim, l'assistente:

*LLOYD (porgendogli una bottiglia di whisky) Nascondila da qualche parte*⁶⁶.

Si arriva a questa conclusione semplicemente usando la logica, perché la bottiglia non può essersi improvvisamente materializzata tra le mani del personaggio. Il lettore deve rimediare da solo alle lacune testuali, non ha strumenti per capire se Lloyd sia entrato già con la bottiglia o se l'abbia semplicemente rimediata in scena, ma d'altra parte la destinazione d'uso del testo non richiede una tale precisione: come già detto, lo spettatore non ha bisogno di porsi il problema, perché nella

⁶⁴ Ubersfeld: 1982, 227.

⁶⁵ Vescovo: 2007, 119. Quanto al problema della divisione scenica in scena e in stampa, la prima si imposta su parametri temporali, la seconda su parametri retorici. Normalmente l'intreccio segue una tripartizione retorica (protasi, epitafi e catastrofe) che nel dramma diventa in cinque atti (il primo serve da argomento; il secondo propone una conclusione ipotizzata; il terzo introduce l'impedimento; il quarto rimedio; il quinto la soluzione ultima e conclusione). Shakespeare è la perfetta esemplificazione di tale contrasto, per una divisione a stampa che si pensa non corrispondesse alla segmentazione così come l'autore l'aveva concepita. La differenza tra plot-division e stage division (ivi, 134), tra testo drammatico come racconto e testo drammatico come fatto teatrale diventa piuttosto netta. Quella che Vescovo chiama «narrazione in forma drammatica» (ivi, 135) non riconosce automaticamente le modalità teatrali e rappresentative: si tratta quindi di narrazioni in forma di dramma. Vescovo cita Ruzante e la Fiorina come esempio di testo che, non era evidentemente pensato per una suddivisione in atti, poiché ogni atto inizia dove termina il precedente, il che segnala una divisione artificiosa (ivi, 151).

⁶⁶ Frayn: 1985, 60.

rappresentazione vede Lloyd che entra in scena guardingo con in mano la famosa bottiglia: al lettore mancano, letteralmente, elementi che completano il quadro. Ecco perché si può affermare che l'esperienza di lettura è sì diversa ma qualitativamente inferiore.

Martin Short invece è convinto che l'esperienza di lettura di un testo drammatico sia perfettamente lineare e soddisfacente. Short (1981) ha cercato di analizzare il testo drammatico in prospettiva strettamente linguistica⁶⁷, concludendo che l'attenzione dovrebbe concentrarsi più sul testo che sulla performance. Secondo Short, la performance è la somma di testo e interpretazione. La sua argomentazione parte dal fatto che i testi drammatici vengono letti e compresi da studenti o lettori in generale senza passare per la messinscena, come devono invece fare i registi. Il testo conterrebbe scampoli di interpretazione che ne permetterebbero la comprensione contestuale anche senza la performance: quei dati sarebbero sufficienti ad una analisi ragionevolmente libera da misinterpretazioni: «Written plays provide contexts for their dialogue, [...] and these contexts reduce the potentially vast number of possible interpretations to just a few»⁶⁸.

La creazione e l'applicazione degli 'schemi', derivanti a loro volta dalla conoscenza empirica del mondo, permettono, basandosi sulle indicazioni didascaliche – tempo, luogo, ecc – di creare un spazio interpretativo entro cui incanalare gli elementi del testo; allo stesso modo si possono inferire gesti, mimica, intonazione. Quella di Short è un'analisi la cui conclusione prevede di poter ricavare molto (se non gran parte) del significato a partire dalla lettura del testo; il suo discorso si arena nel momento in cui pretende di dedurre dalle parole una situazione tipo e prevederne quindi gli esiti finali, dalla messinscena alla recitazione. Perché questa teoria sia applicabile con successo, molto dipende dalla tipologia di testo e dal genio autoriale, la cui abilità dovrebbe risiedere nel manipolare ciò che è familiare per poi trasformarlo in nuovo e più intrigante materiale: se tale maestria viene a mancare, l'enciclopedia del lettore potrebbe perfino riuscire dove l'autore ha fallito. Tuttavia ridurre il discorso della creazione di significato solo all'elemento linguistico è ovviamente limitante. Si prenda ad esempio *Hamlet* per la regia di Derek Jacobi: 'essere o non essere' diventa nelle sue mani non un monologo ma un' interazione tra

⁶⁷ L'analisi linguistica del testo drammatico inoltre va al di là del semplice contributo lessicale, spingendosi fino alla politeness tra personaggi e agli indizi forniti dal turn taking per carpire informazioni circa il rapporto tra personaggi. Nel contesto della struttura drammatica l'analisi linguistica determina una "grammatica narrativa" e "grammatica teatrale"(Helbo: 1972, 94): stando a questa distinzione, teoricamente il numero di combinazioni riscontrabili nel testo sarebbero infinite, ma praticamente le strategie drammatiche sono di numero finito. Da qui le teorie di Short.

⁶⁸ Mandala: 2007, 2. Il tentativo di analisi di un testo drammatico riporta al problema della legittimità del testo stesso se privato della performance, e il grado di indipendenza dalla stessa. Short sostiene che se si ammette la totale assimilazione del testo alla performance e se ogni performance viene considerata una versione indipendente del testo, si afferma implicitamente che, per affrontarne l'analisi, tutti gli sforzi critici dovrebbero rivolgersi alla medesima performance, onde evitare di incappare in quelle instabilità e modifiche inevitabili dato il costante lavoro a cui la messinscena si sottopone. Come sostiene Aaltonen, tuttavia, i modelli di analisi di orientamento linguistico si rivelano insufficienti in quanto isolano la lingua dalle variazioni di tipo culturale e ne ignorano il contributo (Aaltonen: 2000, 3)

Amleto e una Ofelia che, presente in scena, ascolta in silenzio: una deviazione che assegna un significato tutto nuovo al suicidio di quest'ultima. In quanto modifica registica, di questa nuova presenza non vi è traccia nel testo così come lo troviamo nella nostra biblioteca personale, ed è proprio questo il punto: il lettore al massimo potrà intuire solo ciò che gli è concesso dal testo⁶⁹.

Avendo stabilito che il testo è solo una parte del tutto, che acquisisce significato a trecentosessanta gradi solo quando convive con tutti gli altri codici, che non è strutturato per contenere l'intera gamma di significati, il problema arriva quando si sposta il discorso in prospettiva interculturale. Il punto è che un'analisi del testo teatrale privo della performance deve essere realizzata e deve partire dalla lettura, altrimenti non sarebbe possibile tradurlo. Ciò che interessa scoprire è come può il traduttore regolarsi e destreggiarsi in mezzo alle possibilità che il testo lascia filtrare, a come mantenerle tali anche in traduzione, per evitare impoverimenti in primo luogo per chi si ritrova a metterlo in scena, perché non abbiano un *range* interpretativo minore di quello originario, il che si rifletterebbe a sua volta sui riceventi della lingua di arrivo.

La Pugliatti sottolinea la necessità di considerare altri strumenti interpretativi oltre a quello linguistico nella lettura di un testo drammatico, data la sua destinazione finale, cioè la scena. Altro punto interessante della Pugliatti è come la parola si interseca con gli altri codici: vi è una sovrapposizione contemporanea di codice linguistico e di tutti gli altri che contribuiscono alla creazione dell'evento teatrale, e da tale evento, nella comunicazione del messaggio, deriva un ventaglio di possibilità aperto dalla varietà polisemantica del testo. Quindi, le scelte linguistiche del testo aprono la strada a certe scelte e la chiudono definitivamente per altre, e dallo spettro di scelte possibili si origina l'evento. Perciò la Pugliatti parla di traduzione scenica suggerita dal testo, il che lascia intravedere come la responsabilità di chi traduce ricada su come le scelte si ridistribuiscono poi sul metatesto.

Il punto di vista di Veltrusky è netto:

The unending quarrel about the nature of drama, whether it is a literary genre or a theatrical piece, is perfectly futile. One does not exclude the other. Drama is a work of literature in its own right; it does not need anything but simple reading to enter the

⁶⁹ In altre parole si può associare questo ragionamento alla definizione semiotica di messinscena reale e quella virtuale; la prima è quella effettiva, così come viene percepita dal pubblico, e l'altra è la messinscena virtuale, deducibile a partire dalle indicazioni del testo drammatico ma non necessariamente equivalente a quella reale, proprio il caso in questione. Messinscena virtuale e messinscena reale costituiscono il metatesto a priori e il metatesto a posteriori, e finché si rimane sul piano dello scritto la distanza tra le due non è risolvibile (DeMarinis: 1982, 25). Il problema in traduzione, come si vedrà in seguito, è però un altro: per il traduttore la parola è l'unico strumento a disposizione, e necessariamente il punto di convergenza di ogni sforzo interpretativo. Al traduttore non serve immaginare come un attore reciterà la battuta o che costume indosserà; deve invece trarre il massimo possibile dagli indizi testuali, perché per poter tradurre bisogna prima aver chiaro il contenuto (e non necessariamente ciò equivale ad aver ben chiaro come tradurre questa o quella espressione).

consciousness of the public. At the same time is a text that can, and mostly is intended to, be used as the verbal component of theatrical performance⁷⁰.

Ragionamenti come quello della Parrilla, di Veltrusky o di Short, pur non apertamente, sottendono in ogni caso la convinzione che la lingua basti comunque a sé stessa, altrimenti non si affermerebbe che il testo drammatico ‘può’ essere usato come componente verbale della *performance*; forse bisognerebbe riformulare e specificare che il testo drammatico è la componente verbale della *performance*, e, allo stesso tempo, può essere anche letto.

Ciò che contribuisce alla difficoltà nell’incasellare definitivamente il testo drammatico in una certa categoria è quindi la considerazione innegabile che il momento della lettura è la tappa fondamentale del processo di traduzione di quel testo; il traduttore è una delle poche figure – insieme agli altri addetti ai lavori – che a buon diritto deve necessariamente intervenire in tale frangente. Pensando a registi e produttori, quando Lloyd Evans si chiede: «Why, so often, are directors who receive new plays through the post, often unsolicited, obviously capable of knowing after only a few pages of reading, whether a text is viable for stage-production?»⁷¹, sicuramente tocca un punto essenziale. Evidentemente dalla pagina scritta emergono tratti che permettono di giudicare a partire dalla forma ancora grezza se un testo può funzionare oppure no. Significa che dal testo emerge una drammaticità di partenza, che lo caratterizza e lo inquadra come teatro e non come altro genere. A sentire Gooch, però, la fase della lettura non è una strada in discesa nemmeno per chi è abituato a trattare con copioni:

Ci vuole una certa abilità per leggere un dramma e immaginare come possa risultare sulla scena, abilità che non è comune come ci si potrebbe aspettare tra i registi teatrali: molti sono incapaci di visualizzare uno spettacolo fino a quando gli attori non cominciano a parlare e a muoversi in sala prove⁷².

Dal modo in cui viene compiuta la lettura si determina l'intera ricezione di un testo in un dato periodo storico, ed ecco perchè il lavoro di traduzione sul testo drammatico è particolarmente delicato: mancano al traduttore tutti quegli appigli a disposizione di chi lavora, per esempio, su saggistica o romanzi, il che si converte in un maggior rischio di falsare o forzare la mano.

Parlare della lettura del testo drammatico è come discutere della effettiva possibilità di tradurre poesia: si fa un gran dire sul fatto che non sia auspicabile/possibile, che dei frammenti di senso si perdono per strada, eppure i testi drammatici si leggono e, ciliegina sulla torta, si traducono.

⁷⁰ Mateika-Titunik: 1976, 95. Gli unici punti fermi che sono imprescindibili secondo Vertrusky sono il sistema linguistico e quello recitativo: senza non ci può essere teatro, perchè maggiormente influenzano il risultato finale: musica, scenografia, costumi, tutto può essere ridotto all'osso oppure essere eliminato ma non attore e parola. La semiotica della lingua e quella dell'attore sono però in tensione dialettica, il che determina a catena una tensione tra testo e attore.

⁷¹ Lloyd Evans: 1977, 8.

⁷² Gooch: 2001, 26.

Come comunica il testo drammatico

Gli interrogativi sulle modalità di comunicazione del teatro si riflettono sul testo e sul lavoro di chi lo traduce, perché la conoscenza del mezzo e delle sue caratteristiche è fondamentale per poter operare consapevolmente sulla traduzione.

Il punto focale del teatro è sempre stato capire come colpire lo spettatore. Il punto di riferimento del pensiero aristotelico era il pubblico, e considerazioni riguardanti cosa poteva attrarlo o viceversa allontanarlo, erano alla base delle famose regole⁷³: evidentemente la variazione spaziale non era accettata perché ritenuta non plausibile, oppure una dilatazione dei tempi narrativi che si allontanasse eccessivamente da quelli reali della rappresentazione era interpretata come artificiale.

Prima di addentrarsi nei meccanismi comunicativi del testo drammatico, ribadire che a teatro tutto contribuisce alla costruzione del significato è un atto sicuramente ovvio ma dovuto. Tutte le parti della performance, dalla lingua alla mimica passando per i costumi e le luci, partecipano alla formulazione del messaggio finale. Proprio da tale intreccio dovrebbe emergere la parzialità del testo drammatico, e in seguito, parlando della traduzione dello stesso, si metterà in evidenza come tale parzialità determina non solo la comprensione del testo ma anche le strategie traduttive.

Per individuare gli strumenti tramite i quali il teatro comunica non si può prescindere dalla considerazione del contenuto e della forma: il cambiamento di una di queste variabili implica uno slittamento nell'altro frangente. «Form determines content and content form and a change of form alters the content, and a change of content requires a different form to express it»⁷⁴. La difficoltà di un'analisi sistematica dipende non solo dalla prevedibile molteplicità di elementi significanti, alcuni più costanti e altri meno, ma anche dalla variabilità dei contributi che arrivano dal pubblico: ciascun spettatore elabora il processo di interpretazione concentrando il proprio interesse su elementi diversi, quindi non allineabili, anche perché frutto di ragionamento conscio oppure inconscio.

Every word of dramatic dialogue carries (at least) a double charge: the factual meaning of the words, on the one hand; the information they yield about the characters of the speaker on the other⁷⁵.

Queste ultime lavorano per accumulo: ogni battuta aggiunge un mattone alla comprensione totale dell'opera. Inoltre, in una immaginaria scala gerarchica, le

⁷³ Alonge specifica che attribuire ad Aristotele l'ingabbiamento nelle tre regole è in realtà una errata interpretazione cinquecentesca, uno 'sforzo di codificazione' (Alonge: 2008, 9); Aristotele avrebbe semplicemente descritto una situazione di maggioranza, pur con delle eccezioni (Alonge cita l'*Agamennone* e le *Eumenidi* di Eschilo), che nel Rinascimento diventano una regola fissa soprattutto nei paesi più sensibili all'influenza della cultura antica, fino al rimescolamento romantico. Allo stesso modo Alonge sottolinea che la protezione di Aristotele nei confronti del testo era la risposta alla dominazione e all'invasione attoriale nel momento della replica di un testo che prima veniva rappresentato solo una volta, durante i concorsi tragici: «in realtà il filosofo è costretto a reagire, proprio e solo per evitare le degenerazioni di un attivismo scenico dominante ed imperante» (ivi, 20).

⁷⁴ Esslin: 1988, 16.

⁷⁵ Ivi, 82.

azioni – o gli elementi non verbali in generale - prevalgono sulle parole: «if there is a contradiction between the words and the action, the action prevails»⁷⁶; infine, dato il dominio dell'azione, anche l'elemento verbale deve funzionare di conseguenza, ovvero la parola ha un significato commisurabile in base alle reazioni che provoca agli altri personaggi, alle azioni che i questi compiono. Il significato della parola dipende quindi dalla situazione scenica, dal contesto⁷⁷: due componenti che servono alla comunicazione – e quindi all'interpretazione.

La natura della performance non è sempre stata scontata: si tratta di comunicazione – il che giustificherebbe uno studio di tipo semiotico⁷⁸ - o di azione? Secondo Mounin, per esempio, il teatro agisce: il circuito è quello dell'emissione di uno stimolo (non di un segno⁷⁹) che produce risposta (non segnali). Per Mounin quindi a teatro non c'è volontà comunicativa, e poiché l'intenzionalità è la base della produzione di segni con chiara volontà comunicativa, il teatro non rientrerebbe in tale categoria. Secondo Mounin parlare di teatro come linguaggio equivale a metterlo sullo stesso piano dei ragionamenti circa codici di comunicazione specifici di cui si occupano, appunto, i linguisti. Dimostrare che il teatro è linguaggio per Mounin è un'impresa, proprio perché è impossibile a suo dire individuare durante uno spettacolo quelle costituenti minime del linguaggio umano. Non solo, Mounin afferma che il teatro non comunica perché gli attori simulano «personaggi reali che parlano tra di loro e non col pubblico»⁸⁰: o meglio, la comunicazione tra attori e pubblico non è di ordine linguistico, cioè non è dello stesso livello di comunicazione tra gli attori. Mounin critica anche la fissità a teatro dei ruoli di emittente-ricevente

⁷⁶ Ivi, 83. Secondo De Marinis è in un capovolgimento di questa 'scala gerarchica' che va ricercata la tendenza critica contemporanea: « Perché questa messa in stato di accusa della parola a teatro nel corso del nostro secolo? Fondamentalmente perché ad essa si addebita di aver causato – soprattutto sotto forma di *testo drammatico* – l'asservimento del teatro alla letteratura e alla psicologia e quindi di averlo snaturato rispetto alla sua originaria 'fisicità'» (De Marinis: 2000, 129). Nota risposta a tale filosofia è l'aver bandito la parola dal teatro, mettendo al centro il corpo dell'attore.

⁷⁷ Contesto – o condizioni d'enunciazione- che per Ubersfeld sono di due tipologie: condizioni d'enunciazione sceniche, di natura concreta, determinate da codici (quelli della rappresentazione) che esistono prima del testo, e condizioni d'enunciazione di natura immaginaria, ovvero così come appaiono nelle didascalie.

⁷⁸ L'approccio semiotico al testo drammatico parte dall'assunto che quest'ultimo sia interpretato ed interpretabile come uno strumento di comunicazione: di conseguenza, include dei segni da interpretare, un canale attraverso il quale tali segni vengono trasmessi, e soprattutto la presenza di un emittente e di un ricevente, i cui ruoli sono interscambiabili.

⁷⁹ I tre segni della rappresentazione drammatica sono icone, simboli, indici. L'icona è il segno immediatamente riconoscibile per essere immagine diretta di un oggetto, ma la sua natura può essere non necessariamente visiva, ma legata per esempio anche a suoni. Prevedibilmente, ogni rappresentazione è iconica. Secondo tipo di segni sono gli indici, i segni deittici, usati per contestualizzare l'azione. Il terzo tipo di segno è il simbolo, usato convenzionalmente. Oltre a questa triade, a teatro giocano un ruolo fondamentale anche segni naturali e segni non intenzionali. Tramite i segni naturali si fa riferimento al mondo reale, ai suoi ritmi e ai suoi elementi, per aiutare il pubblico a comprendere lo svolgimento dell'azione: «dimming light on the stage [...] are deliberately used by the director to tell the audience that night is about to fall» (Esslin: 1988, 45). Tuttavia i segni assumono ruoli interscambiabili, poiché un segno naturale può essere rappresentato come simbolo: l'esempio del sole che tramonta ben si presta ad una metafora di declino.

⁸⁰ Mounin: 1972, 93.

(attore-pubblico), fissità che impedisce di impostare il discorso su un piano di comunicazione linguistica, perché la base di tale comunicazione viene a mancare dal principio: «Se c'è comunicazione, essa è a senso unico, a differenza di ciò che accade nella comunicazione propriamente linguistica»⁸¹. La comunicazione propriamente detta avviene quando il ricevente può rispondere usando il medesimo codice e canale, il che non avviene a teatro. Per questo motivo Mounin preferisce parlare di stimolo nell'accezione psicologica del termine.

Dello stesso avviso circa il fattore comunicativo a teatro è Jansen: «L'aspetto fondamentale dello spettacolo non è quello comunicativo»⁸²; lo spettacolo non è quindi portatore di un messaggio, ma diventa «'produttore' di un significato» nel momento in cui si include nel quadro lo spettatore, anzi, gli spettatori, che moltiplicano i significati possibili (che sono comunque finiti, pena una indifferenziazione tra gli spettacoli che risulterebbe praticamente impossibile). Esiste piuttosto una componente linguistica messa al servizio di un sistema che non è comunicativo: l'autore/regista creano il prodotto con una determinata intenzione, ma una volta incluso nel quadro il pubblico, tale intenzione in un certo senso passa in secondo piano, poiché saranno gli spettatori a decidere come interpretarla o in quali problematiche inserirla. «Non c'è quindi rapporto diretto, in un dato spettacolo, dalle intenzioni dell'autore/regista alle interpretazioni degli spettatori, e individuare quali sono le une non determina necessariamente quali possono essere le altre»⁸³.

Per André Helbo la comunicazione a teatro è da interpretare in chiave decodifica-codifica, per via delle regole a cui far riferimento per risalire al messaggio. L'abbinata comunicazione-lingua non esaurisce le possibilità comunicative che si possono generare tra gli stessi attori e tra attori e pubblico; la comunicazione insomma non è di tipo linguistico, poiché il lavoro teatrale funziona sul vuoto interpretativo: si lavora sulle «chiavi possibili (*informazione*) di un messaggio il cui senso (*la significazione*) sarà obnubilato per autorizzare il godimento estetico»⁸⁴. Riportando il discorso sulla traduzione, in base a queste considerazioni è fondamentale che il traduttore si ponga degli interrogativi circa il testo di partenza⁸⁵, tenendo bene a mente le conseguenze che la tentazione di aggiungere, completare, o perfino chiarire certi passaggi può avere sul prodotto finito: il risultato finale (in termini di traduzione del copione, poiché il risultato veramente ultimo lo si ha sul palco) può influire già dalle primissime fasi sull'esito di quel processo nel quale il pubblico ha il ruolo principale: la competenza dello spettatore teatrale è più sviluppata, perché la creatività insita anche nella formazione del testo e nella sua codifica è uno stimolo più potente.

Alle stesse conclusioni era approdato Mounin: a teatro vi è un chiaro intento di trasmissione da parte dell'autore del testo, ma è una trasmissione di seconda mano,

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Jansen: 1977, 20.

⁸³ Ivi, 23.

⁸⁴ Helbo: 1972, 18.

⁸⁵ Il testo teatrale privilegia l'aspetto estetico a quello comunicativo, che è ovviamente presente, ma non esplicitato, per non perdere la funzione, appunto, poetica.

non diretta, e non impostata esclusivamente sul fattore linguistico, perché si mette in scena anche ciò che di non-linguistico l'autore vuole trasmettere. «Le parole, le repliche, i tempi, i luoghi, i protagonisti, tutto questo preso in maniera specifica, come altrettanti indici per una reinterpretazione che ogni spettatore dovrebbe fare di proprio conto»⁸⁶. Quindi la comunicazione teatrale non è linguistica, ma comprende il mezzo linguistico come tramite. Altro punto riguarda la presenza – e il ruolo – dell'attore, il che obbliga a distogliere ancora di più l'attenzione dalla sfera linguistica. È qui che Mounin parla degli stimoli che l'attore offre al pubblico⁸⁷ e che può ricevere a sua volta, come prodotto dell'immedesimazione nel personaggio. «Ciò che si crea è partecipazione, identificazione, proiezione, relazione culturale complessa»⁸⁸. La trasmissione inoltre non si verifica solo tra chi sta sul palco e chi sta in platea, ma anche tra i singoli individui della platea.

Ciò che Mounin trascura e che invece Elam sottolinea è che, essendo attore/i e pubblico nello stesso spazio, ogni segnale mandato dal pubblico influenza la performance. Si pensi alla commedia dell'arte, nella quale l'improvvisazione giocava un ruolo decisivo, e anche carpire i segnali di maggiore o minore gradimento da parte del pubblico era un modo per mandare avanti lo spettacolo in maniera efficace. D'altra parte molti attori, commentando le performances, affermano di reagire ogni sera in maniera diversa perché 'percepiscono' la risposta del pubblico.

Elam quindi non ha dubbi circa la capacità e natura comunicativa del teatro, e afferma che la performance porta con sé una «multiplication of communal factors»⁸⁹, poichè l'emittente del messaggio non è mai unico: uno di questi può essere il drammaturgo, il regista, tecnici, tutti contribuiscono ad inviare informazioni, perciò non si può parlare di un singolo messaggio trasmesso:

The performance is rather made up [...] of multiple messages in which several channels, or several modes of using a channel in communication, are used simultaneously in an esthetic or perceptual synthesis⁹⁰.

Inoltre non si tratta di una forma comunicativa diretta - salvo eccezioni in cui il personaggio di rivolge direttamente al pubblico - ma mediata dal testo.

Quanto a De Marinis, si continua a parlare di comunicazione, e su due livelli: uno *infrascenico*, cioè tra i personaggi in scena⁹¹, che si realizza a livello prossemico,

⁸⁶ Mounin: 1972, 93.

⁸⁷ Mounin considera anche che a teatro non c'è solo la comunicazione – o meglio, la trasmissione - attoriale ma anche quella scenografica: come fare ad individuare che tipo di connessione si realizza? Dall'individuazione di un codice e di un repertorio di stereotipi che variano da scuola a scuola e secondo il periodo storico, i tratti non sono rigidamente descrivibili. Inoltre, il teatro offre allo spettatore un indizio su come impostare la comprensione: ovvero, a seconda di come lo spettacolo viene imbastito, a seconda degli indizi che vengono esposti, di come si tratta il testo e la situazione teatrale il pubblico si forma un'idea di come interpretare tale spettacolo.

⁸⁸ Ivi, 94.

⁸⁹ Elam: 2002, 31.

⁹⁰ Ivi, 33.

⁹¹ Quale tra questi è il livello su cui il traduttore può avere un margine di manovra? Sicuramente il fattore linguistico è l'unico campo su cui può esercitare un controllo effettivo, quindi si può dire che il

linguistico e paralinguistico, e il livello di comunicazione tra scena e spettatore, nel quale non entra in azione solo l'attore ma il complesso dell'allestimento – struttura della scena, scenografia, anche ideologia. Burton (1980) si esprime in termini simili, individuando i due livelli di comunicazione in macroscopico, tra autore e pubblico, e quello microscopico, tra i personaggi di finzione. Sulla scia del modello jakobsoniano, Burton ha analizzato lo schema comunicativo a teatro, basato sull'interazione di questi due universi: l'emittente nel *play* invia un messaggio sia al microcosmo che al macrocosmo. La prima funzione è quella 'espressiva nel microcosmo': l'emittente comunica il suo stato d'animo; ma persistono tutte le funzioni individuate da Jakobson, sdoppiate e moltiplicate per due.

Della stessa opinione anche Anne Ubersfeld, la quale vede una comunicazione articolata su quattro livelli: il «discours rapporteur»⁹² nel quale lo scrittore ha funzione di locutore-emittente e il pubblico di destinatario, al quale si aggiungono però anche tutti coloro che lavorano alla messinscena, «les praticiens»⁹³; vi è poi il «discours rapporté» in cui destinatario e emittente sono i personaggi.

Jansen però non ne è convinto, sottolineando la differenza in termini analitici: se si usa il termine 'comunicazione' in realtà si definisce un processo che non può rispondere a quello che normalmente si intende per comunicazione, invalidando l'uso del termine stesso. Di natura più concreta – e di maggiore e diretto interesse per il testo drammatico in traduzione – è l'osservazione riguardante il fatto che adottare un modello comunicativo presuppone instaurare una serie di priorità autore⁹⁴-spettatore prima nella formulazione e poi nell'interpretazione dell'elemento centrale, il messaggio: «il quale va determinato così come, prevedibilmente, lo intende o l'ha inteso l'emittente (che è unico) perché così, almeno idealmente, dev'essere colto dai riceventi (che sono innumerevoli)»⁹⁵. È praticamente un altro modo di leggere le discussioni precedentemente riportate sui contrasti tra autori e registi e sull'intoccabilità del testo. È anche vero però che ciò difficilmente succede in ambito interculturale, come i capitoli precedenti hanno evidenziato: nessuno di questi studi infatti considera nell'analisi il fattore traduzione per verificare se le conclusioni sono sempre valide oppure no. Il traduttore non lavora tenendo presenti le intenzioni dell'autore ma ciò che il testo effettivamente riporta, senza contare che in ambito teatrale il testo è tutto fuorché intoccabile. Ruffini – più di una volta citato da Jansen – afferma che lo studio del testo è inseparabile da quello della sua cultura, conoscere il testo significa conoscere la cultura che lo ha originato, e che si può anche procedere al contrario: conoscere la cultura per capire il tipo di teatro. Tutto ciò è vero ma è una costante valida se si guarda al teatro in un contesto chiuso, intraculturale. Nel momento in cui il testo oltrepassa il confine, abbiamo visto che il

traduttore ha più autonomia in prospettiva infrascenica, nel momento in cui l'obiettivo è fare in modo che il metatesto su cui poi lavoreranno registi ed attori presenti le stesse sfide interpretative del prototesto. Se ciò succede, e compatibilmente se la politica registica, in un certo senso il traduttore avrà dato la sua parte di contributo anche per quanto riguarda il secondo livello.

⁹² Ubersfeld: 1982, 231.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Jansen mette nello stesso gruppo anche il regista e l'attore.

⁹⁵ Jansen: 1977, 10.

trattamento riservato smette di essere orientato verso la cultura fonte e riguarda principalmente la cultura di arrivo: al limite si potrebbe cercare cosa sia sopravvissuto della cultura di partenza, se permangono tracce e soprattutto perché. L'analisi ritorna valida se ancora una volta si guarda al testo tradotto nel suo contesto intraculturale, quello della cultura di arrivo, che lo ha originato (se prendiamo a riferimento il testo fonte sarà un'origine indiretta). Jansen pensa che l'affermazione di Ruffini comporti

Sostenere non solo che uno spettatore 'normale' (cioè non il critico professionale) venga a teatro a vedere uno spettacolo di Shakespeare o di Pirandello, o di Molière o di Flaiano perché esso gli fa conoscere, o conoscere meglio, la cultura *in quanto* cultura di quel momento storico e sociale in cui il testo rappresentato è stato scritto, ma ancora che detto spettatore possa vedere (con profitto, come si suol dire) un tale spettacolo solo se già in possesso di una conoscenza della sua 'relativa' cultura⁹⁶.

Senza addentrarsi nelle ragioni che spingono il pubblico verso un'opera (che si vada a teatro per trovare testimonianza di un'altra cultura è ragione sicuramente valida ma non certo unica, almeno a sentire i drammaturghi), ancora una volta questa affermazione si può applicare solo in condizioni di intraculturalità (Shakespeare rappresentato in Gran Bretagna, Molière in Francia, Pirandello o Flaiano in Italia), perché nel momento in cui questi autori vengono tradotti per un'altra tradizione teatrale, le tracce culturali di cui parla Jansen diventano estraneamente sfumate: si vedrà in seguito, nel discorso sull'adattamento, cosa è successo ad un testo come *Morte Accidentale di un Anarchico* nella versione inglese, né si potrà dire che lo spettatore italiano potrà apprezzare Shakespeare solo se ha solide nozioni di teatro elisabettiano alle spalle.

Ampliando la prospettiva sulla comunicazione del testo drammatico arriva il momento di considerare l'attore e il suo ruolo all'interno dell'intero processo, in quanto elemento imprescindibile senza il quale non esiste rappresentazione: «The actor is the iconic sign per excellence: a real human being who has become a sign for a human being»⁹⁷.

Il modo in cui l'attore diventa segno è stato molto discusso. L'ormai famosissimo esempio di Peirce e ripreso poi da Umberto Eco verte sulla figura di un ubriaco: nel mondo reale non è che uno in mezzo a tanti; in scena, la sua presenza si carica a livello denotativo, poiché indica uno stato specifico, acquisisce rilievo; a livello retorico, perché indica un stato per antonomasia; a livello metonimico, come indicatore dei pericoli del bere; per antonomasia, la lode della morigeratezza. In un certo senso chiarisce come una qualsiasi personalità possa diventare segno, e quindi «esposta a fini rappresentativi»⁹⁸, toccando parzialmente l'ambito semiotico teatrale. Eco però insiste sul carattere fittizio del segno teatrale, che, appunto, poggia sulla mimesi e finge di non essere tale. Secondo Esslin vi sono degli elementi che l'analisi di Eco non ha preso in considerazione, *in primis* la natura cosciente dell'uomo-attore

⁹⁶ Ivi, 11. Corsivo nel testo.

⁹⁷ Esslin: 1987, 56.

⁹⁸ Eco: 1985, 39.

che a teatro diventa altro da sé calandosi deliberatamente in un personaggio: secondo l'esempio di Eco l'ubriaco diventa manifesto della necessità di temperanza, ma questo avviene a sua insaputa, o meglio, involontariamente; inoltre, a teatro un ubriaco non sarebbe solo un ruolo, ma un personaggio, un individuo di finzione. Apparentemente si potrebbe pensare che traduttore ed attore siano figure lontane, il primo all'inizio della lavorazione e il secondo che vi si introduce quando tale processo è già avanzato, mentre è evidente che essendo l'attore uno dei destinatari più attivi del testo (poiché diventerà emittente a sua volta) il traduttore lo deve tenere ben presente, creando per lui le condizioni ottimali di emissione. «The written form of a text is far from containing an unambiguous statement of its 'real' meaning»⁹⁹ e dal punto di vista attoriale questo è un vantaggio: lascia spazio all'interpretazione, cosicché il testo prende veramente vita in un modo che la sola pagina scritta non gli potrebbe permettere. Qui iniziano i problemi per chi traduce, perché diventa essenziale conservare quel velo e non sollevarlo del tutto, affinché l'attore possa poi proporre la sua personale lettura. In questo hanno a che vedere i segni deittici, che creano aspettativa di movimento, le evidenziazioni del testo, che indirizzano l'enfasi. «I took by the throat the circumcised dog, and smote him – thus...» (*Othello*, V. 2. 356-357). È opinione consolidata che il testo ben scritto contenga al suo interno delle tracce per l'attore.

Nella discussione sulle modalità comunicative del testo drammatico e del teatro nella sua interezza non si può ignorare l'ultimo anello della catena, il destinatario finale intorno al quale ruota l'intero processo. Un certo grado di consapevolezza è richiesto anche da parte del pubblico, che si suppone conosca il talento e la capacità necessaria al mestiere attoriale; il fine della performance e degli attori è provocare emozione tramite «confidenza immaginaria»¹⁰⁰, e ci si aspetta da parte del pubblico la consapevolezza di questo meccanismo e la eventuale valutazione del suo successo. La simulazione degli attori stimola una interiorizzazione che negli spettatori è autentica, somma del conflitto tra l'esperienza appunto fittizia e limitata offerta dall'attore e quella reale degli spettatori (che si arricchisce del bagaglio pregresso). Gli attori vogliono offrire un'esperienza simile al reale, lo spettatore cerca conferma della realtà a teatro. Nello specifico, la relazione tra attori e spettatore è determinata secondo Helbo da:

1. ambiente sociale: lo spettatore è meno vincolato dell'attore, la cui esistenza dipende da fattori professionali e di conseguenza economici, dalle regole del palcoscenico che determinano la libertà di movimento, tutti elementi a cui lo spettatore è estraneo;
2. ambiente fisico: con riferimento all'opposizione tra la presenza discontinua del protagonista e quella sempre costante dello spettatore, l'azione in tempo fittizio dei protagonisti e quella nel tempo reale degli spettatori;
3. rapporti con la performance: gli attori hanno un ruolo definito ed esclusivo, mentre gli spettatori sono sostituibili, non necessari, anonimi. Tutto questo è però frutto di

⁹⁹ Esslin: 1987, 64.

¹⁰⁰ Helbo: 1972, 109.

convenzione, poiché lo spettatore mantiene la sua individualità mentre l'attore deve rinunciarvi; vi è un rapporto sbilanciato, poiché il pubblico non è al corrente della modalità di svolgimento della rappresentazione e perché il grado di integrazione all'interno dello spettacolo cambia: per i protagonisti tale integrazione inizia prima dello spettacolo e si prolunga oltre la sua fine, mentre per lo spettatore questa dura esattamente quanto la rappresentazione.

Lo spettatore è in fin dei conti colui che determina il significato finale e definitivo della rappresentazione. Nonostante gli intenti del regista o dell'autore, infatti,

What the performance will ultimately be 'saying' to its audience, what it will 'mean' to each member of that collective entity, will in turn depend on each individual spectator's capacity or 'competence' to understand or 'decode' the individual signs and sign structure, as well as his or her readiness to devote sufficient attention to it to 'take it all in'.¹⁰¹

Il che riprende praticamente ciò che sosteneva Jansen. Partendo da un assunto comune, ovvero che si concordi su ciò che effettivamente è accaduto in scena, la diretta conseguenza è una moltitudine di sfumature interpretative. Appare superfluo dire che affinché tale interpretazione possa avere luogo è necessaria la completa attenzione del pubblico, attenzione che va conquistata e mantenuta: è infatti essenziale per l'attore non perdere il contatto col pubblico durante la rappresentazione. Altrettanto scontato potrebbe apparire chiedersi cosa motiva tale interessamento e sia Esslin che Hatcher concordano nell'affermare che il compito principale del teatro – e quindi dell'autore – è non far rimpiangere al pubblico le ore che ha scelto di dedicare alla rappresentazione: la parola chiave è intrattenimento, e tutti le parti dell'ingranaggio «[...] will evoke the maximum of preliminary interest [...] and then [...] capture and hold their (del pubblico) attention and concentration»¹⁰².

Secondo fattore che influenza la ricezione è la competenza del pubblico, necessaria per la decodifica se non di tutti, almeno di parte dei segnali della rappresentazione. E qui ritorna il legame tra teatro e cultura, perché il modo in cui questi segni vengono incastonati nel quadro del messaggio complessivo è determinato in grandissima parte dagli schemi culturali in cui il pubblico è costantemente immerso, dalle convenzioni drammatiche e da quelle sociali-culturali-ideologiche. Il significato è in gran parte costruito sulla base di ciò che al pubblico già è familiare, sulle conoscenze intertestuali: su questo agiscono drammi che si rifanno ad una tradizione consolidata come l'*Antigone* di Anouilh.

Quali sono le implicazioni di questi principi su chi deve tradurre un testo drammatico? La prima e più immediata è la conferma del costante equilibrio tra la necessità della massima comprensione di un testo – che lo stesso Esslin definisce incompleto – al fine di evitare una resa negligente, e l'imprescindibile bisogno di ambiguità che rende vitale l'interpretazione di chi metterà quel testo in scena. Il

¹⁰¹ Esslin: 1987, 128.

¹⁰² Ivi, 136.

traduttore, al pari dello spettatore, costruisce il significato complessivo mano a mano che si dispiega la trama, ma ha lo svantaggio di essere solo un lettore, non aver altro ausilio se non la scrittura: se l'azione prevale sulla parola, allora non si può dipingere un quadro matematico della scena, il che non fornisce nessuna garanzia di comprensione, solo una ragionevole percentuale di plausibilità. Discorso completamente diverso dal romanzo, dove tutto è racchiuso nella successione delle pagine, dove una lettura certosina dispiega molti dei dubbi (anche se è assai improbabile che al termine dell'intero processo di traduzione – quindi anche dopo il confronto col revisore – il traduttore sia completamente soddisfatto delle scelte operate).

La scrittura teatrale

La scrittura teatrale ha tratti ben differenziati rispetto alla scrittura narrativa: la natura del testo impone meccaniche indipendenti e speciali. Infatti, Livio afferma che la funzione finale del testo – la sua utilizzazione – non può non influire sul modo in cui lo stesso viene analizzato, senza limitarsi a ciò che è prettamente di natura linguistica e invadendo il terreno dei principi spettacolari. «The most dramatically comprehensive and sensitive the language of drama, the less necessary for the intervention of everything else»¹⁰³: ciò che interessa è l'attenzione alla 'drammaticità' della scrittura, individuare i punti focali ed imprescindibili.

Secondo Livio è opportuna una distinzione¹⁰⁴ tra scrittura *per* teatro e scrittura *di* teatro. La scrittura per teatro è fortemente legata e contestualizzata storicamente, quindi dipendente dal contesto storico e dal «linguaggio della scena del suo tempo»¹⁰⁵: un altro modo di affrontare l'interrelazione fra la cultura di una società e il suo modo di fare teatro¹⁰⁶. La scrittura di teatro si aliena volontariamente dal linguaggio della scena, prendendo come riferimento il teatro in quanto genere letterario: il lavoro necessario per portare tali testi in scena è comparabile all'adattamento e alla ricostruzione necessaria per un romanzo o un altro tipo di testo non nato per il teatro. Il linguaggio scenico si evolve grazie ai rivoluzionamenti degli addetti ai lavori. Allo scrittore drammatico si aprono due vie: adattarsi alla corrente e quindi seguire il percorso convenzionale oppure cercare una virata totale rispetto al consolidato (l'esempio di Livio riguarda il teatro futurista e il suo scarso peso nel lungo periodo), esperimento che però è destinato a fallire per via della resistenza esercitata dalla canonicità del mezzo. Sul testo esercitano una notevole forza anche coloro che finiscono per essere i mediatori tra autore, regista e pubblico, il cui avvicinamento al testo è plasmato dal modo di intendere i meccanismi teatrali: perciò

¹⁰³ Lloyd Evans: 1977, 9.

¹⁰⁴ Secondo Livio intendere il testo come 'base dello spettacolo' (intendendo la rappresentazione come 'messinscena del testo') o come sottocodice di pari importanza determina due 'poetiche della scena' (Livio: 1992, 7) che finiscono per arricchirsi a vicenda.

¹⁰⁵ Livio: 1992, 10.

¹⁰⁶ Discorso che poi si estende al lavoro di traduzione interlinguistica e agli esiti dell'operazione laddove le due tradizioni e i due 'linguaggi della scena' non abbiano punti di contatto.

la scrittura drammatica può di volta in volta configurarsi come forte o debole, a seconda che prevalga la figura registica come «tutore del testo»¹⁰⁷, o il linguaggio della scena, l'attore-mattatore che diventa figura sottomessa al testo drammatico.

Il punto di partenza per definire la scrittura drammatica, talmente ovvio da sembrare quasi banale, non può prescindere dalla considerazione del mezzo, ovvero la diversità tra chi scrive per la pagina e chi scrive per il palcoscenico. «Le uniche regole teatrali che un autore deve sempre tenere presenti sono le realtà pratiche e indomabili del mezzo»¹⁰⁸.

Conoscenza del teatro e del dramma sono quindi imprescindibili per chiunque si avvicini alla scrittura per palcoscenico.

Tennyson, nel suo libro *An Introduction to Drama*, fa riferimento alla distinzione tra storia e trama fatta dal romanziere inglese E.M. Foster: “ ‘Il re è morto per il rimorso, e poi la regina è morta’ è una storia. ‘Il re è morto e poi la regina è morta *per il rimorso*’ ” è una trama¹⁰⁹.

Affinché la trama possa dirsi tale, servono concatenazione di causa ed effetto che leghi le azioni tra loro. Si prenda una qualsiasi rappresentazione, se ne svisceri la serie di azioni e si scoprirà la concatenazione di eventi che vi sta alla base; ovviamente le regole sono fatte per essere infrante, e si può giocare con la progressione delle azioni illustrate, con *flashback* o con scorci sul futuro, ma il collegamento tra le azioni, anche se non subito rilevabile, esiste, ed è alla base di ogni testo. «E in un buon dramma le azioni collegate tra loro sono quelle fatte intenzionalmente da personaggi forti»¹¹⁰. Altri elementi imprescindibili sono la pressione a cui sono sottoposti i personaggi, che assicura da una parte il delinamento della loro caratura emotiva, e dall'altra la prosecuzione della trama, costruita appunto attraverso il conflitto e lo scontro di forze che si oppongono. Il dramma a teatro è anche mistero: punti interrogativi disseminati lungo il percorso, che fungano da traino per la curiosità di chi guarda. Nel dramma deve trovare spazio una domanda centrale, la cui risposta occupi tutto il tempo della rappresentazione, ne costituisca lo scheletro, e degli interrogativi secondari, necessari a sostenere il dramma nella sua lunghezza. Riuscire a catturare l'attenzione dello spettatore, mantenerla tale suscitando attesa, *suspence*, fornendo informazioni ma conservando quelle chiave fino all'ultimo, è il segreto per creare un dramma di successo. Allo stesso tempo rimane imprescindibile mantenere la carica persuasiva della situazioni rappresentate, concetto che va al di là del semplice realismo:

In alcuni tipi di copioni il discorso più arcano e i personaggi più astratti possono risultare del tutto accettabili. Dipende dalla “nota dominante del dramma” [...], dalla coerenza del

¹⁰⁷ Niente impedisce a colui che dovrebbe essere il tutore del testo di esercitarvi una pressione pari a quella del mattatore, sottomettendolo a suo intendere.

¹⁰⁸ Gooch: 2001, 22.

¹⁰⁹ Hatcher: 2002, 10.

¹¹⁰ Ivi, 14.

“mondo del dramma”.[...] Ciò che conta è la vitalità è la capacità di convincere che il dramma ha nel suo insieme, più che i concetti di personaggio o realismo¹¹¹.

Si è detto che tutto il dramma ruota intorno alla domanda. Parte integrante del gioco è l’attesa della risposta. Oltre a questo, ciò che attira e crea *suspence* è la progressione verso un obiettivo attivo e concreto (pur con una carica ideologica alle spalle). Vi è un sottile equilibrio tra trovare ciò che attrae il pubblico senza che venga percepito come astruso o palesemente gonfiato. Imitazione del reale ma a piccole dosi, con quell’elemento di finzione che, appunto è teatro. Drama e teatralità devono andare di pari passo.

Dopo questi appunti di natura più strutturale, il passo successivo è la delimitazione della scrittura vera e propria. Se si dovesse pesare la parola da una parte e l’azione dall’altra, in ambito teatrale sicuramente la bilancia penderebbe a favore dell’azione. Quindi più che scrivere parole, bisognerebbe pensare a come usarle per rappresentare azione. Un personaggio è descritto in scena dalle sue azioni, è l’agire a determinare il tipo di personaggio, non le parole, mere affermazioni. Si tiene in considerazione quello che il personaggio dice di sé stesso, quello che gli altri dicono di lui, e infine, quello che il personaggio fa. Diventa quindi essenziale far bene attenzione a come si traducono quelle parole che suppongono azione, sia del personaggio su sé stesso che degli altri, dato che il traduttore ha influenza anche su ciò che apparentemente sarebbe compito dell’attore, ovvero su ciò il personaggio fa: anche nella traduzione delle didascalie, infatti, la scelta di un verbo rispetto ad un altro può indicare due atteggiamenti diversi e, quindi, dare segnali diversi (sempre però tenendo presente che il testo non detta legge, quindi anche una didascalia dalla resa perfetta può essere sovvertita).

Arriviamo quindi alle didascalie: secondo Ingarden nel testo drammatico convivono due sotto-tipologie, quella del testo propriamente detto e quella dell’insieme costituito dalle didascalie, un necessario completamento del primo testo, con cui è in relazione dialettica. Dalle didascalie emerge il potere della descrizione: alcuni autori si prendono molto spazio nelle descrizioni - vedi Pirandello nell’ *Enrico IV*, e data la visione pirandelliana dell’autore contrapposto all’attore, non può essere altrimenti; anche le didascalie infatti riflettono – e risentono – della corrente teatrale del momento, della maggiore o minore stabilità del linguaggio scenico: l’approssimazione nella scrittura delle didascalie riflette una certa sicurezza nell’interpretazione e quindi nell’esito finale; quando tale sicurezza viene meno, le didascalie aumentano di numero e si soffermano nei dettagli, onde mettere in chiaro quali sono gli intenti autoriali¹¹². Non importa quanto dettagliate esse siano, secondo Livio esiste un margine di interpretazione che sottolinea la difficoltà nel viaggio da linguaggio verbale ad iconico.

Quando Silvio D’Amico, in piena battaglia per il rispetto del testo e per un teatro di regia (che garantisce – è un bel paradosso – il rispetto del testo) scrive che Ibsen ha prescritto in

¹¹¹ Gooch: 2001, 23.

¹¹² Livio: 1992, 15

didascalia di mettere in scena una stufa, una poltrona e una scrivania, non ci dice affatto, non lo potrebbe, che tipo di stufa mettere e *dove* metterla»¹¹³.

In conclusione, si è ben lontani dall'inquadramento univoco del testo teatrale, e dato il numero di ambiti in cui sconfinava ciò non è forse nemmeno possibile; emerge sicuramente la necessità teorica di trovare una posizione per l'unico codice più o meno permanente nel quadro generale, ma è una permanenza per l'appunto ingannatoria, perché in realtà non vincolante nel lavoro pratico, che alla fine è ciò che conta. Analizzare il tutto in prospettiva interculturale può aiutare a chiarire certe posizioni: il modo in cui si lavora sul testo durante il processo di costruzione dello spettacolo indica chiaramente in primo luogo il fatto che non rappresenti il centro unico del sistema: basti pensare agli esempi già riportati nel capitolo precedente, che dimostrano come l'elemento testuale sia malleabile e interamente ricostituibile, dato che è il messaggio che si vuole lanciare, l'idea di fondo unita al linguaggio della scena a dominare su tutto; con buona pace degli autori, il testo passa nelle loro mani solo come prima tappa di un processo di perfezionamento il cui fine ultimo non è necessariamente l'aderenza scrupolosa alla lettera. Sarebbe più utile analizzare, per riprendere la terminologia di Cascetta, come la drammaturgia interviene sul testo drammatico e lo plasma; questo tipo di conoscenza di stampo sicuramente concreto e pratico risulta molto utile sia per chi vorrebbe scrivere per il teatro ma anche per comprendere più da vicino un mondo le cui porte spesso restano chiuse a chi vuole conoscerlo e studiarlo meglio.

Abbiamo visto che se il modo in cui un testo è scritto contribuisce a renderlo teatrale, significa che non sono solo le didascalie a definirlo e a determinarlo, ma anche una precisa tecnica di scrittura, un modo specifico di elaborare la materia linguistica pensando al momento rappresentativo, la capacità di produrre un testo che abbia le caratteristiche adatte per essere messo in scena. Stando così le cose, è la performance – intesa come idea astratta, considerandone le specificità e i bisogni – a venire prima del testo (d'altra parte, l'autore scrive immaginando le situazioni, letteralmente mettendole in scena nella mente). Ecco perché diventa importante per il traduttore di teatro non lavorare da solo ma essere al corrente del progetto registico, cioè pensare alla performance (questa volta nell'idea pratica): è il modo più sicuro per riuscire a creare un testo drammatico tradotto efficace e soddisfacente.

¹¹³ *Ibidem*.

Capitolo 4

Dialogo e interazione drammatica

Prime analisi

William Dodd sosteneva che all'interno del testo drammatico il dialogo assolvesse tre funzioni: proairetica, espositiva, mimetica¹. Prevedibilmente, la sfida autoriale consiste nel mantenere questi tre elementi efficacemente in gioco allo stesso tempo.

Il dialogo² (che per estensione include anche interventi singoli come soliloqui o monologhi) esprime conflitto tra due o più personaggi, ed è quindi ciò che rende il testo drammatico accattivante e magnetico; dal punto di vista della comunicazione strettamente linguistica, non è eccessivo identificarlo come la parte fondamentale: «every line of dialogue should contribute to the development of character or to the forward progression of the character's relationship to the plot»³, quindi la costruzione del dialogo guida l'organizzazione dell'azione, l'emergere dei personaggi nelle loro peculiarità, la concretizzazione dell'intreccio così come l'autore lo ha concepito. Ancora, il dialogo diventa accorgimento che consente di aggirare delle difficoltà tecniche legate allo svolgimento dello spettacolo, dal cambio di allestimento – che passa in secondo piano se l'attenzione del pubblico è tutta concentrata sul dialogo – al tentativo di guadagnare tempo nell'entrata in scena di un personaggio, oppure rendere plausibile il lasso di tempo che intercorre dall'uscita di scena del personaggio al suo rientro:

When John Galsworthy first wrote *The Silver Box* he discovered that he had to lengthen the dialogue in a certain scene to allow a key character time to get a cab and return at a certain point in the dialogue. [...] the dialogue was lengthened for no other purpose except to make the passage of the stage time seem believable⁴.

Si vedrà in seguito che un valore aggiunto è poi l'impostazione dello scambio in termini «ragionevolmente naturalistici»⁵.

Il contributo dato dall'attore alla concretizzazione (e talvolta alla realizzazione) del dialogo è fondamentale. Nel quadro già abbastanza affollato di figure che portano

¹ Aston: 1983, 29.

² Gli addetti ai lavori di solito usano termini come 'dialogo', 'discorso', 'battuta', e il loro significato è quasi interscambiabile: il primo termine è generalmente riferito all'ambito scritto del copione e i restanti a quello attoriale. In termini generali – lasciando da parte gli usi metaforici – il dialogo è la sequenza di battute prodotte alternativamente da almeno due persone che si rivolgono l'una all'altra (Ferroni: 1985, 11), ma in senso generale, è 'dialogo' tutta la comunicazione che coinvolge un emittente ed un destinatario e nella quale vi è attenzione reciproca mirata ad ottenere certi effetti (ivi, 72).

³ Busfield: 1971, 123.

⁴ Ivi, 137; il che non significa che il dialogo sia un mero riempitivo, la difficoltà aggiunta ed implicita sta nel costruirlo in modo tale da contribuire allo stesso tempo allo sviluppo dell'azione e alla caratterizzazione dei personaggi.

⁵ Aston: 1982, 39. Emergerà in seguito che, teoricamente parlando, si sente il bisogno di individuare una unità di riferimento per evitare di considerare l'insieme delle battute nella loro interezza.

il teatro alla vita l'attore non ha certo ruolo secondario, e la sua funzione, come spiega Nencioni, va al di là dell'essere il semplice 'esecutore' vocale del testo:

L'attore non può in alcun modo essere assimilato al citatore di una battuta detta da altri [...] perché mancano sia la base referenziale che l'intenzione trasmissiva; né al ripetitore del testo scritto, come sarebbe il lettore ad alta voce, la cui sonorizzazione delle battute non pretende di andare oltre una sensata ed intelligibile trasmissione⁶.

Oltre all'enfasi gestuale che verbalmente viene espressa nel copione dal corsivo, oltre all'ironia, oltre ai gesti deittici che potenziano e quasi si accompagnano automaticamente ad un certo tipo di frasi, c'è anche il contributo della «voice performance»⁷. Il testo drammatico racchiude in sé potenziali riferimenti ad altre arti, ma perché si possa parlare di teatro la recitazione deve essere presente: «Without acting there's no theater, at least no drama-performing theater»⁸. Mentre tutte le altre componenti possono essere eliminate dal testo, dalla musica allo spazio scenico, non si può prescindere dalla recitazione, che deve essere il secondo segno sempre costante: «Both systems not only check but also enrich each other. The actor gives more weight and punch to the language he voices and, in return, receives from it the gift of extremely flexible and viable meanings»⁹. Quindi, nella determinazione dell'effetto finale del dialogo l'intervento dell'attore rimane sempre rilevante. In questo senso, secondo Veltrusky, meno stretto sarà il legame tra dialogo e la precisione delle indicazioni registiche, maggiore sarà l'autonomia attoriale, che renderà l'interpretazione notevolmente più personale; se invece a prevalere è l'elemento verbale lo spazio di manovra dell'attore diminuirà notevolmente.

Nell'applicazione dell'analisi linguistica del dialogo a teatro, Dodd importa da Halliday il concetto di *field*, che in un certo senso classifica l'importanza degli enunciati in base alla funzione più o meno primaria che assolvono nel quadro generale; Dodd converte il *field* in *episodi*, tramite i quali la *fabula* si concretizza nel testo con interventi dal grado di importanza variabile: tale importanza dipende dall'interesse diretto che il contenuto del dialogo comunica per l'avanzamento della fabula, dall'impatto drammatico che tale episodio deve avere nel complesso. L'organizzazione degli episodi risente di certe restrizioni, le più importanti di natura «rituale»¹⁰, che coinvolgono le convenzioni teatrali da un periodo storico all'altro, convenzioni relative a ciò che un pubblico si aspetta di vedere o vuole vedere. Sull'equilibrio tra convenzione ed innovazione a teatro si è espressa Paola Pugliatti: prima e fondamentale osservazione riguarda la necessità per l'autore drammatico di non staccarsi bruscamente dalla tradizione che lo ha preceduto e nella quale si è formato, poiché il pubblico non si può affezionare al testo se non vi riconosce degli

⁶ Nencioni: 1983, 174.

⁷ Mateika – Ttitunik: 1976, 103.

⁸ Ivi, 114.

⁹ Ivi, 116.

¹⁰ Aston: 1982, 32.

elementi di continuità, perciò «un testo che non conservi nulla della memoria dei testi precedenti [...] non è un testo leggibile»¹¹.

Pujol afferma che «theatre is the literary genre which represents fictive dialogue most clearly and most completely»¹²; fatte rare eccezioni, poesia e narrativa non vivono di dialogo, che diventa essenziale a teatro, per le ragioni sopra esposte. La duplice dimensione del dialogo a teatro è messa in evidenza dalla Ubersfeld: il primo è quello dell'enunciazione immediata dell'autore (didascalie ed indicazioni sceniche), la seconda prevede la mediazione del personaggio (e include dialogo e monologhi), un insieme quindi di natura soggettiva. Il linguaggio nell'ambito drammatico vive una doppia vita: l'attore pronuncia le parole, rendendole vive e quindi evento fisico, e il pubblico le interpreta, rendendole atti linguistici. Gli spettatori, centro silenzioso dell'interazione, possono condividere con i personaggi il contesto semantico, risultando informati in grado differente su ciò che accade o accadrà in scena:

The audience can share the semantic context that provides the uttered word with sense or with only some of the characters, this complicity with the audience can alternately shift from character to character, or finally the audience can understand the semantic orientation of all the characters, even if those characters do not understand one another¹³.

Non si sfugge a questa doppia interpretazione nemmeno in lettura, poiché il lettore esperto ricreerà nella sua testa le voci dei personaggi, rendendo il testo vivo anche se solo nell'immaginazione.

The dramatic dialogue bears the traces of its potential stage enunciation, while the actor's physical uttering of 'noises' and 'vocables' on stage is what allows their dramatic interpretation by the audience¹⁴.

Il dialogo drammatico-di finzione sfugge ad un inquadramento nelle categorie classicamente definite dalla linguistica¹⁵, perchè si parla di «what is written to be spoken as if not written»¹⁶.

¹¹ Pugliatti: 1986, 16. Come sosteneva anche Lotman, quanto più i testi sapranno mostrare una solidità di fondo e allo stesso tempo un dinamismo interno, tanto più sopravviveranno. L'etichetta stessa di innovazione o rottura presuppone una tradizione che ancora funge da riferimento. A teatro inoltre la convenzionalità acquisisce una posizione privilegiata perché è proprio in virtù dell'accettazione della convenzione che certi espedienti comunicativi – a parte, monologhi – vengono accettati.

¹² Brumme-Espunya: 2012, 53. Come si è già visto nel capitolo precedente, quando si parla di teatro il discorso legato alla letteratura è più complesso di quanto non sembri.

¹³ Mukarovsky: 1977, 114.

¹⁴ Elam: 1984, 33. Da notare che, specialmente nelle convenzioni del teatro elisabettiano, la funzione della lingua era anche quella di segnalare la drammaticità stessa, di porre una distinzione netta tra dimensione reale e fittizia.

¹⁵ Le considerazioni di natura linguistica sulla diversificazione del linguaggio cercano di delinearne le origini. Si pensi a Gregory (1967) il quale distingue tra varietà di linguaggio legate alle proprietà 'reasonably permanent' dell'utente, e quelle legate al modo in cui l'utente si serve del linguaggio (incluso ideoletti e dialetti sia geografici che sociali), riguardante le varietà diatipiche (ora intese come 'registri'), «the linguistic reflections of the user's use of language in situation» (Brumme-Espunya: 2012, 8), le cui ramificazioni dipendono dal mezzo, dalla situazione generale nella quale si inserisce il parlante, dalle relazioni personali tra parlante ed interlocutore e dalla loro relazione funzionale.

La caratteristica principale del dialogo drammatico per Korpimies¹⁷ è la casualità apparente della sua ricezione, tant'è vero che a proposito utilizza l'aggettivo *overheard*. Le parole entrano a far parte del 'microcosmo' del dramma¹⁸, che a sua volta è parte del macrocosmo costituito dal pubblico, che assiste. Caratteristica essenziale del microcosmo è che tutto ciò che viene detto è rilevante. Non ci sono momenti vuoti, gratuiti o fini a loro stessi. Così anche Short, per il quale nel <<prototypicaldrama>> si trovano due livelli di discorso: autore-pubblico e personaggio-personaggio¹⁹, contribuenti alla creazione dell'effetto drammatico e della tensione nel pubblico. Short usa l'aggettivo 'prototipico' perchè spesso i personaggi sono più di due, in un succedersi di contesti, o perchè a volte viene introdotto il terzo livello che è quello del narratore (come in *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Brecht).

Monologo e dialogo

Il discorso sul dialogo spesso si incrocia col monologo: Jan Mukarovsky afferma che la relazione tra i due è uno dei punti interrogativi della teoria del dramma ma anche di quella linguistica, che definisce il monologo un discorso prodotto da un singolo partecipante attivo, indipendentemente dalla presenza di altri partecipanti passivi (si vedrà in seguito come il monologo sia l'elemento fondante della narrazione, che è infatti interpretabile come un classico monologo linguistico). Secondo Mukarovsky i monologhi hanno monopolizzato l'attenzione critica, e il dialogo ne ha risentito. La sua analisi del dialogo individua tre aspetti sempre presenti:

1) l'esplicita relazione tra due²⁰ partecipanti 'I' e 'you'²¹: nel dialogo i ruoli attivi e passivi si alternano tra i parlanti, mentre nel monologo si fossilizzano, mimetizzandone la presenza in maniera più significativa. Questa opposizione si manifesta attraverso tutti i meccanismi linguistici che enfatizzano la demarcazione dei parlanti e le rispettive opinioni – dall'ovvia presenza dei pronomi personali all'uso di tempi verbali come l'imperativo.

2) la relazione tra i partecipanti e la situazione materiale che li circonda. Questa può influire sul dialogo sia in termini indiretti che diretti – cioè quando il tema della conversazione cambia per via della situazione reale/materiale. In misura più o meno invadente, l'influenza della situazione materiale è sempre percepibile nel dialogo, ed è rivelata dalla deissi (pronomi dimostrativi e temporali, avverbi di tempo, tempi verbali che rimarcano il risolversi dell'azione nel presente).

¹⁶ Brumme - Espunya:2012, 9.

¹⁷ La quale elaborò il concetto di 'immagine drammatica': l'interpretazione del play nella sua interezza, senza segmentazioni di sorta (Herman: 1995, 61).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Short: 1996, 169.

²⁰ Eccezione all'interazione a due del dialogo drammatico è la pur sempre valida alternativa del 'messaggero', una terza parte che incarna uno spazio e un tempo contemporanei ma diversi dall'azione principale, tramite il quale vengono riportati eventi off-stage e atti di personaggi assenti ma rilevanti (Herman 1977).

²¹ Mukarovsky: 1977, 86.

3) il carattere specifico della struttura semantica del dialogo, che, a differenza dei primi due, è un fattore interno. La struttura del dialogo si modifica a seconda del tema ma anche in base ad altre variabili, come il coinvolgimento dei due parlanti – più questo sarà elevato, più brevi saranno gli interventi di ciascun parlante. Quindi è la diversa costruzione semantica che distingue il dialogo dal monologo.

Secondo Verlstrusky invece la discriminante si troverebbe nella situazione extralinguistica: il dialogo differisce dal monologo per la sua contestualizzazione inevitabile di «here and now»²². Da qui deriva la dipendenza dei parlanti dalla situazione psicologica in cui sono immersi. Nel dialogo drammatico per Verlstrusky l'affidamento alla parte linguistica è fondamentale, nel senso che il 'qui ed ora' sono suggeriti dalle parole che vengono usate, sono immateriali, così come sono immateriali i personaggi stessi, proiezioni dell'autore, creati dalla parola: «In dramatic dialogue the speakers themselves, like all other components of the imaginary extra-linguistic situation, are pure meanings deriving from the language of the play»²³.

Mukarovskij prova che la differenza tra monologo e dialogo è più che altro di natura semantica, radicata nell'organizzazione interna, prendendo ad esempio il passaggio da un brano narrativo tratto da *L'accalappiatopi* di Viktor Dyk – ad un dialogo drammatico a più voci – *The Pied Paper of Hemelin*, E.F. Burian, 1940²⁴: se il monologo presenta una struttura ben definita, può facilmente diventare dialogo senza grossi stravolgimenti. Nel caso specifico, l'adattamento teatrale della storia ha permesso di ridurre all'osso gli interventi sul testo, evidenziandone la facoltà dialogica che emerge dalla preferenza per più frasi principali tutte legate per coordinazione, una alternanza di valutazioni e punti di vista (in questo caso parzialmente positive e parzialmente ironiche) che permette di assegnare i turni a più parlanti-personaggi. Non è quindi il tema generale che determina la possibilità di passare da monologo a dialogo, ma la struttura interna del monologo stesso. Quanto alla contestualizzazione temporale del dialogo, al 'qui ed ora', non si deve dimenticare che l'attualizzazione delle azioni è da interpretare in maniera relativa: la successione temporale non è infatti sempre corrispondente al tempo empirico, effettivo, del presente vissuto dal pubblico, non fosse altro per le allusioni ad avvenimenti passati²⁵.

Il dialogo nel dramma e nella narrativa

Individuare le differenze tra elemento dialogico teatrale e narrativo obbliga a risalire alle origini dei due generi: si torna a parlare di monologo, da cui per Verlstrusky si originano la narrativa e la lirica, mentre le radici del dramma vanno

²² Mateika-Ttitunik: 1976, 128.

²³ Ivi, 130.

²⁴ Mukarovskij: 1977, 103-104.

²⁵ Quando si tratta invece di opere in cui l'emittenza drammaturgica è notevolmente anteriore rispetto al pubblico ricevente, il fattore temporale si esprime in termini di ricezione, con lo strascico di aggiustamenti necessari.

cercate nel dialogo; nel dramma coesistono una pluralità di universi che finiscono per scontrarsi: da questa mescolanza deriva la necessità (che però non è regola fissa) di avere un rappresentante, cioè un attore, per ciascun personaggio. In tal modo durante il dialogo lo spettatore percepisce tutti i contesti (e quindi tutti i personaggi) allo stesso tempo. Se vi fosse un attore unico per tutti i personaggi, il pubblico perderebbe di vista la frammentazione – e il conflitto – di universi sopra citati, che viene invece percepito innanzitutto grazie all'alternanza di battute e all'identificazione tra la battuta e il personaggio che la recita. Il dialogo narrativo invece si concentra sulla sequenzialità, enfatizza la successione degli interventi dei parlanti, mettendo in secondo piano quella contrapposizione che come già detto contraddistingue l'ambito drammatico.

Uno studioso che si è lungamente occupato di lingua e dialogicità è Bachtin, che però ha solo sfiorato la dimensione teatrale.

Si possono [...] enucleare gli elementi puramente drammatici del romanzo, riducendo il momento narrativo a una semplice didascalia ai dialoghi dei personaggi romanzeschi. Ma in realtà il sistema delle lingue del dramma è organizzato in modo radicalmente diverso che nel romanzo. Non c'è una lingua che ingloba tutto e che è rivolta dialogicamente alle singole lingue, non c'è un dialogo di secondo grado, non d'intreccio (non drammatico), che ingloba tutti gli altri²⁶.

Il sistema del romanzo è totalizzante: è qui che la lingua rivela appieno tutte le potenzialità espressive, poiché nella parola del romanzo è il plurilinguismo a dominare (mentre la parola poetica deve essere vergine, unitaria ed indubitabile). Secondo Bachtin il dramma è quindi condannato al monologismo²⁷ per via dell'assenza del narratore, garanzia di plurivocità: infatti nel romanzo troviamo una narrazione diretta dell'autore unita a discorsi extra-artistici, la stilizzazione di forme narrative orali e di forme scritte, discorsi con una propria distinzione stilistica²⁸; tutto ciò sarebbe assente nel dramma – considerato da Bachtin però solo in virtù della sua forma testuale. Si è già detto come il testo non possa essere considerato l'unico elemento significativo, e Lotman aveva parlato della «ricchezza segnica del discorso scenico»²⁹ a proposito della intercambiabilità dei codici in scena; si aggiunga poi l'apporto di ogni personaggio alla configurazione di un universo sfaccettato ed una plurivocità che deriva dal fatto che già a livello testuale la lingua è unione di nuovo ed antico (si ripensi al discorso di Pugliatti sull'equilibrio tra continuità e rottura rispetto alla tradizione), in un dialogo che si realizza diacronicamente con autori e generi del passato.

Bachtin afferma, riferendosi alla parola del romanzo, che

La viva parola è orientata in modo diretto e rozzo verso la futura parola-risposta: essa provoca la risposta, la prevede e si costruisce andandole incontro. Pur formandosi nell'atmosfera del già detto, la parola nello stesso tempo è determinata dalla parola di

²⁶ Bachtin: 2001, 74.

²⁷ Corona: 1986, 295.

²⁸ Bachtin: 2001, 70.

²⁹ Corona: 1986, 295.

risposta non ancora detta, ma resa necessaria e già prevedibile. Così avviene in ogni dialogo vivo³⁰.

Dato che afferma che tutte le forme monologiche sono orientate verso l'ascoltatore e la sua risposta³¹, si potrebbe dedurre che è in questa serie di caratteristiche che Bachtin implicitamente inquadra la lingua teatrale, che vede ancora una volta lo spettatore al centro dell'intera operazione.

Bachtin assegna inoltre alla lingua del romanzo molte di quelle doti che però ricordano da vicino la lingua teatrale; premettendo che la lingua del romanziere è sempre pluridiscorsiva perché manca in partenza di unitarietà, ovvero l'autore assorbe la pluralità prima ancora di scrivere (sia che decida di infonderla nel testo oppure no), Bachtin vede nella presenza dell'«uomo parlante e della sua parola» l'elemento assoluto del romanzo, il punto dal quale si origina la sua originalità stilistica. Basterà ricordare le parole di Nencioni ma in generale dei vari teorici del teatro, concordi nell'affermare che non c'è teatro senza attore, per mettere quindi l'attore in quanto 'uomo parlante' al centro del teatro stesso³².

Per Bachtin vi è nella lingua romanzesca una componente ideologica che il teatro non ha:

³⁰ Bachtin: 2001, 88.

³¹ Specificando come non si indagherà a sufficienza sul verso opposto, cioè come l'ascoltatore influisca nello stile della risposta stessa: i parlanti si orientano a vicenda per creare un orizzonte comune, appunto dialogico.

³² De Marinis afferma che le drammaturgie veramente decisive nella formazione di uno spettacolo contemporaneo sono quelle del regista e quelle dell'attore (De Marinis: 2000, 29), di cui la discussione teorica indaga le modalità espressive. È l'attore il centro della riflessione sul teatro di Stanislavskij: se l'attore non sa comunicare, il pubblico non può credere a ciò che vede: è il concetto di azione reale, non fine a sé stessa o puramente coreografica. Se l'attore riesce a mantenere costante la motivazione interiore che poi riempie l'azione esteriore di continuità, lo spettatore ne coglierà la logica e quindi sarà coinvolto (Ruffini 2003:42); De Marinis sottolinea come dietro l'evoluzione dell'opera di registi come Brecht e Stanislavskij vi sia proprio una maggiore interazione con il lavoro dell'attore (De Marinis: 2000, 57-8). Stanislavskij affermava che il lavoro del regista non si limita a presentare un progetto e aspettarsi di vederlo realizzato, ma il suo percorso creativo doveva andare di pari passo con quello degli attori per sviluppare il vero nucleo del dramma (*ibidem*). La visione del regista maieutico lo predispose come primo spettatore dell'attore. Mejerchol'd ne individuava il mestiere in un controllo del corpo unito alla capacità di attirare lo spettatore al di là del personaggio da interpretare (Molinari: 1982, 39); per Grotowski non c'è teatro senza attore: «l'essenza del teatro è l'attore, le sue azioni e ciò che egli può compiere» (Grotowski: 1970, 199), innanzitutto perché è l'arte dell'attore che ha la capacità di trasformare un testo in teatro (ivi, 28), e in secondo luogo poiché tramite l'attore si realizza la funzione terapeutica del teatro, superamento delle maschere (ivi, 296). Dove si inserisce allora il regista? Per Molinari il fatto che il regista si posizioni come mediatore tra autore e attore comporta l'impedimento per quest'ultimo di scegliere la propria parte: sarà l'idea che il regista ha del personaggio a decidere l'attore più calzante; l'idea di Mejerchol'd sulla plasticità dell'attore è necessaria perché quest'ultimo possa rispondere perfettamente alle richieste registiche (Molinari: 1982, 107); per Brecht il regista impostava l'analisi senza 'imporre' la propria visione; il realtà, dato che sempre di interferenza interpretativo si tratta, la relazione è molto più sfaccettata di quanto il manifesto teorico lasci intendere; era pur sempre il regista Grotowski che spingeva l'attore allo 'choc', al superamento del limite. D'altro canto, la critica talvolta vede l'attore come una sorta di intruso, e Molinari cita D'Amico che «chiede all'attore di non introdursi 'troppo violentemente fra l'autore e noi'» (ivi, 124), poiché l'attore dovrebbe rappresentare il personaggio seguendo le parole dell'autore e l'interpretazione della critica.

L'uomo nel romanzo può agire non meno che nel dramma o nell'epos, ma questa sua azione è sempre ideologicamente illuminata, è sempre associata alla parola (anche soltanto una parola virtuale), a un motivo ideologico e attua una posizione ideologica definita. L'azione, il comportamento del protagonista del romanzo sono necessari sia per svelare che per mettere alla prova la sua posizione ideologica, la sua parola³³.

Si potrebbe notare che a teatro le azioni dei personaggi sono a loro volta specchio di un modo specifico di intendere, di grado ideologico variabile ma sempre riflesso di un certa visione del mondo (si pensi alle motivazioni che originano la vendetta di Jago contro Otello); a teatro l'azione è la chiave del personaggio, e sottende un intento più o meno esplicito (ovvero il proposito dietro l'azione può comprendersi subito oppure chiarirsi in seguito)³⁴.

Serpieri passa velocemente in rassegna le caratteristiche del linguaggio diegetico-narrativo, in contrapposizione a quello mimetico-teatrale: la narrazione «privilegia l'enunciato, e non l'enunciazione; [...] non ha bisogno di un contesto pragmatico a cui far riferimento»³⁵, due caratteristiche fondamentali per le ripercussioni nelle strategie traduttive. Il fatto che certe mode letterarie facciano filtrare nel teatro più elementi narrativi del previsto – Serpieri fa riferimento al poema drammatico di Manzoni, Shelley Byron – porta solo ad una consunzione più rapida del testo stesso, che a lungo andare diventa irrapresentabile³⁶.

Il mezzo non è quindi di importanza secondaria: il dialogo letterario ha un grado di performatività e di scenicità minore, perché non dipendente dalla scena come il dialogo teatrale; a sua volta, grazie alla presenza scenica, il dialogo teatrale non necessita della mediazione autoriale o del narratore, e tutte le informazioni di competenza del narratore vengono invece inserite nel dialogo teatrale tramite accorgimenti che si analizzeranno in seguito. A livello strettamente teorico tale differenza si esplicita per Romana Rutelli definendo il testo narrativo come alternanza di

1. Enunciazioni (dialoghi, monologo interiore);
2. Enunciazioni di enunciati (diegesi effettuate dai personaggi);
3. Enunciati (diegesi e descrizioni).

A teatro invece troviamo alternanza di dialoghi (o monologhi) ed enunciazioni di enunciati da parte dei personaggi³⁷. Inoltre, non bisogna sottovalutare la diversa natura del ricevente: il lettore di narrativa non può infatti dimenticare la presenza del narratore, che può essere mimetizzata e ridotta all'osso – come il caso di porzioni di testo interamente dialogiche – ma non è mai totalmente fuori dal quadro; in narrativa

³³ Bachtin: 2001, 142.

³⁴ Elam: 1980, 125. Per il pubblico quindi il percorso interpretativo dell'azione drammatica deve considerare l'atto basilare (quello che gli attori fanno in scena), la cui intenzione non è però collegabile all'attore in quanto persona ma all'attore in quanto personaggio, quindi è l'intenzione fittiva quella su cui lo spettatore lavora per dedurre la trama complessiva (come spiega Elam, «an actor and actress may literally kiss on stage, but are not themselves engaging in courtship [...] or if they are, is quite irrelevant to the performance») (*ibidem*).

³⁵ Canziani: 1978, 15.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ferroni: 1985, 163.

il lettore sa di essere il destinatario diretto, e ciò influisce sull'intera ricezione del testo, che è un «oggetto equidistante dallo scrittore-emittente e dal lettore-ricevente»³⁸.

Gregory differenzia il dialogo di copioni o testi teatrali dai dialoghi di romanzi e letteratura scritta per il fatto che i secondi sarebbero «written to be read as if heard»³⁹. Anche Goetsch parla di *feigned orality*, per portare l'attenzione sull'effetto evocativo che si cerca nel dialogo, l'illusione di veridicità, ora noto come «fictive orality»⁴⁰. Ancora diverso è parlare di *fictional orality*, nella quale si enfatizza la sottesa relazione mittente-ricevente e la consapevolezza che il mondo presentato è frutto, appunto, di finzione.

Si vede come l'opposizione granitica tra scrittura (letteraria) e oralità (teatrale) sia ormai un approccio da abbandonare: già Nencioni, riprendendo De Mauro, distingueva tra diverse sfumature d'uso nelle quali lo scritto e il parlato si scambiano le funzioni tradizionalmente assegnate; la classificazione più fruttuosa sarebbe quindi tra un uso formale e uno informale della lingua, individuando un parlato colloquiale e una «oralità formalizzata»⁴¹ con funzioni di lingua scritta, senza contare i casi intermedi cui appartiene anche il testo drammatico e il dialogo teatrale scritto per la recitazione. Oesterreicher e Koch preferiscono parlare invece rispettivamente di «language of distance» e «language of immediacy»⁴², due poli estremi intorno ai quali si costruiscono insieme dai contorni meno netti; tra l'ampio ventaglio di opzioni si possono trovare episodi di lingua scritta – perciò teoricamente distante – che esprimono vicinanza in termini affettivi, come una lettera, ed esempi di comunicazione orale nella quale, nonostante l'immediatezza che il contesto di ricezione lascia intuire, si inserisce una dimensione di formalità (che sottende quindi distanza) per via del registro utilizzato – come in una lezione universitaria.

Le caratteristiche del dialogo letterario evidenziate da Cadera riguardano l'esclusività dell'attribuzione del dialogo al singolo autore, che ha quindi il pieno controllo della dimensione letteraria, e la varietà di forme che il dialogo può assumere, spaziando da soluzioni tradizionali basate sull'imitazione della realtà a quelle più sperimentali. Le risorse a disposizione dell'autore sono numerose, dalle convenzioni grafiche che fungono da marcatori e che tentano di riprodurre l'andamento di una normale conversazione, a quelle che sfruttano la gamma espressiva strettamente linguistica – dialetti, *slang*, registri più o meno formali. Se l'autore si mantiene sul convenzionale, quindi rispettando la tradizione letteraria che i lettori si aspettano di trovare, la strategia traduttiva non differisce

³⁸ Altieri Biagi: 1980, 193. Sempre restando in ambito di ricezione tramite lettura, se il dramma viene letto invece di essere vissuto da spettatore, c'è la consapevolezza che il contatto diretto viene inevitabilmente a mancare; il lettore è una sorta di testimone 'casuale', manca la componente intenzionale che molto fa in letteratura perché fa capire al lettore che il testo è stato scritto appositamente per lui: non gli sarà riservato il trattamento privilegiato che gli sarebbe spettato se il testo fosse stato pensato per la lettura, non avrà la possibilità di usare gli indizi testuali per decodificare l'evento, ma dovrà aspettare pazientemente come faranno gli spettatori a teatro.

³⁹ Brumme - Espunya: 2012, 9.

⁴⁰ Ivi, 13.

⁴¹ Nencioni: 1983, 127.

⁴² Brumme - Espunya: 2012, 36.

significativamente dal consolidato; diverso discorso per quelle scritture innovative e di rottura, che pongono interrogativi ai quali il traduttore deve rispondere: senza addentrarsi nel discorso della manipolazione e dell'ideologia, si può optare per un modo convenzionale oppure per uno smottamento delle abitudini letterarie.

Ciò che accomuna il dialogo drammatico a quello più strettamente letterario è però una ovvia correttezza grammaticale, l'attenzione alla costruzione delle frasi e alla scelta lessicale, e infine la preferenza per la voce attiva. A teatro però ognuna di queste regole può essere infranta per conseguire l'effetto drammatico: soprattutto nella scelta lessicale una considerazione basilare per comunicare in maniera efficace è la consapevolezza che la parola scelta non significherà solo quello che intende l'autore, ma anche – e soprattutto – quello che intende il pubblico. Per Catron il vocabolario del teatro è prevalentemente quello orale attivo, cioè quello che si usa normalmente nella conversazione (il più limitato), e quello orale passivo, che si ascolta, (il secondo per espansione). Il più ampio in assoluto è quello della lettura, che domina in letteratura o in contesti formali, ma che applicato al teatro può avere effetti disastrosi:

Some playwrights, perhaps interested in proving their literacy, depend heavily on the third vocabulary, and their plays contain dialogue that is stiff, stilted, distant from humanity, or even full of quotations from poems or essays⁴³.

La prospettiva di Catron è pratica, e l'essere insegnante di drammaturgia fa sì che il suo obiettivo sia indirizzare alla pratica della scrittura, ma l'ostinazione per una eccessiva elaborazione lessicale si ritorce anche contro il traduttore: a meno che un lessico così connotato non sia caratteristico del personaggio, nel qual caso è obbligatorio il rispetto di tale peculiarità, è evidente che la scelta del traduttore deve essere la più diretta possibile, senza voler sollevare il registro o 'strafare'. Un aspetto che verrà trattato più avanti nel contesto della traduzione shakespeariana riguarda molto da vicino la qualità lessicale dei metatesti, poiché spesso il critico letterario tende a svalutare una traduzione del Bardo proprio sulla base di una avvenuta semplificazione della lingua poetica: l'interrogativo è quindi quale sia la lingua ideale per Shakespeare a teatro, e se è possibile trovare sovrapposizione con quella letteraria: insomma, se sia possibile produrre una traduzione al contempo teatrale e poetica.

Nel lato pratico, perciò, il dialogo teatrale viaggia su binari diversi rispetto a quello letterario anche da un punto di vista stilistico. Se in un romanzo si va alla perenne ricerca della frase dal giro perfetto – e la traduzione letteraria segue a ruota – a teatro invece il 'Santo Graal' è la ricerca della naturalezza e dell'immedesimazione. Quando in ambito drammatico si parla del fattore recitativo come perno intorno al quale si organizza tutta la battuta, sia che lo si definisca come 'dicibilità' nel senso di «plausibilità intrinseca e interrelazionale di ciascuna battuta»⁴⁴, sia che si parli di recitabilità o performatività, ciò che si sottende è che tutti gli sforzi di scrittura

⁴³ Catron: 1993, 124.

⁴⁴ Ferroni, 1985: 162.

tendono al raggiungimento di quel risultato. È indiscutibile, come si approfondirà in seguito, la necessità per un testo drammatico di esibire una solida *playable speakability*. La recitabilità del dialogo drammatico è strettamente legata anche al fatto che le battute devono essere articolate in modo da non causare intoppi nell'enunciazione: è la natura del mezzo che impone un'attenzione tutta particolare al fattore recitativo. Ciò non significa che il dialogo del romanzo sia invece forzato e totalmente astratto, o che un dialogo scritto non debba essere plausibile o debba essere completamente slegato da un modello di interazione reale solo perchè destinato alla lettura. Ancora una volta analizzare la differenza dal punto di vista del traduttore aiuta a focalizzare il problema, e paiono illuminanti le parole di Mario Rubino, traduttore di *Kleiner Mann – was nun?* di Hans Fallada (recentemente tradotto per la prima volta in versione integrale), che racconta gli ostacoli alla traduzione:

In un romanzo che si basa in massima parte sulle battute di dialogo scambiate fra i vari personaggi, una delle principali difficoltà è stata per me la resa della naturalezza di quel parlato, nell'uso del quale, qui come altrove, Fallada si rivela quanto mai esperto. Mi sono ritrovato spesso a rimormorarmi interiormente la soluzione immaginata, per "ascoltare" se essa potesse suonare verosimile ad orecchie italiane⁴⁵.

È chiaro che la preoccupazione principale di Rubino riguarda la verosimiglianza del dialogo. Anche in ambito narrativo infatti il traduttore sa che la priorità è plasmare forme dialogiche credibili, perciò è importante che, ad esempio, un bambino di dieci anni sia riconoscibile – e plausibile – anche attraverso il linguaggio che utilizza, ma può arrivare al risultato senza badare troppo, ad esempio, a quanto la frase si allunga, e come ciò si ripercuote sul resto del testo; il ritmo narrativo è più flessibile perché la lettura ha un tempo diverso rispetto all'enunciazione, dove una lacuna in tal senso si avverte più velocemente; quindi vi è una dicibilità anche in narrativa, una dicibilità radicata nella plausibilità del registro, del lessico, delle espressioni. Affiancando produzioni letterarie moderne e contemporanee balza poi agli occhi l'evoluzione del dialogo narrativo, che non è granitico nella sua natura ma progressivamente va avvicinandosi al dialogo cinematografico, e predilige scambi brevi e diretti, di ritmo sostenuto, quasi come se si stesse appunto immaginando una scena⁴⁶ (segnale che l'autore, più o meno inconsciamente, plasma il testo in modo da facilitare il passaggio al copione).

⁴⁵ Rubino, 2013: l'articolo è disponibile su Intralinea, senza numerazione di pagina.

⁴⁶ Come fa notare David Lodge, il modo di scrivere è conforme al cambiamento del gusto e della forma. Dal romanzo classico europeo a quello contemporaneo si nota come il gusto per le lunghe descrizioni che rivelano in blocco la natura dei personaggi abbia ormai ceduto il passo a una caratterizzazione affidata soprattutto alle azioni e alla parola – il che è prerogativa teatrale – o a una descrizione più frammentata e distribuita lungo tutta la narrazione. La trasposizione di un prodotto di narrativa in immagine sarà poi tanto più facile quanta più attenzione avrà prestato l'autore alla descrizione: Lodge cita Isherwood e *L'addio a Berlino* a dimostrazione che la scrittura narrativa si lascia molto influenzare dai nuovi linguaggi visivi, «Isherwood appartiene alla prima generazione di romanzieri cresciuti con il cinema, e l'influsso risulta evidente» (Lodge: 1992, 91), rendendo la scena un insieme di azioni e 'inquadrature verbali' che sono facili da riproporre in inquadrature filmiche. Ciò non significa che l'autore non sappia dare al testo quei tocchi che sono propriamente letterari,

Si è detto nel capitolo precedente che molti autori non sono riusciti a fare il salto da narrativa a teatro, non avendone forse colto le diverse potenzialità e soprattutto le diverse richieste. Per capire come un dialogo di teatro sia impostato diversamente può essere molto utile considerare quei casi in cui il passaggio da romanzo a teatro è stato fruttuoso, e soprattutto quei casi in cui l'adattamento è stato curato dallo stesso autore.

Primo esempio è ovviamente Pirandello. È un fatto assodato che l'autore abbia strumenti tramite i quali mostra come il dialogo si realizzi nella sua mente, e uno di questi è la pausa. Nella novella *La Morte addosso* la battuta di riferimento si presenta così:

-Ma sì che lo so! Appunto perché lo so. Dicono tutte che non avranno bisogno di niente.

Lo stesso passaggio nell'atto unico *L'uomo dal fiore in bocca* diventa invece:

L'UOMO DAL FIORE Ma sì che lo so. Appunto perché lo so.
 Pausa
 Dicono tutte che non avranno bisogno di niente.

Le uniche due modifiche, significativamente, riguardano punteggiatura e pause. La soppressione del punto suggerisce un tono diverso, l'aggiunta della pausa comanda invece un'enfasi sul secondo periodo.

Mentre aumentano i segni interpuntivi che segmentano fortemente il discorso (punti fermi, due punti) o che creano, in esso, diversi "piani" di interiorizzazione (parentesi, lineette) diminuiscono quelli che segnalano sospensione e meraviglia [...] così come spariscono le virgole, (sostituite da alternative più forti; oppure eliminate da una lingua scritta, che rispetta le regole canoniche di interpunzione, a una lingua scritta per essere recitata, che prescinde da segnalazioni puramente convenzionali)⁴⁷.

C'è da precisare che ogni attore poi interpreterà la battuta prescindendo dal rispetto pedissequo dei segni di interpunzione: niente gli impedisce, per esempio, di ignorare una virgola o, invece, di mettere una pausa o una cesura dove non era presente.

Passiamo invece ad un esempio, sempre dalla stessa novella e dallo stesso atto unico, che mette bene in luce come un autore debba scrivere – o adattare – tenendo presente le necessità sceniche e recitative:

-Non chiude, nossignore. E così, ha lasciato tutti quei pacchetti in deposito alla stazione?
-Perché? Non sono sicuri? erano tutti ben legati...

Nell'atto unico:

L'UOMO DAL FIORE Non chiude, nossignore.
 Pausa

come le osservazioni quasi casuali su piccoli dettagli dei personaggi che alla fine contribuiscono in maniera forte alla loro caratterizzazione.

⁴⁷ Altieri Biagi: 1980, 196.

E così ha lasciato tutti quei pacchetti in deposito alla stazione?

L'AVVENTORE

Perché me lo domanda? Non vi stanno forse sicuri? erano tutti ben legati...

Ritroviamo qui il valore della pausa, ma a meritare rilievo sono le modifiche che rivelano l'attenzione ai fattori scenici: l'esplicitazione del primo 'perché' e l'aggiunta del 'forse' nella seconda domanda dell'avventore diluiscono la battuta ma, allungandola, assicurano la ricezione, l'ascolto del pubblico: secondo la Altieri Biagi, così come si lavora sull'impostazione dell'emissione vocale o sul trucco, in virtù del fatto che il pubblico deve poter sentire e vedere, allo stesso modo si interviene sulle battute, poiché «certe espressioni linguistiche devono essere rafforzate per non sfuggire ad un 'ascolto momentaneo'»⁴⁸.

Per comprendere invece quanto un allungamento della frase sia deleterio a teatro ma relativamente innocuo in narrativa si pensi all'adattamento di *Dieci Piccoli Indiani*, trasformato dalla stessa Agatha Christie nel dramma di successo *And Then There Were None*⁴⁹: ai fini del discorso sulle variazioni di dialogo narrativo e dialogo drammatico basterà qui analizzare come cambia il momento *clou* del dramma nel passaggio da libro a copione.

Gli ospiti sono ormai arrivati a Indian Island, l'atmosfera inizia ad essere meno rigida ed imbarazzata, e tutti sono riuniti nel salone per il dopocena. È il momento in cui dal grammofono si diffonde la registrazione architettata da un misterioso assassino, che smaschera una per una le colpe degli ospiti: è questo il punto di partenza dell'azione drammatica e il fattore scatenante delle ulteriori tensioni all'interno del gruppo.

Così il libro:

Into that silence came The Voice. Without warning, inhuman, penetrating...

"Ladies and gentlemen! Silence, please!"

Everyone was startled. They looked round at each other, at the walls. Who was speaking?

The Voice went on a high clear voice.

"You are charged with the following indictments:

Edward George Armstrong, that you did upon the 14th day of March, 1925, cause the death of Louisa Mary Clees.

Emily Caroline Brent, that upon the 5th November, 1931, you were responsible for the death of Beatrice Taylor.

⁴⁸ Ivi, 197.

⁴⁹ Titolo che vanta il maggior numero di anni consecutivi sulle scene. Pare scontato precisare che il cambio di mezzo ha comportato una revisione non solo del fattore dialogico ma dell'intero impianto narrativo, saltando, per esempio, le prime pagine che nel libro fungono da presentazione dei personaggi, descrivendone l'arrivo al punto di incontro per il traghetto che li condurrà alla famigerata Indian Island, per iniziare direttamente con la coppia dei coniugi Rogers che si preparano all'arrivo degli ospiti. La modifica più consistente operata dalla Christie a livello di trama interessa la conclusione, poiché nel testo drammatico si opta per un lieto fine.

William Henry Blore, that you brought about the death of James Stephen Landor on October 10th, 1928.

Vera Elizabeth Claythorne, that on the 11th day of August, 1935, you killed Cyril Ogilvie Hamilton.

Philip Lombard, that upon a date in February, 1932, you were guilty of the death of twenty one men, members of an East African tribe.

John Gordon Macarthur, that on the 4th of January, 1917, you deliberately sent your wife's lover, Arthur Richmond, to his death.

Anthony James Marston, that upon the 14th day of November last, you were guilty of the murder of John and Lucy Combes.

Thomas Rogers and Ethel Rogers, that on the 6th of May, 1929, you brought about the death of Jennifer Brady.

Lawrence John Wargrave, that upon the 10th day of June, 1930, you were guilty of the murder of Edward Seton.

Prisoners at the bar, have you anything to say in your defence?⁵⁰

Nel copione reperito, invece:

VOICE

Ladies and gentlemen! Silence, please! You are charged with these indictments, that you did respectively and in diverse times commit the following:

Edward Armstrong, that you did cause the death of Louisa Mary Clees.

William Henry Blore, that you brought about the death of James Stephen Landor.

Emily Caroline Brent, that you were responsible for the death of Beatrice Taylor.

Vera Elizabeth Claythorne, that you killed Peter Ogilvie Hamilton.

Philip Lombard, that you were guilty of the deaths of twenty one men, members of an East African tribe.

John Gordon Mackenzie, that you sent your wife's lover, Arthur Richmond, to his death.

Anthony James Marston, that you were guilty of the murder of John and Lucy Combes.

Thomas Rogers and Ethel Rogers, that you brought about the death of Jennifer Brady.

Lawrence John Wargrave, that you were guilty of the murder of Edward Seton.

Prisoners at the bar, have you anything to say in your defence⁵¹?

⁵⁰ Il testo inglese è disponibile gratuitamente per la lettura in versione elettronica (senza numeri di pagina) su www.archive.org.

⁵¹ Trascrizione dalla rappresentazione tenutasi al Parowan Community Theatre, Utah.

È evidente che, data la drammaticità del momento, gran parte della struttura dialogica è stata mantenuta. Si noti però come la costante eliminazione delle date dei delitti comprime le varie sentenze rendendole sicuramente d'impatto. Mentre la drammaticità della lettura non è disturbata dagli incisi che specificano *quando* gli ospiti si sono macchiati dei delitti, la drammaticità dell'enunciazione avrebbe invece risentito di una eccessiva lunghezza nell'esplicitare la dimensione temporale per ciascuno dei personaggi (per preservare la fluidità della battuta forse sarebbe stato necessario un riposizionamento, spostando l'inciso all'inizio o alla fine della battuta): la scelta drammaticamente vincente è tagliare una porzione di informazione non essenziale e, soprattutto, la cui assenza non compromette la piena comprensione della situazione. A conferma della funzionalità della scena con meno disturbi possibili, troviamo lo stesso accorgimento nell'omonimo film del 1945 (regia di René Clair). Ci sono stati esperimenti meno riusciti, come la trasposizione teatrale di *Rebecca, la prima moglie* di Daphne du Maurier, passato con un triplo avvicendamento dalla fama narrativa a quella cinematografica, per poi approdare a teatro: la critica di Salvatore Quasimodo circa la qualità del testo è molto chiara: «dal fotogramma per passare direttamente alla parola, e parola teatrale [...] occorre uno scrittore. E in questa riduzione [...] il dialogo non crea il dramma»⁵².

Quotidianità e drammaticità

È emerso finora che il dialogo drammatico ha una componente di immediatezza che non permette di assimilarlo completamente al dialogo narrativo, pur nascendo entrambi in forma scritta. Si potrebbe pensare che allora la chiave del dialogo drammatico sia nel riprendere la normale interazione quotidiana.

Il dialogo inteso come interazione e in senso più generale come discorso è caratterizzato per Herman da due elementi fondamentali: interattività e interazionalità⁵³, quindi non solo semplice espressione di una individualità ma scambio dipendente da ciò che i parlanti esprimono di volta in volta⁵⁴. La descrizione del discorso, anche dal punto di vista linguistico, prende molto dal teatro; in un dialogo sono coinvolti generalmente tre partecipanti: la prima persona (in quanto categoria grammaticale) è l'agente, la seconda persona è il ricevente e la terza persona è definibile in negativo come presenza passiva, senza funzione partecipativa, esattamente come si verifica nell'interazione teatrale⁵⁵. I copioni teatrali possono offrire ottimi spunti per l'analisi conversazionale: il supporto scritto permette quella alienazione e quel distacco che rivela chiaramente il flusso di parole che viene elaborato⁵⁶; lo stesso Nencioni ha condotto una ricerca di questo tipo, evidenziando come i limiti di un *corpus* teatrale in ottica linguistica riguardino principalmente il fatto che lo scritto non permetta di percepire la melodia o l'intonazione, parimenti

⁵² Quasimodo: 1984,79.

⁵³ Herman: 1995, 1.

⁵⁴ Per usare l'espressione di Gadamer, il dialogo appartiene alla sfera del 'noi' e non dell' 'io' (*ibidem*).

⁵⁵ *ivi*, 4.

⁵⁶ Burton: 1980, 101.

importanti per la distribuzione dell'informazione; inoltre interruzioni, interferenze e fenomeni del parlato naturale sono annullati o, se presenti, frutto di precisa intenzione autoriale perdendo quindi in spontaneità, come per riformulazioni o improvvisazioni; infine, alcune polemiche riguardanti la funzione comunicativa del teatro sembrerebbero vanificarne l'utilità dell'applicazione nell'ambito linguistico (si veda capitolo 3)⁵⁷.

Studi come quello di Maria Luisa Altieri Biagi sul teatro pirandelliano dimostrano inoltre che il meccanismo si può invertire: la lingua del teatro può influire significativamente sul parlato quotidiano⁵⁸, evidenziando come scelte che oggi appaiono sorpassate perché travolte dalla rapida evoluzione linguistica fossero nel loro contesto storico sicuramente rivelatrici di un nuovo modo di intendere la lingua del teatro e di quella responsabilità storico-linguistica che Pirandello riteneva cadesse anche sugli scrittori⁵⁹. Per questo, salvo precise esigenze di caratterizzazione, la lingua teatrale di Pirandello è antiletteraria, e si fa beffe delle convenzioni dettate dalla retorica o imposte dalla tradizione.

Quando si parla di dialogo drammatico e conversazione, la linea di confine non sempre è stata netta, anzi: un certo indugio nell'analisi del dialogo drammatico, a lungo assimilato alla conversazione reale, si deve ad un tardivo riconoscimento delle sue peculiarità⁶⁰. Secondo Culpeper, Short e Verdonk è la natura orale dello scambio drammatico ad aver trattenuto dall'analisi, con poche eccezioni, tra le quali l'immane Shakespeare, i cui testi, per via del verso, sono stati trattati come *dramatic poems* e privati quindi della dimensione interazionale e teatrale.

Nella relazione tra dialogo teatrale e conversazione, Abercrombie sosteneva che «Some people believe that *spoken prose*, as I would call what we normally hear on the stage or screen, is at least not far removed, when well done, from the conversation in real life»⁶¹. Al traduttore viene spesso richiesto di ascoltare come la gente parla, al fine di poter riprodurre in fase di scrittura una lingua che sembri autentica, vera, quindi in parte il dialogo drammatico effettivamente riflette qualcosa del modo di parlare quotidiano della gente comune. Perché allora un dialogo drammatico non può essere comparabile ad una conversazione della vita reale?

⁵⁷ Nencioni: 1983, 129.

⁵⁸ Dato che per la Altieri Biagi «la lingua dell'uso [...] si è sostanzialmente modellata su strutture tradizionali», ha potuto più l'elaborazione pirandelliana della ricerca sperimentale, che si è esaurita in circoli ristretti e non è riuscita ad arrivare al circuito comunicativo più ampio (Altieri Biagi: 1980, 163).

⁵⁹ Responsabilità che perdura tutt'oggi, poiché il modo in cui la lingua si modifica è affidata non solo agli scrittori ma anche ai traduttori – qualsiasi sia il mezzo di competenza: basterà leggere qualche traduzione letteraria poco attenta o frettolosa per scoprire tracce evidenti di calchi che si originano in un consolidamento di formule ormai entrate nell'uso per via, in parte, del parlato audiovisivo.

⁶⁰ Va rimarcata inoltre la scarsa considerazione da parte degli studiosi di stilistica del dialogo drammatico (in prosa) che trovava motivazione secondo Deirdre Burton nel suo essere incluso indistintamente nel macroinsieme della prosa, in opposizione al dialogo drammatico in versi (Burton: 1980, 3), e il difficile riconoscimento artistico del dialogo in prosa rispetto a quello in versi. L'ibridazione tra poesia e interazione drammatica, il cui riferimento all'età elisabettiana e a Shakespeare è netto, riguarda anche autori moderni che scelgono appositamente questa forma di comunicazione apparentemente poco 'moderna'.

⁶¹ Ivi, 3-4.

Dal punto di vista semiotico, il dialogo drammatico si distingue da quello quotidiano perchè

The spectator continuously perceives all participants in a dialogue, not just the one who says something at a given moment. This leads him to project each semantic unit into all the competing contexts immediately, without waiting until the other character reacts one way or the other to what is being said. This is precisely what distinguishes dramatic dialogue from the ordinary kind⁶².

Il che costituisce una ripresa di quanto detto in precedenza circa la distinzione tra dialogo di teatro e dialogo di narrativa, questa volta da una nuova angolazione.

Col suo approccio da *practitioner*, George Bernard Shaw ha ben chiaro come il dialogo drammatico non possa essere semplice riproduzione del parlato quotidiano: «If [...] plays are merely talk, then Beethoven's symphonies are "merely music"»⁶³. In aggiunta all'implicita elaborazione che emerge da queste parole, per Catron devono convergere nel dialogo la naturalezza della lingua e la costruzione dell'intreccio, della psicologia dei personaggi, della tensione drammatica. Il dialogo drammatico non è improvvisazione, non è scritto di getto. Proprio su questo si impernia la riflessione di Nencioni sulle differenze di situazione, poiché, nonostante anche nella vita reale sia possibile avere scenari precostituiti ed imposti, i parlanti hanno sempre un margine di iniziativa che permette loro di improvvisare, con gli esiti riformulativi ben noti. Dato che a teatro tutto è preparato, Nencioni parla di «parlato programmato»⁶⁴, una lingua insolitamente pulita da ridondanze e sprechi. È qui che interviene il contributo decisivo dell'attore, che tramite l'interpretazione riesce a recuperare la spontaneità che la scrittura aveva diluito (il famoso 'mettersi in bocca le battute').

L'autoplasto che è ogni vero attore sarà autorizzato a considerare le battute scritte nel copione come un suggerimento ed un'imbastitura di parlato, da trasformare in parlato effettivo e il più possibile pieno vivendo il personaggio e le situazioni dialogiche con altri personaggi⁶⁵.

Allardyce Nicolls individua il principale fattore differenziativo nell'emotività che sottende il dialogo drammatico e che lo spinge dall'inizio fino alla conclusione dello spettacolo: «Everyone knows that common speech has no power to express our passions intimately»⁶⁶; solo il contributo poetico del drammaturgo, dell'artista della parola, conferirebbe tale proprietà, ma ciò esclude la possibilità di un naturalismo del dialogo drammatico⁶⁷: in realtà drammaturghi come Pinter hanno dimostrato che un

⁶² Mateika - Ttitunik: 1976, 95.

⁶³ Catron: 1993, 122.

⁶⁴ Nencioni: 1983, 175.

⁶⁵ Ivi, 176. Ulteriore riprova del fatto che non è il testo a dominare sulla rappresentazione, e della flessibilità e rielaborazione a cui il testo scritto può essere sottoposto, in vista della performance o durante la stessa. Ciò non toglie che un autore attento possa già fornire in partenza una buona base di verosimiglianza al parlato, ma l'ultima parola – letteralmente – spetta all'attore.

⁶⁶ Herman: 1995, 4.

⁶⁷ Diderot aveva affermato che le battute d'effetto in società non sortiscono lo stesso effetto sul

incrocio tra potenzialità drammatica e quotidianità può produrre risultati di rilievo. Sullo stesso filone di Nicols è Bernard Beckerman, che, interpretandola come evento principalmente sociale, investe la conversazione di un'aura di controllo e di asetticità che però non è l'unica sfumatura che può assumere:

Conversation is primarily social, that is, intended to create an atmosphere of civilization rather than reveal inner turbulence [...] it's not a way to convey passion because passion is egotistical and conversation rests on implied truce: no one is to dominate completely⁶⁸.

In virtù di tale funzione, la conversazione obbedisce alle regole sociali e le rende primarie, implicitamente sostenendo che vi sarebbe un'auto-censura da parte dei parlanti; si configura una conversazione addomesticata, anche se non si tiene presente la naturale comunicazione di emozioni, dalla rabbia all'entusiasmo, che esula dal controllo indotto dai meccanismi e convenzioni, e che riescono nonostante tutto a filtrare.

Herman fa riferimento al modello di Edmondson (1981) circa il discorso orale per dimostrare come il dialogo teatrale sia solo parzialmente rappresentativo ed imitativo di quello reale, poichè è privo di molte delle rielaborazioni e degli errori che si commettono nel dialogo quotidiano. Quindi, quando questi errori si presentano nel dialogo teatrale è un segnale fortemente connotato, indizio rivelatore di un preciso intento drammatico. Herman inoltre sottolinea il rischio dell'indicare il discorso drammatico come una deviazione rispetto alla conversazione: ciò implicherebbe individuare la norma dalla quale parte la deviazione stessa, soprattutto perché la dimensione grammaticale, maggiormente coinvolta quando si parla di deviazione, non è sufficiente a spiegare la differenza tra conversazione e dialogo drammatico⁶⁹.

Sulle differenze tra dialogo quotidiano e dialogo drammatico Short in primo luogo evidenzia la cosiddetta «normal non-fluency»⁷⁰, fatta di piccoli errori di pronuncia, intercalari con funzione di riempimento e di riorganizzazione del pensiero, ripetizioni superflue, riformulazioni di una frase abbandonando le strutture grammaticali precedenti e riprendendone di nuove. Naturalmente, tutto ciò non influisce sull'efficacia comunicativa perchè l'attenzione degli interlocutori è concentrata sul contenuto del messaggio, quindi sulla comprensione di ciò che si sta dicendo e non di *come* lo si dice, sulle implicazioni delle informazioni appena ricevute e poi sull'individuazione del proprio turno. Il fatto che il dialogo drammatico nasca prima in forma scritta impedisce che ciò avvenga, nonostante l'obiettivo sia poi raggiungere

palco, «sono una spuma leggera che sulla scena evapora» (Diderot: 1972, 128), mentre le battute efficaci a teatro non sarebbero proponibili nel mondo reale perché troppo taglienti: «per un essere immaginario non si hanno i riguardi dovuti a un essere reale» (*ibidem*). Allo stesso modo l'emozione veicolata tramite la gestualità e la recitazione teatrale, riportata nella vita quotidiana, sarebbe giudicata eccessiva e fuori luogo (ivi, 153). Dall'osservazione della realtà deriva però parte dell'arte attoriale (che poi si perfeziona con la 'ragione', con lo studio analitico dei personaggi).

⁶⁸ Herman: 1995, 5.

⁶⁹ Ivi, 11.

⁷⁰ Short: 1996, 176.

l'apparenza o l'illusione di oralità, a meno che non vi sia un chiaro intento di caratterizzazione⁷¹ o di voluta marcatezza.

Dato che in arte non ci sono regole fisse e dogmatiche, il teatro può farsi beffe del linguaggio quotidiano e di quello teatrale allo stesso tempo. Lo dimostra molto bene Ionesco ne *La Cantatrice Chauve*, opera interamente impostata sulla comunicazione che non comunica, che al contempo ridicolizza sia la conversazione quotidiana della vita reale sia le impostazioni drammatiche: nessuna trama, nessuno sviluppo dei personaggi, sequenze che si susseguono senza apparente motivazione. La lista delle inconsistenze e della rottura delle massime di Grice è lunga: dalla falsa affermazione nell'esordio, con l'orologio che batte tre tocchi e la signora Smith che sostiene che sono le nove («lack of adequate evidence»⁷²) alla messa in ridicolo delle tecniche di bilanciamento delle informazioni tra spettatori e personaggi (la battuta d'esordio della cameriera contiene dati esclusivamente riservati al pubblico, ma ridondanti per i personaggi).

Quali sono allora i meccanismi linguistici che affiancano il dialogo drammatico a quello quotidiano, quelli sui quali poggia il primo impatto di familiarità e l'immedesimazione del pubblico? Herman individua delle costanti conversazionali del quotidiano che è ragionevole trovare riproposte nel dialogo drammatico⁷³:

- il cambio degli interlocutori è elemento ricorrente;
- nella maggior parte dei casi, gli interlocutori parlano uno per volta;
- la maggioranza delle transizioni è costituita dal passaggio da un parlante all'altro senza 'vuoti' o sovrapposizioni;
- variabilità nell'ordine, nella distribuzione e nella lunghezza dei turni;
- impossibilità di determinare in anticipo la durata complessiva della conversazione e ciò che diranno i parlanti;
- variabilità il numero degli interlocutori;
- il flusso può esser continuo o discontinuo.
- tecniche di distribuzione dei turni: il parlante di turno può indicare chi deve succedergli, di fatto selezionandolo (come avviene nel caso di domande dirette ad un parlante specifico); in alternativa sono i parlanti ad auto-selezionarsi;
- meccanismi per riparare all'interruzione del turno altrui, violazioni o altri errori.

Il dialogo drammatico necessita dell'apporto di una seconda persona (o di più persone), e proprio in virtù di tale incrocio di parlanti l'organizzazione del coinvolgimento diventa significativa: è in base alle interazioni con altri personaggi, sia in senso fisico sia metaforico, che viene assegnata una sorta di priorità drammatica e che si definiscono i ruoli determinanti e quelli secondari, i personaggi

⁷¹ Caratterizzazione del personaggio che anche per Bachtin passa inevitabilmente per una coloritura linguistica, ovvero quanto più oggettivo è il personaggio, tanto più marcata sarà la sua lingua, con una diversificazione che allontana il rischio di identificare il linguaggio del personaggio col linguaggio dell'autore.

⁷² Burton: 1980, 27.

⁷³ Herman: 1995, 79.

più forti e quelli deboli; a dimostrazione però che non esiste una regola d'oro nel funzionamento drammatico, una eccessiva presenza del personaggio principale determina familiarità, abitudine, e quindi crollo della tensione. Già alla lettura i legami tra personaggi sono tecnicamente deducibili dall'equilibrio tra la lunghezza dei turni: in assenza di tale equilibrio è plausibile ipotizzare uno sbilanciamento di potere verso il personaggio che tende ad occupare il turno per più tempo. Ancora una volta non è possibile però assumere come regola generale che una parità di lunghezza dei turni equivalga ad una parità di potere o a familiarità, poichè gli scambi dominati da sticomitia sono sì di pari lunghezza, ma conferiscono un ritmo che fa pensare più a un contrasto che a una pacifica conversazione.

Quindi nel copione non vi è niente di spontaneo nell'assegnazione dei turni ma è tutto nelle mani del drammaturgo: vi è l'ovvia consapevolezza che anche la distribuzione dei turni è una chiave di lettura (decidendo chi parla, ma, agendo per esclusione, scegliendo chi far volontariamente tacere o chi è isolato dagli altri personaggi)⁷⁴.

Proprio perchè vi è una certa aspettativa circa il normale svolgimento della conversazione, quando tali aspettative vengono disattese emerge la vera natura del rapporto tra personaggi:

MAX	What have you done with the scissors? [<i>pause</i>]. I said I'm looking for the scissors. What have you done with them? [<i>pause</i>] Did you hear me? I want to cut something out of a paper.
LENNY	I'm reading the paper.
MAX	Not that paper. I haven't even read the paper, I'm talking about last Sunday's paper. I was just having a look at it in the kitchen. [<i>pause</i>] Do you hear what I'm saying? I'm talking to you! Where's the scissors?
LENNY	[<i>looking up quietly</i>] Why don't you shut up, you daft prat ⁷⁵ .

Quello che ragionevolmente ci si può attendere è una certa economia nell'accavallamento dei turni, per ovvii motivi di comprensione; un ottimo strumento per costruire significato e drammaticità sono le interruzioni, una forma di cambio del turno che costruisce tensione in modo economico, perché allo stesso tempo aggiunge tasselli alla caratterizzazione dei personaggi: chi viene spesso interrotto senza mai prendere posizione verrà individuato come personaggio debole, chi al contrario si inserisce a piacere negli scambi può configurarsi come personaggio ingombrante. Il quadro dei possibili scenari è abbastanza ampio: da un'alternanza regolare dei parlanti al dominio di un elemento che, gestendo con più polso l'andamento della conversazione, decide chi avrà il turno seguente; in caso di sovrapposizioni, i parlanti possono porvi rimedio spontaneamente, o possono entrare in conflitto dando vita ad accavallamenti di turni. Anche i silenzi hanno un significato, sia di approvazione che di critica, possono essere pause enfatiche o segnalanti esitazione o prudenza, una

⁷⁴ Ivi, 91.

⁷⁵ Ivi, 93.

gamma di risposte che solo il contesto può chiarire. Dall'analisi dei turni emerge il personaggio centrale, quello che ne detiene il maggior numero o quello a cui si rivolgono più personaggi, ma le sfumature che si aprono in un testo ben strutturato sono molteplici, come scoprire che tutta l'azione ruota in realtà intorno al personaggio che occupa meno turni; prestare attenzione allo svolgimento della scena (o, nel caso della traduzione, alla successione e durata dei turni) permette di capire di volta in volta come la variazione influisce sul prodotto finale.

Gli esempi di Burton sono invece basati su alcuni testi di Pinter, dai quali può emergere una generalizzazione che aiuta a individuare certi meccanismi anche in altri dialoghi. Iniziando dall'esordio della conversazione, viene fatto notare come a teatro venga riproposto lo schema della conversazione quotidiana che vede il dialogo avviato da colui che entra nello spazio occupato dall'altro parlante, come a riconoscerne la precedenza e a ribadire intenti non belligeranti⁷⁶. A sua volta, il secondo parlante dovrebbe proseguire il dialogo, segnalando di riconoscere l'offerta e di proseguire, e ciò pressa il secondo parlante, che deve trovare argomenti di conversazione onde evitare l'impressione di ostilità - espediente che infatti viene sfruttato più volte da Pinter. Il pubblico si identifica e riconosce tale meccanismo, apprestandosi ad interpretare i personaggi in un certo modo – nel caso in cui tutto proceda 'come da copione' con un esordio pacifico. Una deviazione dalla forma è già indice di una ostilità che potrà essere più o meno sviluppata e confermata in seguito. Da questo punto di partenza è poi verificabile se il dialogo si sblocca oppure no: in pratica, il drammaturgo può anche scegliere di non farlo proseguire, il che diventa procedimento marcato ed indicativo: i due parlanti possono non smuoversi dalla prima fase di comunicazione con finalità fatiche, senza aggiungere nuovi elementi referenziali alla situazione, e, nei momenti di potenziale contrasto, i commenti possono riportare il tutto ad una situazione di stallo conversazionale.

Da questi brevi esempi si intuisce come il fulcro dell'analisi incrociata tra conversazione reale e conversazione drammatica risiede non tanto nel leggere il dialogo drammatico come mera imitazione della conversazione reale, ma nel notare come ad essere ripresi siano i meccanismi, le regole di funzionamento, e come vengano rimodellati per suscitare gli effetti desiderati. «The 'rules' underlying the orderly and meaningful exchange of speech in everyday contexts are the resource that dramatists use to construct dialogue in plays»⁷⁷.

Il dialogo drammatico diventa significativo e assume validità comunicativa quando fa proprie queste regole e le rende visibili allo spettatore, il quale, riconoscendole e comprendendole a sua volta, imposta il coinvolgimento: è questa la cosiddetta condivisione tra attori, pubblico, regista e scrittore, per la quale è necessaria una competenza di tipo linguistico e comunicativo allo stesso tempo. Secondo Busfield, tanto il drammaturgo quanto il traduttore devono tenere in mente che a teatro non si cerca tanto di riprodurre fedelmente le interazioni del mondo reale, quanto di ricreare una *illusione* di realismo, selezionando e tagliando: «The art of

⁷⁶ Burton: 1980, 20.

⁷⁷ Herman: 1995, 6.

drama, in common with all other arts, consists, first, last and always in the exercise of an exquisite faculty of selection and rejection»⁷⁸; il compito è ricreare e rappresentare il fatto scenico in modo da renderlo plausibile ma rispettando allo stesso tempo le necessità drammatiche. Da qui si delineano i punti essenziali del dialogo realistico, nel quale bisogna riprodurre naturalezza, azione e caratterizzazione. Una conversazione della vita reale, traslata fedelmente a teatro, non avrebbe la stessa portata e lo stesso effetto di un dialogo appositamente studiato per trasmettere informazioni, catturare l'attenzione del pubblico, far progredire la storia.

Una parte importante dell'analisi del dialogo è analizzare come vengono gestiti non-detto e implicature. Dal punto di vista linguistico il lavoro di riferimento rimane quello di Grice, dalle cui massime⁷⁹ emerge l'aspettativa legittima di una generale cooperazione tra i parlanti: «The exchange is regulated by indispensable principles of decorum allowing coherence and continuity»⁸⁰. Sebbene sia sempre possibile carpire informazioni dal modo in cui il dialogo è strutturato, le massime di Grice sono più utili quando vengono disattese (specialmente in modo volontario), poiché le implicature che ne derivano aprono scenari meno scontati e interessanti.

Anche Wallis e Shepherd si soffermano sulle implicature e sul sottotesto presente in ogni dialogo: «Remember that audience knows more than the character»⁸¹. La presenza di un'implicatura a sua volta determina un fattore interpretativo, da parte del pubblico e, quasi scontato, del traduttore, ma dalla lettura di certe implicature dipende talvolta anche la critica testuale. Per esempio, nella lunga battuta finale di Caterina ne *La bisbetica domata*, a seconda che la si legga letteralmente o figurativamente, i critici evincono allo stesso tempo il successo della campagna 'educativa' di Petruccio e il relativo fallimento. Tale divergenza interpretativa è il culmine di un processo che abbraccia l'intera progressione di eventi di una vicenda tutta giocata sull'implicatura e sull'intendere l'opposto di quanto detto. Marilyn Cooper presenta una concatenazione di inferenze prendendo come modello lo scambio di battute nel primo incontro tra Petruccio e Caterina.

Said: Good morrow *Kate* (II. i.182)

Reasoning: Only her sister and her father have called her *Kate* [...] and even her father refers to her as *Katherina* or *Katherine* [...] The shortened form of a name marks a close relationship and Petruccio makes use of it to conventionally implicate:

Implicated: I am on close terms with you⁸².

⁷⁸ Busfield:1971, 139.

⁷⁹ Grice individuava principalmente: 1.massima di quantità, per la quale il parlante deve fornire le informazioni in maniera proporzionata, cioè in modo da soddisfare le richieste della interazione, e al contempo non eccedere. 2. Massima di qualità, ovvero impegnarsi a fornire informazioni valide, veritiere. 3. Massima di pertinenza, quindi il mantenimento del filo logico del discorso. 4. Massima di modo, che prevede la comunicazione appropriata e chiara delle informazioni (Grice: 1993).

⁸⁰ Elam: 1980, 171.

⁸¹ Wallis-Shepherd 1998, 58.

⁸² Ivi, 59.

Petrucchio rende subito chiari gli intenti nei confronti di Caterina, e prosegue:

Said: For that's your name, I hear.

Reasoning: Petruchio knows that her name is Katherine, and Kate knows he knows. Petruchio flouts the first maxim of quality ('do not say what you believe to be false') and conversationally implicates:

Implicated: I will be forward with you⁸³.

La risposta di Caterina non è però da meno.

Said: They call me Katherine that do talk of me.

Reasoning: Kate knows Petruchio knows that she's called Katherine; she thus flouts the second quantity maxim ('Do not make your contribution more informative than is required') and conversationally implicates:

Implicated: You are not on close terms with me.

In questo caso l'implicatura è abbastanza univoca, i due personaggi sono in esplicita rivalità, Petrucchio vuole forzare la confidenza di Caterina e lei gela tale primo approccio⁸⁴. «A real person is a theoretical entity for his interpreters, to which they assign those intentions that make sense of what he does. A character in drama is an analogy and is interpreted in the same way»⁸⁵. In tal senso, la battuta finale di Caterina ne *La bisbetica domata* è stata oggetto di letture che, elaborate considerando la metrica, la lunghezza, la posizione di chiusura (la cui convenzionalità secondo Marilyn Cooper eliminerebbe in partenza ogni possibile inferenza), giungono a conclusioni opposte proprio perché sono le implicature (o meglio, le diverse letture) negli scambi tra Petrucchio e Caterina a determinare il giudizio finale:

Kate flouts the second maxim of quantity [...] and thereby implicates that she doesn't believe a word of this fine lessons she's reciting. But such analysis also rests on how the rest of the play is interpreted. Whether Kate's speech is significantly more than is required depends in part on whether we assume Kate has been tamed or not, and this decision depends upon our interpretation of the previous conversations between Kate and Petruchio⁸⁶.

Dal punto di vista traduttivo, le implicature possono rivelarsi più delicate di quanto si possa pensare: il punto focale è prestare attenzione a scelte che mantengano intatto l'equilibrio tra quello che i personaggi fanno gli uni degli altri rispetto a ciò che il pubblico sa di tutti. Si prenda ad esempio un passaggio di *Copenhagen*, di Michael Frayn:

HEISENBERG	[...] These things happen. The question is now resolved. We should all have met in Zürich...
BOHR	In September 1939.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Culpeper-Short-Verdonk: 1998, 76.

⁸⁵ *Ivi*, 68.

⁸⁶ *Ivi*, 58.

HEISENBERG And of course, sadly...
BOHR Sadly for us as well⁸⁷.

Si può vedere come l'intera atmosfera dello scambio sia impostata sul non detto, sull'argomento tabù che rappresenta un nervo scoperto per i due scienziati, che si sono trovati in parti opposte della barricata; linguisticamente parlando, Heisenberg viola la massima di quantità, ma Bohr coglie comunque il senso; l'inserimento della data sicuramente non è casuale: è la chiave per il pubblico, perché possa identificare quale sia l'avvenimento storico così scomodo da non poter essere citato, così che Frayn coglie la possibilità di impostare una tensione drammatica e al contempo fornire quelle informazioni contestualizzanti necessarie per il pubblico. Se tali implicature non vengono mantenute, il valore dell'interazione è sicuramente su un altro livello:

HEISENBERG [...] Cose che capitano. La questione è ormai risolta. Felicamente
risolta. Avremmo dovuto incontrarci tutti a Zurigo...
BOHR Nel settembre 1939.
HEISENBERG Solo che, ovviamente...
MARGRETHE C'è stata una sfortunata sovrapposizione con lo scoppio della
guerra.
HEISENBERG Tristemente.
BOHR Tristemente per noi, certo⁸⁸.

La manipolazione linguistica a teatro si estende fino al concetto di cortesia (*politeness*). La ricerca della cortesia all'interno del discorso (sia esso drammatico oppure no) implica gestione delle risorse linguistiche per il rispetto della «faccia»⁸⁹ dell'interlocutore, mirata però all'ottenimento di un qualche obiettivo. Gli studi linguistici si sono maggiormente concentrati, secondo Culpeper, sul mantenimento dell'armonia comunicativa, ma in contesto drammatico e teatrale risulta invece esser più utile una ricerca sulla mancata applicazione delle regole di cortesia, sulla *impoliteness* indice di potenziale conflitto: poiché se ci fosse armonia tra i personaggi l'azione drammatica non avrebbe motivo di esistere e il pubblico perderebbe interesse. L'intera struttura si regge sul contrasto, sul conflitto, e sono le domande su come si risolve tale conflitto a far progredire la trama (il che rimanda alle teorie di Hatcher nel capitolo 3). È più interessante quindi vedere come vengano

⁸⁷ Frayn: 2005, 14.

⁸⁸ Frayn: 2005, 15, traduzione di Filippo Ottoni e Maria Teresa Petrucci.

⁸⁹ Esistono due tipologie di faccia (*face*), quella positiva e quella negativa. La prima, prevedibilmente, consiste nel cercare approvazione e conferme circa il proprio status sociale; la seconda è legata alla realizzazione dei progetti senza ostacoli interposti. Gli atti di Minaccia alla Faccia sono le azioni quotidiane che minano l'integrità della faccia di ciascuno, la cui portata è fortemente influenzata da relazioni di potere e di distanza sociale tra i parlanti. «If I have been slaving away in my office for hours and I am desperate for a cup of tea, it is going to be easier for me to ask a long-standing colleague than a new one. That is because in terms of social distance I am closer to the colleague I have known for ages [...]. If the head of my department happened to be in my office at that time, it would be more difficult to ask him than to ask my new colleague. That is because he is more powerful than I am» (Culpeper-Short-Verdonk: 1998, 84).

poste in essere delle strategie di minaccia della faccia altrui, e, riguardo la *impoliteness* usata come mezzo di creazione e di inasprimento del conflitto, Culpeper sottolinea come essa sia una caratteristica predominante del linguaggio artistico contemporaneo. Il confronto tra la cortesia di un personaggio e la spiccata rudezza di un altro è la tecnica che permette di dedurre tratti principali dei personaggi in modo economico e diretto.

Si prenda *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie. Pochi scambi ben selezionati e impostati sulla rottura della convenzione secondo la quale non si fanno osservazioni negative tra persone che appena si conoscono permettono di inquadrare allo stesso tempo la rigida ideologia di Emily e la furba flessibilità di Vera.

VERA Sente il mare?
EMILY Un suono molto gradevole (*si porta verso il proscenio*)
VERA Non c'è neanche un soffio di vento, ed è deliziosamente caldo.
Non sembra neanche di essere in Inghilterra.
EMILY Ma non è scomodo, il vestito che indossa?
VERA (*non capisce l'insinuazione*) Oh, no!
EMILY Eppure... è piuttosto attillato (*lo dice con cattiveria*)
VERA (*sempre serena*) Oh, non mi pare.
EMILY (*si siede sul divano di sinistra e tira fuori un lavoro a maglia grigio*) Mi scusi cara, ma lei è giovane e deve guadagnarsi da vivere...⁹⁰

Il lettore tramite le didascalie e il pubblico tramite l'interpretazione creano delle ipotesi interpretative direttamente collegate alla struttura del dialogo che il proseguire dell'azione confermerà oppure smentirà.

Elementi chiave del dialogo drammatico

Vi è prevedibilmente un alto livello di preparazione nella costruzione del dramma: il testo drammatico è sottoposto ad una serie di 'stress' che riguardano solo in parte il discorso delle regole conversazionali del mondo reale; la prima di queste limitazioni è l'organizzazione drammatica, a cui seguono gli accorgimenti retorici atti a manipolare la risposta e l'approccio del pubblico. Limitazione sempre costante è poi quella temporale, la necessità di condensare il contenuto e di strutturarne in modo da non eccedere i limiti ragionevoli di tempo. Riassumendo, il dialogo drammatico deve essere visto non come una riproduzione della realtà ma come la creazione di un nuovo universo, in un certo senso parallelo, che segue solo alcune delle regole del mondo reale, necessarie al fine ultimo dello spettacolo. Il dialogo è uno strumento di creazione, non un semplice riflesso di ciò che già esiste; è il livello di accesso più

⁹⁰ Christie: 2004, 22. Il personaggio di Emily è esemplificativo di come non solo le parole ma anche il dettaglio scenico possono e devono inquadrare un personaggio: basta citare il lavoro a maglia e l'ancora più indicativo colore grigio (a cui si aggiunge la postura particolarmente rigida) per capire la psicologia del personaggio che poi nel corso dell'opera si svela perfettamente coerente all'immagine iniziale.

immediato da parte del pubblico, livello che però media tra una serie di componenti che spaziano dall'organizzazione della trama alla definizione dei personaggi, e per questo è lo strumento creatore e non semplice imitazione: «Speech does not reside in grammar or on a page alone, but is produced by someone, for or to someone, in time and space»⁹¹.

Queste sembrano le coordinate ideali per guidare il processo creativo, il momento strettamente autoriale: affinché il dialogo drammatico sia efficace, comunicativo, realistico, pienamente coinvolgente, la natura di scambio non deve essere trascurato: non esiste solo la parola fine a sé stessa, la concatenazione o l'esposizione di concetti, ma insieme alla considerazione degli altri fattori, in primis i parlanti, bisogna valutare anche tempo e spazio. Del tempo si è già accennato, l'autore non può dilungarsi eccessivamente perché in tal modo raggiungere l'obiettivo finale – tener costante l'attenzione del pubblico – si fa più difficile; quanto allo spazio del teatro, riconosciuto come contenitore di un preciso tipo di avvenimento, esso è parte di quel famoso patto che lega teatro e pubblico: acquisisce significato la differenza tra *setting*, orientamento psicologico e fisico, e *scene*, con riferimento al fattore temporale⁹². L'uso deittico di pronomi personali e dei pronomi dimostrativi aiuta a radicare il discorso sul posto e sul momento, e tutti i riferimenti ruotano intorno alla presenza fisica del parlante.

Nello specifico contesto drammatico, il dialogo sfrutta tutti gli elementi sopra esposti, aggiungendo un effetto di proiezione sul ricevente, che non sta sul palco ma seduto in platea. Ecco quindi la doppia interazione di cui parlava Ubersfeld, quella tra gli attori e quella tra attori e pubblico. La scrittura ne viene influenzata per la distribuzione e la gestione delle informazioni⁹³, che rischiano di essere ridondanti ora per il personaggio ora per il pubblico, che però è comunque sollecitato dal verificare come il surplus di informazione influisce sulle interazioni:

Unequal distribution of significant information either between characters themselves, or between what a character knows at any point and what the audience knows, is productive of many different effects, including dramatic irony. Discrepant awareness is, consequently, a complex and productive dramatic technique in its own.⁹⁴

Secondo Wallis e Shepherd il dialogo drammatico include di norma una serie di dati: «conversational exchange between characters; information as to time and space; information about action; actual enactments; information about characters»⁹⁵. Solitamente in principio prevale la parte espositiva, mentre informazioni su spazio e tempo sono spalmate lungo tutta la durata del dramma, cercando di volta in volta gli accorgimenti più adeguati perché passino inosservati. Per chiarire come avvenga tale

⁹¹ Herman: 1995, 23.

⁹² Un cambio di scena è anche, implicitamente, un'azione che si ripositiona nello spazio e nel tempo.

⁹³ Il dialogo drammatico lavora in simbiosi con le coordinate situazionali, data l'assenza di mediazione del narratore; i codici visuali (costumi, scenografia) aiutano a rafforzare questo legame.

⁹⁴ Herman: 1995, 29.

⁹⁵ Wallis-Shepherd: 2002, 42.

inserimento e come venga camuffato per evitare forzature, si prenda la scena iniziale di *Saint Joan* di George Bernard Shaw.

ROBERT What am I?
STEWARD What are you, sir?
ROBERT [coming at him] Yes: what am I? Am I Robert, squire of
 Baudrincourt and captain of this castle of Vancoleurs, or am I a
 cowboy⁹⁶?

Shaw in questo caso sfrutta l'artificio del conflitto per permettere al personaggio di presentarsi ma allo stesso tempo di contestualizzare l'azione indicando luoghi e nomi (è anche esempio di come agisca la deissi, nel riferimento spaziale del castello, creando un universo di discorso che automaticamente ne giustifica l'esistenza); quindi l'informazione necessaria al pubblico – nomi, titoli, luoghi – viene quasi lanciata con indifferenza, perché in nome dell'illusione di realismo di cui si è parlato bisogna guardare alla credibilità e alla naturalezza. Attenzione particolare va alla gestione del cosiddetto *expository dialogue*, ovvero l'introduzione a beneficio del pubblico di quelle informazioni essenziali alla comprensione e al background ma che allo stesso tempo devono essere offerte senza artificiosità, in maniera naturale. Rinunciando ad espedienti come i cori o gli a-parte, certi dati non a caso si trovano generalmente in posizione iniziale – come nell'esempio, ed è per questo che l'esordio di un *play* è sempre una delle parti più delicate – oppure tra un atto e l'altro, ma l'obiettivo principale, specialmente della scrittura moderna, è nascondere l'artificiosità dell'inserimento. In termini linguistici, Shaw offre un esempio pratico di come viene gestito l'equilibrio tra *given* and *new*, tra informazioni orientate al pubblico e informazioni orientate allo sviluppo della fabula.

Le specificità di ciascun personaggio sono individuate tramite

- 1) ideologia e discorso: ogni personaggio avrà delle ideologie specifiche di vario ordine, e il modo in cui l'autore organizza gli interventi permette allo spettatore di inferirle; questo approccio permette di tornare ai ragionamenti di Bachtin supportando il concetto che a teatro la parola è al servizio dell'azione, non viceversa: il personaggio che afferma di essere onesto subito dopo aver rubato non ha credibilità presso il pubblico, che però lo caratterizza anche in virtù di quell'affermazione.
- 2) lo stile dell'autore, *patterns*, schemi ricorrenti che oltre ad inquadrare e distinguere i personaggi, permettono – in generale – di individuare subito la paternità di una certa opera.
- 3) il modo in cui i personaggi si chiamano a vicenda aiuta a inferire il tipo di relazione che li lega, ostile o amichevole, formale o informale.

Tutto quindi ruota intorno al personaggio, per cui il dialogo non può essere interpretato come un mezzo di espressione dell'autore e delle sue ideologie, ma solo ed esclusivamente del personaggio (tornano alla mente le riflessioni di alcuni critici

⁹⁶ Shaw: 1929, 57.

circa la possibilità di ritrovare il pensiero personale di Shakespeare in alcuni suoi dialoghi – A.C Bradley, che lo afferma, viene criticato).

Tra i fattori irrinunciabili per la costruzione di un buon dialogo, Catron cita

1. tensione ed azione: essendo il dialogo ciò che allo stesso tempo crea e spinge l'azione del *play*, deve essere costruito sul conflitto, sullo scontro; i personaggi devono 'fare', e ciò allo stesso tempo li definisce, concetto espresso anche da Hatcher.
2. la capacità di catturare emotivamente, quindi una lingua che riesce a far trasparire il sentimento dei personaggi e a trasmetterlo.
3. evitare accuratamente lunghi periodi, e strutture troppo circonvolute: «More worrisome for actors are complex or convoluted sentences that twist and turn like snakes, burying the essential meaning»⁹⁷.

Ora, queste sono indicazioni che servono prettamente a chi scrive un copione partendo da zero, e si deve preoccupare di creare i meccanismi che poi funzionano in scena. Il traduttore si ritrova il prodotto finito e sta per riproporlo, quindi il suo problema è rintracciare dove nel testo sono presenti quegli indizi – azione, emotività, connotazioni particolari – riconoscerli, e ricrearli partendo già da una traccia che è la lingua scelta dall'autore. È il binario entro il quale, fino ad un certo punto, il traduttore ha autonomia: nei momenti in cui la scelta lessicale si fa determinante, se è il dialogo ad impostare il tono dell'opera, saranno le scelte traduttive a far sì che quella impressione si mantenga nella lingua di arrivo.

Allo stesso modo vi sono degli espedienti di scrittura che permettono di creare enfasi e valorizzare un dialogo, soprattutto prestando attenzione alla posizione degli elementi: un'attenzione particolare merita il posizionamento in fine di frase; si prenda questa battuta da *The Glass Menagerie (Lo zoo di vetro)* di Tennessee Williams:

AMANDA	No, I don't have secrets. I'll tell what you I wished for in the moon. Success and happiness for my precious children! I wish for that whenever there's a moon, and when there isn't a moon, I wish it, too.
TOM	I thought perhaps you wished for a gentleman caller ⁹⁸ .

Lo stesso concetto poteva essere espresso con diverse costruzioni, che però non avrebbero avuto la stessa enfasi e, soprattutto, la stessa fluidità e scorrevolezza. Due degli esiti possibili sono i seguenti:

1. TOM: A gentleman caller is what you wanted, I thought.
2. TOM: I thought perhaps a gentleman caller is what you wanted⁹⁹.

⁹⁷ Catron: 1993, 147.

⁹⁸ Williams: 2011,31.

⁹⁹ Catron: 1993, 140.

Nel primo caso, la pausa dettata dalla virgola spezza il ritmo della frase, e soprattutto a tale pausa segue un semplice «I thought», non, per esempio, una rivelazione o un contenuto di impatto che, in altri casi, sarebbe stato valorizzato non solo dalla posizione finale ma anche dall'essere introdotto proprio da quella pausa. Il secondo esempio è indubbiamente più scorrevole, ma drammaticamente piatto, neutro¹⁰⁰; si potrebbe obiettare che sarebbero bastate delle virgolette per restituire enfasi alla porzione di testo in analisi, (I thought perhaps a 'gentleman caller' is what you wanted) ma si sarebbe trattato di un'enfasi monodirezionale, perché indirizzata verso un certo tipo di sarcasmo. In questo caso, il testo avrebbe sicuramente indicato all'attore come impostare la battuta, e una diversa interpretazione – in termini di intonazione o resa vocale – sebbene non impossibile, non sarebbe stata agevole. La scelta di Williams segnala, invece, che quel 'gentleman caller' ha una sua rilevanza, che però può essere resa dall'attore in una varietà molto più ampia. Così la traduzione italiana di Gerardo Guerrieri:

AMANDA	No, è che io non ne ho di segreti! Te lo dirò io che cosa ho chiesto alla luna: successo e felicità ai miei due diletteissimi bimbi. Ogni volta che c'è la luna, chiedo questo; e anche quando non c'è lo chiedo lo stesso.
TOM	Credevo che tu chiedessi un fidanzato per tua figlia ¹⁰¹ .

Come si può vedere, i segnali di enfasi in fine di frase sono tutti stati colti e mantenuti, sia nella battuta di Tom che in quella di Amanda. Ricordando che l'obiettivo dell'analisi comparativa non è evidenziare la 'buona scelta' in contrapposizione alla 'cattiva', si possono però portare all'attenzione certi elementi che, se valorizzati, avrebbero potuto aggiungere significato¹⁰². In primo luogo, nella battuta italiana di Tom il 'tu' crea una leggera ridondanza: il senso sarebbe stato chiaro anche se fosse stato omesso, ma soprattutto la battuta avrebbe acquisito un diverso ritmo e una migliore scorrevolezza, incrementata dall'evitare l'allitterazione sulla lettera 'c' sostituendo 'credevo' con 'pensavo'; nel testo originale, infine, il 'gentleman caller' si ripete poche battute più avanti:

TOM	We are going to have one.
AMANDA	What?
TOM	A gentleman caller! ¹⁰³

Nel testo italiano, invece:

¹⁰⁰ È bene ricordare che qui si ragiona tenendo presente come enfatizzare l'elemento 'gentleman caller'. Un attore potrebbe assegnare alla frase, così come è scritta mille sfumature interpretative diverse: caricare l'inflessione su 'I', implicando una diversità di vedute con altri parlanti (come accadrebbe enfatizzando invece 'you'); su 'perhaps', con sfumature che vanno dal dubbio alla critica, e così via.

¹⁰¹ Williams: 1963, 92.

¹⁰² È poi da specificare che ci si basa sull'edizione cartacea, non sul copione di una produzione: quindi, come abbondantemente stabilito finora, potrebbero esser state effettuate delle modifiche.

¹⁰³ Williams: 2011, 92.

TOM Siamo per averne uno.
 AMANDA Cosa?
 TOM Un visitatore!¹⁰⁴

L'enfasi posta sul 'gentleman caller' sarebbe stata mantenuta ripetendolo anche nella seconda occorrenza, scelta che però avrebbe posto problemi a livello di ritmo: 'un fidanzato per tua figlia' è infatti parecchie sillabe più lungo rispetto a 'un visitatore', non è irragionevole quindi ipotizzare che proprio in nome della scorrevolezza si sia sacrificato un rimando che avrebbe richiesto allora un ripensamento sul primo traduttore. Si può dire che se la scelta del traduttore fosse caduta su un traduttore con meno sillabe (ad esempio, 'pretendente'¹⁰⁵) certamente si sarebbero aperte altre porte e nuove possibilità. Perché è importante prestare attenzione alle rese linguistiche dei personaggi, considerando le diverse sfumature che una parola può assumere molto più che, per esempio, in una traduzione di un romanzo? Primo, perché agire per compensazione è più difficile nel testo teatrale, dove la rete di costruzione psicologica dei personaggi è più serrata e più 'artificiosa' perché deve comunicare in maniera più diretta; secondo, perché, come afferma Lloyd Evans «language dictates the reality of character and character is conjugated with the plot»¹⁰⁶.

Tornando alla posizione più adatta all'enfasi, la risposta all'ipotetica domanda «Who was that lady I saw you with last night?» può essere semplicemente «That was my wife, not a lady» oppure acquistare effetto con una costruzione precisa: «That was no lady: that was my wife»¹⁰⁷. Da notare come, diversamente dal precedente esempio 1., in questo caso la pausa crea quell'attesa che infatti potenzia l'effetto di quella che nasce come una battuta di vaudeville.

In traduzione, la risposta alla domanda «Chi era la signora con cui ti ho visto ieri sera?» può essere resa come «Era mia moglie, mica una signora qualunque» oppure «Non era una signora qualunque: quella era mia moglie». Posto che l'aggiunta del 'qualunque' conferirebbe enfasi anche nel primo esempio, la seconda resta in ogni caso la migliore perché pone la chiave della battuta – l'essere moglie, non donna qualunque – nella posizione che le compete.

All'inizio della frase invece tendono a posizionarsi i nomi, e numerose ricorrenze si trovano in *Noises Off* di Michael Frayn, della cui traduzione si tratterà più avanti:

LLOYD Hold it, Freddie. What's the trouble?
 FREDERICK Lloyd, you know how stupid I am about moves. Sorry Garry,
 sorry Brooke...it's just my usual dimness¹⁰⁸.

Oppure:

¹⁰⁴ Williams: 1963, 93.

¹⁰⁵ Chi aspira alla mano di una donna, o comunque la corteggia, anche in senso scherz. (meno com. il femm.), dal dizionario Treccani.

¹⁰⁶ Lloyd Evans: 1977, xvii.

¹⁰⁷ Catron: 1993, 140.

¹⁰⁸ Frayn: 1997, 390.

Il discorso sul miglior ordine degli elementi della frase introduce un concetto che verrà analizzato nel dettaglio della discussione sulla traduzione, un criterio che va rispettato già al primissimo stadio di sviluppo di un progetto di testo drammatico, dal momento della scrittura fino all'elaborazione delle didascalie¹¹⁰: la performatività. Pujol interpreta la performabilità in termini di «euphony»¹¹¹, un'armonia del suono che permette all'attore di esprimersi al meglio. Bisogna prestare attenzione a tutto ciò che causerebbe disturbo nell'enunciazione, dall'allitterazione alle rime alla sintassi, la base del performabile, perché la battuta segua il ritmo naturale dell'attore. Perciò «loose style is appropriate to theatrical horatory, it moves representation»¹¹²: la coordinazione e l'accumulo sono da preferire alla subordinazione, soprattutto perché garantiscono un maggiore impatto emotivo, elemento vitale per l'effetto drammatico. Influisce sull'eufonia anche il ritmo, determinato in poesia come in prosa dall'alternanza nel testo di parole lunghe e brevi, che conferisce al testo fluidità e scorrevolezza: «in the acts are scenes – little acts within themselves; and in the scenes are speeches; and in the speeches are sentences; all building, climbing to a climax»¹¹³, e ognuna di queste parti si carica di un certo ritmo, che sostiene e spinge l'azione contribuendo all'effetto finale.

I dettami sopra citati sono delle linee guida di natura generica, che poi si arricchiscono di nuove sfumature a seconda del tipo di testo che si vorrà creare. Quando l'opera ha delle aspirazioni comiche, per esempio, la scelta del linguaggio adatto è un'altra costante. È opinione diffusa e condivisa che sia più difficile scrivere – e di riflesso tradurre – un dialogo brillante di uno tragico o impegnato, e ciò dipende anche dalla diversa natura del legame che si deve instaurare col pubblico, la cui comprensione è essenziale per garantire l'efficacia dell'umorismo stesso: «Comedy presupposes a considerable degree of intelligence»¹¹⁴; scrivere per far ridere richiede una scorta molto ampia di inventiva e di energia, motivo per il quale, ripensando a Shakespeare e facendo un bilancio del numero di tragedie e delle

¹⁰⁹ Ivi, 400.

¹¹⁰ Quanto alle didascalie, la prima domanda da porsi è quale sia il momento migliore per scriverle: se contemporaneamente alla stesura del dialogo, oppure quando il testo è pronto e il drammaturgo lo ripercorre per completarlo. Se la tesi a sostegno del primo riguarda principalmente la freschezza dell'azione che si preserva insieme alla parola che l'accompagna, chi opta per la seconda modalità generalmente afferma che si tratta di scritture che richiedono attenzione diversificata. Secondo Serpieri la lingua teatrale non necessita di troppe didascalie, soprattutto di quelle autoriali: quando queste didascalie abbondano, è sintomo di una insufficienza, come sottolinea anche Peter Brook, o di una crisi del teatro stesso. Eccezioni a questa regola sarebbero Pirandello e Beckett, e specialmente per quest'ultimo la didascalia era una parte integrante del discorso teatrale, un sostituto a tutti gli effetti del parlato: «Si può concludere che deve essere il linguaggio del testo a risultare intrinsecamente performativo e indicale, per quanto riguarda sia la *persona* che l'*azione*» (Canziani: 1978, 51).

¹¹¹ Brumme - Espunya: 2012, 57.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Busfield: 1971, 128.

¹¹⁴ Ivi, 145.

commedie tradotte (e ritradotte), la bilancia pende nettamente a sfavore del comico. Si richiede al drammaturgo un grande senso dei tempi comici, e, valore aggiunto non trascurabile che implementa la responsabilità di chi scrive (e di chi traduce), il fatto che non basta l'abilità attoriale per risollevare una battuta debole: quando si tratta di umorismo, l'essenza del riso deve trovarsi nelle parole. Significativamente, Busfield afferma che non è facile portare l'esempio di una battuta ben riuscita, che perderebbe efficacia se estrapolata dal suo contesto originale.

Alla luce delle riflessioni sopra esposte, come ci si comporta davanti ad un dialogo in traduzione? Ovviamente il traduttore è estraneo al lavoro di costruzione originale, quindi non potrà fare altro che basarsi sul testo che ha davanti; ciò non significa che le caratteristiche sopra elencate debbano passare in secondo piano: in quanto creatore del nuovo metatesto, spetta al traduttore l'onere di non perdere il ritmo e di non disperdere la meccanica che il dialogo originale (eventualmente) crea. Allo stesso tempo niente gli vieta di potenziare laddove si ritiene vi sia carenza. L'abbinamento delle parole e la combinazione in suoni armonici, l'accortezza nell'evitare la rima interna, sono tutti elementi a cui badare onde evitare di disperdere le potenzialità del testo iniziale. Anche la scelta lessicale ha un ruolo, poiché così come nel testo originale l'autore può spaziare tra un lessico più o meno usuale a patto che non snaturi il personaggio, quindi che suoni plausibile e coerente, allo stesso modo il traduttore non può strafare. Busfield sottolinea come nell'analisi del dialogo non sia distinguibile una singola parola sulla quale ricada il peso della creazione della tensione drammatica, ma sia piuttosto un lavoro di squadra. Metaforicamente parlando, è come «trying to determine which raindrops are responsible for the noise of a rainfall»¹¹⁵, ovvero si tratta di un lavoro complessivo, che mira all'effetto generale.

La deissi

Dire che la deissi occupa un ruolo di ponte tra la parola scritta e la performance, contestualizzando la battuta in un preciso 'qui e ora'¹¹⁶, è cosa scontata, ed è stata rimarcata in diversi approcci al dialogo.

È la deissi che permette di passare dalla funzione descrittiva alla funzione dialogica, oltre ad essere lo strumento tramite il quale l'autore drammatico crea il mondo intorno ai personaggi: tramite la deissi l'oggetto del discorso si concretizza, acquisisce un certo grado di esistenza, ossia viene collocato all'interno di un universo del discorso. Ad emergere è anche quanto il 'qui ed ora' sia costantemente riferito e dipendente dalla prospettiva dei personaggi, per essere più precisi di ogni singolo personaggio: è il parlante a definire – anche tramite deissi – ciò che lo circonda prendendo sé stesso come baricentro¹¹⁷. Per via di tale egocentrismo, gli indicatori

¹¹⁵ Ivi, 135.

¹¹⁶ 'Qui e ora' che non implica staticità del dramma. I tempi del discorso, come li definiva Benveniste, servono a teatro per indicare che il suo tempo è fatto di una 'successione di presenti': «il presente passa e si trasforma in passato, [...] operando un mutamento, e dalle sue antitesi sorge un diverso presente» (Canziani: 1978, 21).

¹¹⁷ Elam: 1980, 143.

deittici più importanti sono quelle che aiutano ad individuare ciò che è immediatamente prossimo al parlante rispetto a ciò che ne è distante¹¹⁸.

La deissi nel dialogo drammatico non è semplicemente riproduzione di una tendenza, di un modo di parlare reale. Nella conversazione quotidiana, i deittici hanno funzione economica e sintetica: indicare un oggetto per evitare di descriverlo e quindi, usare più parole; a teatro, invece, il pubblico non ha accesso agli indizi extra-linguistici che aiutano la codifica del deittico. Se nella conversazione reale il deittico è un riferimento allo spazio già esistente, a teatro aiuta a creare quella realtà nella quale i personaggi agiscono, con funzione «context-creating» invece di «context-dependent»¹¹⁹.

Se la deissi è l'elemento creatore, l'anafora è ciò che rafforza il riferimento tramite co-referenza, poiché ruota intorno a qualcosa che è già stato introdotto; conseguentemente l'anafora compatta il testo, ne assicura coerenza e connessioni interne. Drammaticamente parlando, se usato in apertura, è lo strumento che porta lo spettatore a intuire che l'azione è *in medias res*, giocando sulla sensazione di entrare in un meccanismo già avviato.

La presenza della deissi nel dialogo drammatico rappresenta inoltre un elemento interpretativo che per il traduttore non fa che sommarsi alla già notevole mole di richieste testuali, dato che «These items are not interpretable without contextual information»¹²⁰, e così aveva detto anche Elam:

A model of discourse, like the dramatic, which is dense in such indexical expressions, is disambiguated – acquires clear sense – only when appropriately contextualized [...]. It is, in other words, *incomplete* until the appropriate contextual elements (speaker, addressee, time, location) are duly provided¹²¹.

Contestualizzazione – e, soprattutto in ottica traduttiva, disambiguazione, completezza drammatica – che arriva nel momento della rappresentazione¹²². La sovrapposizione metateatrale è particolarmente evidente in alcuni testi, *Sei Personaggi in primis* e *Noises Off* in tempi più recenti sono formidabili esempi. Testi ricchi di deissi, che è stratificata – e complicata – dividendosi tra attori che interpretano personaggi e i personaggi che vivono in quanto tali, rendendo arduo il lavoro interpretativo del traduttore.

¹¹⁸ *Ibidem*. Nell'insieme di riferimenti temporali e spaziali, la priorità va a questi ultimi, per via della necessità di localizzazione. La contestualizzazione fornita dalla deissi distingue il dramma dalla narrativa, nella quale il contesto è descritto, non 'indicato' (ivi, 142); nel caso di deissi spaziale, mentre gli indicatori di prossimità assumono rilievo nel dramma, quelli di distanza sono invece più frequenti nel linguaggio narrativo, contribuendo a delinearne le differenze in scrittura.

¹¹⁹ Brumme-Espunya: 2012, 245. La pregnanza della deissi è stata osservata anche i termini concreti e matematici: in un'opera solitamente definita 'concettuale' come *l'Amleto*, su 29000 parole circa 5000 sono deittici.

¹²⁰ Ivi, 235.

¹²¹ Elam: 1980, 140.

¹²² Spesso gli indicatori cinesici sono parte integrante di tale completamento: quando si parlerà della traduzione shakespeariana si citerà una battuta di Polonio 'Take this from these if this be otherwise' (II,2, 1560) nel quale l'abbinamento parola-gesto è automatico nonché indispensabile.

Le principali funzioni della deissi a teatro sono state individuate da Stavinschi, il quale utilizza Pirandello come riferimento del suo studio:

1. favorire l'individuazione della scena facendo riferimento all'immaginazione dell'ascoltatore: «Dunque, stiano bene attenti: di *là* la comune, di *qua* la cucina».
2. sullo stesso modello ma agendo sul piano temporale, l'evocazione di situazioni passate: «Me ne sono andata *là*, vede? dietro quel paravento».
3. funzione enfatica, quella più classica e dipendente dalla performance: «E con queste dita...mi sono sganciato il busto».
4. riproduzione del discorso spontaneo; non hanno una funzione specificatamente legata alla battuta, per questo sono ridondanti, anche se è proprio la scelta lessicale ad identificarne il tono: «Ah, non sto mica a far la buffona qua per quella lì!».
5. coinvolgimento emotivo, in cerca quindi di una risposta empatica da parte dell'osservatore: «per carità una sedia, una sedia a questa povera vedova!»
6. manipolazione della prospettiva, ed è quello che caratterizza i *Sei Personaggi*: «Quel signore là...che è 'lui', dev'essere 'me', che viceversa sono 'io', 'questo'»¹²³.

Esemplificativo della difficoltà di tradurre i deittici è il seguente passaggio dei *Sei Personaggi*:

IL PADRE (lo guarderà negli occhi)	Mi sa dire chi è <i>lei</i> ?
IL CAPOCOMICO	Come chi sono? - Sono <i>io</i> !
IL PADRE	E se le dicessi che non è vero, perchè <i>lei</i> è <i>me</i> ?
IL CAPOCOMICO	Le risponderai che <i>lei</i> è un pazzo!
IL PADRE	Hanno ragione di ridere: perchè <i>qua</i> si giuoca (<i>al direttore</i>) e <i>lei</i> può dunque obiettarmi che soltanto per un giuoco <i>quel</i> signore <i>là</i> (indicherà il Primo Attore) che è "lui", dev'esser "me", che viceversa sono <i>io</i> , "questo" ¹²⁴ .

Nel passaggio all'inglese i problemi sorgono fin dal primo deittico, che gioca sul contrasto tra la banalità della risposta e la decontestualizzazione che arriva dalla battuta successiva. L'inglese prevede la distinzione e le diverse sfumature di significato tra 'me', 'I', 'myself': «I am myself» nella traduzione di Storer non restituisce appieno il senso pirandelliano:

Who am I? I am myself [...] and you can therefore object that it's only for a joke that that gentleman there (*indicates the Leading Man*) who naturally is himself, has to be me, who am on the contrary myself-this thing you see here.

Rietty traduce «I am me» ma elimina in toto l'ultimo deittico italiano – 'questo', il che prova come ogni traduttore compie delle scelte basandosi sulle porzioni di testo che ritiene rilevanti:

¹²³ Brumme - Espunya: 2012, 245-246.

¹²⁴ Pirandello: 1984, 105.

Who am I? I am me! [...] and yet you object when I say that it is only for a game that the gentleman there (*pointing to the Leading Actor*) who is "himself", has to be "me", who, on the contrary, am myself¹²⁵.

A questo proposito potrebbe essere utile analizzare l'ipotesi di Serpieri circa la frammentazione del testo teatrale proprio in base alla deissi: essendo il testo di natura performativa, ed essendo tale performatività legata alla deissi, per Serpieri seguendo i cambiamenti delle battute all'interno dell'asse si possono ritrovare le unità del testo (che seguono una scansione della «durata di un orientamento performativo-deittico»¹²⁶ accomunate da spazio e il tempo) in misura però diversa rispetto alla classica divisione in scene (un a-parte o un monologo contenuti in una scena rappresenterebbero quindi unità autonome). Tali unità si accorpano in microsequenze a seconda del 'disegno performativo'¹²⁷; applicando tale ipotesi segmentativa alle dinamiche tra personaggi, si potrebbe allora dedurre che un personaggio ricco di scambi di orientamento è più attivo, più 'teatrale'. L'esempio basato sul monologo di *Macbeth* (II.2 31-64) evidenzia come nello spazio di una trentina di versi si verificano tredici orientamenti deittici¹²⁸, dalla visione immaginaria del pugnale al successivo atto di impugnarlo, esempi di deissi che rende reale anche ciò che è immaginario, fino alla effettiva concretizzazione.

L'ipotesi di segmentazione di Serpieri è di utilità al traduttore se, al momento della lettura, la si applica per guidare la comprensione dell'azione, per individuare dove si sta spostando, e per creare una sorta di rappresentazione mentale sfruttando le indicazioni dei deittici: un aiuto contestualizzante che aiuta a capire i riferimenti della scena e i movimenti dei personaggi in mancanza di sostegni visivi più immediati.

¹²⁵ Brumme - Espunya:2012, 237.

¹²⁶ Canziani: 1978, 29.

¹²⁷ Ivi, 31.

¹²⁸ Ivi, 39-40.

Capitolo 5

Traduzione del testo drammatico

Nel capitolo sul testo drammatico si è cercato di individuare in che cosa esso differisca da un romanzo o un testo tipicamente letterario. Si è visto come la chiave risieda nel comprenderne a fondo le diverse necessità, che impediscono al traduttore di confrontarsi con un testo teatrale come se si trattasse di un romanzo o di un saggio.

In linea generale i *translation studies* distinguono due grandi famiglie di testi, e, quindi, due grandi tipologie di traduzione: la prima è quella dei testi letterari (traduzione letteraria), la seconda quella dei testi scientifici (traduzione specializzata). È evidente che la macrofamiglia dei testi letterari contiene al suo interno un gran numero di sotto-generi, ciascuno dei quali, in virtù delle particolarità che lo distingue dagli altri, richiede un'attenzione particolare alla strategia traduttiva. Sarebbe un passo falso da parte di chi traduce considerare indiscriminatamente un *thriller* e un racconto breve, un romanzo per bambini e un'opera di saggistica.

In tale contesto generale la traduzione teatrale è stata inquadrata come uno studio ibrido «between literary and language scholars [...] and theatre scholars»¹ che da una parte si concentra sull'analisi del testo drammatico in quanto prodotto letterario e dall'altra sul sistema di segni messo in piedi a teatro. Il riflesso di questa scissione è classica distinzione tra testi per la scena e testi per la pubblicazione, che nel concreto vede scontrarsi una strategia recitativa contro una strategia letteraria.

Primaria differenza tra tradurre narrativa e tradurre teatro riguarda il destinatario: la figura di riferimento non è (solo) il lettore, come per la narrativa, ma l'attore. La catena si presenta quindi come segue:

autore / traduttore ----- 1 libro - lettore
----- 2 interprete - spettatore².

Molti copioni nascono inoltre dal prodotto letterario. Quindi non è raro che venga affidata al traduttore l'edizione editoriale di un testo teatrale con la richiesta di tenere in considerazione che potrebbe essere destinata alla scena: è il caso della nuova edizione delle opere shakespeariane in arrivo da Bompiani, la cui direttiva editoriale chiede ai traduttori, per l'appunto, di mantenere un occhio alla letterarietà e un altro alla rappresentabilità.

«If translations of poem enrich literature, translation of plays could exert an even greater influence, for the theater is truly literature's executive power»³. Lefevre non fa che ribadire la delicatezza del mestiere di traduttore di teatro, ponendo l'accento sul fattore non secondario della discussione culturale. Cosa può allora aver portato al ritardo dell'applicazione dei *translation studies* al teatro? La linguistica si è poco occupata del dramma, prediligendo territori più sicuri quali romanzi o poesia:

¹ Marinetti: 2013, 309.

² Holmes: 1970, 145.

³ Lefevre: 1992, 18.

«Spoken conversation [...] has been commonly seen as debased and unstable»⁴, e questa convinzione ha trascinato con sé anche gli studi applicati al teatro; il difficile equilibrio tra dialogo e quella parte non-verbale che «has to be read and “translated” first onto the reader’s “mental stage”, and must be eventually be capable of translation into a real-life stage performance»⁵ ha forse scoraggiato fino a poco tempo fa studi più approfonditi.

La traduzione è un processo a tre livelli: linguistico, culturale, retorico-testuale, fortemente caratterizzato da una impronta decisionale – si ricordi la teoria dei giochi applicata da Levý alla traduzione – poiché il traduttore dovrà compiere delle scelte la cui rotta è decisa sia dalla diversità dei codici di partenza e di arrivo, sia dalle norme che regolano il polisistema di arrivo. A ciò si aggiunga il proposito primario e pratico della traduzione: produrre un testo affinché un nuovo pubblico ne possa beneficiare, cercare di avvicinarsi il più possibile ad una mediazione tra realtà diverse ma senza perdere di vista il mercato (quindi il fattore economico) e l'intrattenimento.

Il testo teatrale non fa eccezione, anzi, l'insieme di varianti che partecipano al risultato finale ne moltiplica le difficoltà non solo dal punto di vista più immediato, quello culturale, ma anche da quello performativo. Come verrà evidenziato in seguito, ci sono punti fermi che non possono essere trascurati ma sui quali non si è ancora riusciti a elaborare una teoria che, invece di seguire una strada indipendente ed isolata, costituisca una sorta di faro per chi vive della pratica, elemento vitale che non dovrebbe mai esser perso di vista.

Vi sono alcuni presupposti imprescindibili nello stabilire una strategia traduttiva, prima fra tutti l'anisomorfismo delle lingue di partenza e di arrivo: «different languages are structured differently»⁶, quindi non c'è tra loro una corrispondenza univoca e diretta; tale anisomorfismo comporta impossibilità di equivalenza e di ritraducibilità, ovvero, ritraducendo il testo di arrivo non si ottiene il testo di partenza, poiché essendo le lingue codici naturali, non è prevista una ricodifica perfetta.

Il concetto di equivalenza, la cui effettiva utilità è già oggetto di discussione in ambito generale, perde decisamente efficacia e pertinenza quanto si approda al teatro. La domanda che si pone Zatlín è come essere fedeli al contempo all'autore e al pubblico, in un asservimento in cui gli estremi non sono desiderabili: eccessi verso il testo fonte o verso l'autore porteranno a risultati non fruibili dal punto di vista spettacolare, specialmente in virtù di una mancata sovrapposizione di linguaggi della

⁴ Cunico: 2005, 2.

⁵ Ivi, 22. Il linguaggio utilizzato a teatro è quello che fa riferimento alla realtà, quello che permette allo spettatore di costruire e comprendere il personaggio perché ha un frame conosciuto a cui appoggiarsi. Se questo è valido per lo scrittore, a maggior ragione lo sarà per il traduttore. Il caso specifico è quello della traduzione di *La pazzia di Re Giorgio*. Come si individua il linguaggio della pazzia a teatro? Innanzitutto è un linguaggio accurato e sempre in bilico tra credibilità ed esigenze sopra citate (progressione dell'azione). C'è incoerenza ma è funzionale alla trama, e alla caratterizzazione (come nel *Re Lear*). Il linguaggio della pazzia è comunque sottomesso alla comunicazione di un messaggio, o alla realizzazione di un intento (comicità). Questo discorso può essere allargato a qualunque caratterizzazione che esca dal concetto di normalità di un personaggio. Ogni particolare modalità espressiva non è fine a sé stessa, ma contribuisce al conseguimento di un effetto che può avere macro-conseguenze oppure limitarsi in estensione ad un preciso momento.

⁶ Delabastita: 1993, 7.

scena. L'ideale collaborazione tra traduttore ed autore non è impossibile ma talvolta l'autore è scarsamente consapevole del riposizionamento necessario in campo interculturale, e vive le modifiche come una minaccia alla integrità della sua 'creatura': «Playwrights like to think that they're the sole author of everything that happens on stage»⁷.

Delabastita a questo proposito introduce diverse sfumature legate al concetto di equivalenza: dato che il termine richiama una perfetta corrispondenza matematica che invece non è realizzabile linguisticamente, l'equivalenza diventa relativa, approssimata, empirica⁸. Considerando le cose da questo nuovo punto di vista, il discorso sulla traducibilità si apre a nuove prospettive: non sarà più la ricerca dell'equivalenza in senso matematico a dominare, poiché in tal modo la traduzione sarebbe teoricamente impossibile. La prospettiva più utile è considerare che la traduzione non può mai essere semplice sostituzione di una parola o frase con un'altra, ma è un processo decisionale che mira a trovare una soluzione *ottimale*.

What translators can do is, then, to settle for second best and search for the Target linguistic code item which has a meaning (relational value) that will at least optimally reflect the meaning (relational value) of the Source Text item to be rendered.[...] I propose to call this translation method the *analogical* approach⁹.

La ricerca dell'analogia permette di sfruttare al massimo le linee comuni, le simmetrie tra le due lingue in questione; i limiti dipendono, prevedibilmente, dal grado di vicinanza, dal contenuto culturale sotteso al testo (che vanifica ogni possibilità di comprensione del testo di arrivo nonostante una buona simmetria a livello linguistico), dalle regole di tipo testuale che impostano l'appropriatezza e la pertinenza degli enunciati.

In alternativa si procede alla ricerca dell'omologo, ovvero della similarità formale, una semplice trasposizione di parole (o suoni) in sequenza: così si rilevano i *faux-amis* e i prestiti, frequenti soprattutto nell'apprendimento della L2. Sebbene ad un primo sguardo possano sembrare inadatti o inadeguati, per via della trascuratezza del settore semantico, i metodi omologici sono più frequenti di quanto si potrebbe pensare.

Una volta 'risolto' l'ambito linguistico, resta da vedere come agire in quello culturale. Delabastita esplicita la stretta relazione tra cultura e lingua in termini di *linguistic codes and cultural codes*¹⁰. Il problema nasce nel momento della trasposizione di questi codici in mancanza di sovrapposizione, e dallo scegliere di privilegiare uno a discapito dell'altro. Il ventaglio di soluzioni è il seguente:

⁷ Hutcheon: 2006, 79.

⁸ Delabastita: 1993, 9.

⁹ Ivi, 10-11.

¹⁰ Ivi, 13.

1) mirare a ricreare nel testo di arrivo una analogia a livello culturale ma non a livello linguistico; un esempio sarebbero le 'creaking shoes' di *Re Lear*¹¹, la cui corretta interpretazione presuppone la conoscenza del codice culturale elisabettiano e dell'evocazione di un'immagine legata all' 'essere alla moda'. Tradurre il codice linguistico, proponendo di rendere 'creaking' con 'scricchiolante, cigolante', non comunica il contenuto sopra esposto, che, per essere ricreato, deve essere cercato nell'equivalenza approssimata, di natura non linguistica ma *culturale*: sostituire un concetto più affine alla cultura di arrivo, perché vi passi lo stesso messaggio. «Cultural meanings cannot be really divorced from the cultural code that generated them, so the analogy between cultural signs deriving from different codes can never be more than a very rough approximation»¹². Un approccio di questo tipo comporta una libertà maggiore nella scelta del traduttore, perciò si inizia ad intravedere come nel caso della traduzione teatrale è forse irrealistico aspettarsi delle soluzioni adeguate: l'impossibilità di determinare con accuratezza una scala entro la quale i concetti di arrivo sono più o meno aderenti a quelli di partenza, l'anisomorfismo dal punto di vista culturale, determina una forte arbitrarietà e una grande dipendenza dalla scelta personale di chi traduce per il risultato finale¹³;

2) cercare una omologia culturale, ovvero, non interstardirsi sul corrispondente nella cultura di arrivo, per quanto approssimato possa essere, ma trasportare direttamente quello del testo fonte. Ciò determina da un lato una sensibile preferenza verso il piano linguistico, cioè il piano in cui questi segnali culturali vengono definiti: «if we subscribe to the interpretation of Hjelmslev or Barthes, cultural signifiers are defined in terms of the *entire* linguistic sign to which the cultural meaning is attached»¹⁴. Privilegiare l'omologia rispetto all'analogia comporta un distanziamento dalla cultura di arrivo e l'aggiunta di un elemento esotizzante che, ovviamente, introduce una deviazione rispetto al testo fonte, che percepisce quell'elemento culturale come normale e familiare. Rispetto al solo versante linguistico, considerare anche l'apporto culturale comporta amplificare il ventaglio traduttivo e quindi moltiplicare i possibili 'prodotti', ovvero i testi di arrivo, rispetto all'unicità del testo di partenza.

La comprensione delle regole del testo da parte del ricevente, sia traduttore che lettore, è un'altra variabile. L'effetto che il testo si prefigge di ottenere dipenderà dalle scelte linguistiche che lo costituiranno, siano esse convenzioni testuali (quali scelta di idioletti o linguaggi non convenzionali), o selezione di specifiche strutture narrative (l'organizzazione del testo nella divisione in paragrafi, il ricorso a figure retoriche, e così via). Delabastita definisce queste convenzioni come appartenenti al

¹¹ Ivi, 17.

¹² Ivi, 18.

¹³ Presupponendo però che il testo di arrivo debba preservare la specificità culturale del testo di partenza, un intervento accomodante e naturalizzante porta alcuni teorici a contestare la dignità di traduzione di quei testi che fanno ricorso alla ricerca dell'analogia culturale, sostenendo che sarebbe più corretto parlare piuttosto di adattamenti. Altro elemento a sfavore di una ricerca di questo tipo di analogia risiede nel fatto che il processo di invecchiamento e obsolescenza della traduzione verrebbe così accelerato (*Ibidem*).

¹⁴ Ivi, 19.

«textual code»¹⁵: un certo tipo di convenzione andrà quindi a costituire e differenziare, ad esempio, un testo letterario da un testo pubblicitario, entrambi sottogeneri di un macrocodice più ampio.

Difficoltà traduttive nascono anche dalle diverse convenzioni testuali che governano la cultura di partenza e quella di arrivo, che possono coincidere (caso fortuito) oppure presentare peculiarità diverse. Come si realizza in questo caso una strategia analogica/omologa? Strategia analogica vuole che si ricerchi una convenzione testuale che occupi la stessa posizione nella cultura di arrivo, quindi, nel caso di Shakespeare, per esempio, si potrebbe optare per un sostituto efficace del *blank verse*, sia in prosa che in verso: ciò però comporta una mancanza di sovrapposizione, e quindi il venire a patti con una indeterminatezza inevitabile; oppure si potrebbe trasferire il *blank verse*, con tanto di schemi metrici e convenzioni letterarie, in una dimensione che d'origine non gli appartiene.

Inoltre, chi traduce per il teatro lavora pensando a chi reciterà, quindi chiedersi come un testo può rendere in performatività diventa considerazione essenziale, anche in vista delle molteplici interpretazioni che questo avrà una volta passato nelle mani di regista e attori: «theatrical performance, far from being determined by the text, is understood to frame, contextualize, and determine the possible meanings the text can have as a performed action, as an act with *force*»¹⁶. Considerare l'elemento performativo significa allontanarsi definitivamente dal versante analitico strettamente letterario; tale performatività è il frutto di un lavoro che inizia necessariamente col traduttore che lavora al testo, prosegue con l'attore che porta vita alle parole che il traduttore ha scelto e infine termina col pubblico, altra variante che il traduttore deve tenere in considerazione e che completa il cerchio in quanto ultimo destinatario.

Nel dibattito riguardante la necessità di tradurre, Carlson afferma con decisione che, sebbene sia in ogni caso auspicabile un contatto con il dramma in lingua originale, difficilmente il teatro potrà fare a meno delle traduzioni, poiché la natura stessa dell'interazione teatrale impone una scioltezza, una confidenza con la lingua che solo la lingua madre può garantire¹⁷.

A riprova del cambiamento nella fruizione del prodotto teatrale a seconda della lingua, si pensi alla ricezione di Pirandello in territorio britannico. La prima ondata di attenzione verso il teatro pirandelliano risale agli anni Venti del Novecento, mentre le prime traduzioni vengono effettivamente pubblicate intorno agli anni Cinquanta.

Perciò, durante il periodo descritto dal Times del 16 giugno 1925 come «the Pirandellian Season»¹⁸ i drammi come *Enrico IV* e *Sei personaggi* venivano rappresentati in italiano: «a company performing in foreign tongue was viewed as being on home rather than on English soil and, as a result, was considered to be less

¹⁵ Ivi, 22.

¹⁶ Marinetti: 2013, 311.

¹⁷ Un discorso che volendo si può riportare anche nell'attività dell'adattamento e doppiaggio dialoghi. Vi è maggior coinvolgimento nel vedere il film in lingua originale seguendo i sottotitoli oppure ascoltandolo nella propria lingua e concentrandosi sulle immagini?

¹⁸ Anderman: 2005, 241.

of a threat to the moral code of conduct of an English audience»¹⁹. Emerge un sentimento di chiusura nei confronti del nuovo, una ritrosia all'accettazione dell'alterità (che non è in ogni caso evento isolato, basti pensare alle difficoltà dei testi shakespeariani in nazioni diverse da quella inglese); compromesso ragionevole è eliminare tutte le barriere tranne una, quella linguistica, e privare la produzione di una delle sue componenti – non si ragiona qui in termini di predominanza dell'elemento verbale, ma si considera l'armonia complessiva di un dramma nel quale il pubblico ha a disposizione tutti i codici che lo compongono. Il fatto è che non tutti furono in grado di giudicare serenamente l'opera pirandelliana proprio in virtù della barriera linguistica: James Agate, critico del Sunday Times, confessa il profondo disagio e la frustrazione derivanti dal non riuscire a cogliere appieno ciò che succedeva in scena perché mancava la chiave linguistica, la conoscenza dell'italiano.

Dopo l'*exploit* degli anni Venti e il declino degli anni del regime, i drammi di Pirandello iniziano ad essere tradotti e pubblicati nel 1950 (in America qualche anno dopo, nel 1952, col volume *Naked Masks - five plays by Luigi Pirandello*, edito da Eric Bentley, seguito sei anni dopo da *The Mountain Giants and other plays*, tradotti da Marta Abba, attrice preferita e confidente dell'autore), ed è qui che iniziano le riflessioni più interessanti su come la traduzione non sia mai innocente o scontata. L'avanzata di Pirandello in ambito anglosassone è stata per esempio ostacolata anche dall'imagologia legata alla rappresentazione britannica del Mediterraneo, una stereotipizzazione che accentua l'impronta latina. Entrano quindi in gioco gli schemi mentali di culture diverse, che permeano *in primis* la letteratura, tant'è vero che basta scorrere autori e temi del panorama letterario inglese per constatare come le terre del Mediterraneo – Italia inclusa – vengano sempre inquadrare in un'immagine ricorrente, e, data la fortissima connessione tra traduzione e schemi della cultura di arrivo, è significativo come si cerchi di incastrare e di contenere i tratti 'noti' ma ormai stereotipizzati, forzando la mano pur di riuscire a creare un prodotto facilmente riconoscibile e familiare, con risultati talvolta incerti:

In her review of the production of *Liola* (1916) originally written in Sicilian dialect, staged by the New International theatre in London in 1982, Jennifer Lorch found the 'gelato/spaghetti English' a regrettable 'reflection of the British view of the Italian urban proletariat uneasily absorbed into its culture'²⁰.

Arriviamo al 1987, quando *Sei personaggi* viene rimesso in scena con una traduzione di Nicholas Wright. Diventa qui rilevante l'addomesticamento dei riferimenti culturali, dato che, invece del *Giuoco delle parti*, gli attori devono mettere in scena l'*Amleto*. La critica ha messo in rilievo l'accomodante tentativo di far sentire il pubblico meno spaesato – anche se non sono mancate osservazioni circa il volere alleggerire «the exuberance of Latin passion»²¹: è l'acculturazione ad aver permesso la diffusione di Pirandello in contesto inglese, poiché è stata la progressiva

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, 248.

²¹ Ivi, 252.

perdita di italianità a favore dell'universalità del messaggio a permetterne l'affermazione.

La convinzione che il testo pirandelliano fosse cerebrale, fortemente incentrato sulla riflessione filosofica tra arte e vita, ha determinato un appesantimento delle traduzioni che, cercando di appoggiare tale sentire, risultavano più macchinose del necessario²², il che ha giocato a sfavore della qualità finale, e la 'verbosità' di certe rese testuali, dovute a obbligate regole sintattiche e linguistiche, influisce negativamente sull'impatto del momento drammatico: «No other playwright has suffered as much in translation as [Pirandello] does, and even in his lifetime he was aware of it»²³. È stata quindi una combinazione di strategia traduttiva mal impostata e di resa inefficace ad aver contribuito a complicare la conoscenza dei testi pirandelliani fuori dall'Italia e nei paesi di lingua inglese: «in several cases the English translations are so bad as to be unreadable, *let alone actable*»²⁴. Pirandello era ben cosciente di questo, e probabilmente da qui derivano le sue aspre riserve sulla traduzione e sul traduttore-traditore colpevole di distorcere sistematicamente il suo operato.

Ecco una traduzione di Murray tratta dalla fine dell'atto 1 di *Il piacere dell'onestà* - *The pleasure of honesty* messa a confronto con una non accreditata:

BALDOVINO (*seguitando*) ...come uno che venga a mettere in circolazione oro sonante in un paese che non conosca altro che moneta di carta. – subito si diffida dell'oro; è naturale. – Lei ha certo la tentazione di rifiutarlo: no? Ma è oro, stia sicuro, signor marchese. – Non ho potuto sperperarlo, perché l'ho nell'anima e non nelle tasche. Altrimenti!²⁵

BALDOVINO I am like the person trying to circulate gold money in a country that has never seen anything but paper. People are inclined to suspect that gold, are they not? It is quite natural. Well, you are certainly tempted to refuse it here. But it's gold, Signor Marchese, I assure you – pure gold – the only gold, by the way, I have been able to spend, because I have it inside me – in my soul and not in my pockets.

BALDOVINO I'm like a man who wants to spend gold in a country where the money is made of paper. Everyone mistrusts such a man at first,

²² Nemmeno i titoli sfuggono a tale appesantimento, spesso caricandosi di significati non originariamente presenti. *Come tu mi vuoi* diventa *As You Desire Me*, che, come specifica la Bassnett, è uno slittamento in formalità dell'espressione; stessa sorte per *Così è (se vi pare)*, il cui tono scherzoso e leggero è stato tradotto in molti modi – *Right you are (if you think so)*; *It is so (if you think so)*; *And that's the truth*; *It's the truth if you think it is*; *You are right, if you think you are*, fino alla più recente *Absolutely (perhaps)*.

²³ Ivi, 249.

²⁴ *Ibidem*. Corsivo mio.

²⁵ Pirandello: 2009, 165

it's only natural. You're tempted now to turn me down, aren't you!
But it's gold, Mr Colli. I've never been able to spend it because I
have it in my soul and not in my pockets. Otherwise..²⁶

La seconda traduzione è efficace per l'economia delle battute, la sintesi, la colloquialità: la regola vincente è 'less is more'. Ferma restando la necessità di piena resa anche del messaggio, riuscire a renderlo con due parole invece che con cinque si rivela sempre una strategia che paga, soprattutto perché una eccessiva dose di letterarietà finisce per soffocare un testo destinato alla recitazione.

Nemmeno De Filippo all'estero ha avuto vita facile: i suoi drammi sono particolarmente ostici per via della spiccata napoletanità. Quindi, a livello di traduzione, il problema di come rendere questa connotazione così forte non è cosa da poco. Tra gli anni Quaranta e Sessanta sia America latina sia il blocco sovietico, o per massiccia presenza di emigrati italiani in grado di capire la lingua e il dialetto napoletano, o per comunanza ideologica, dimostrano il maggiore interesse per il teatro di De Filippo²⁷. *Filumena Marturano* è, in entrambi i casi, il testo più rappresentato. Sia in contesto intra europeo che extraeuropeo, viene sottolineata l'universalità del teatro eduardiano, nonostante le forti radici locali: il demerito risiede talvolta proprio nell'ingabbiare l'adattamento nello stereotipo legato alla visione che il paese in questione ha della napoletanità²⁸. In contesto anglofono, pare quasi scontato rimarcare che lo scoglio più grave sia stato il fattore linguistico, la fusione di italiano e dialetto napoletano che colora il testo di sfumature che in inglese difficilmente trovano corrispondenza. Anche quando i traduttori dimostrano sensibilità verso l'aspetto dialettale (come Maria Tucci per *Questi Fantasmi-Those Damned Ghosts*) e consapevolezza dell'inutilità di un approccio letterale alla traduzione, il risultato è in un certo senso livellante²⁹. Il primo vero successo britannico lo si ottiene con *Saturday, Sunday, Monday - Sabato, Domenica e Lunedì* del 1973, nella direzione di Zeffirelli al National Theatre – con Lawrence Olivier, Joan Plowright e Frank Finlay, che puntava molto sulla costruzione di una tipica domesticità italiana, con tanto di impiego di vero ragù, «reinforcing popular Anglo-Saxon perceptions of the Italian family while, at the same time, evoking latent nostalgia for the extended family in English society»³⁰. C'è da dire che la sfumatura drammatica venne fortemente ridimensionata a favore degli aspetti più comici e leggeri, e quell'allestimento decreterà il fallimento della produzione a NY, a causa di una diversa costruzione e di un diverso intendere l'italianità da parte degli americani. Stessa sorte per *Filumena Marturano* del 1977, sempre con regia di Zeffirelli. La produzione inglese puntava molto sull'exasperazione di un accento che non poteva esser quello autentico napoletano, ma che si rivelò convincente a sufficienza; a New York, tre anni dopo, il risultato non fu il medesimo perché l'idea di Italia che si erano

²⁶ Anderman: 2005, 250.

²⁷ Rotondi: 2012, 86.

²⁸ Ivi, 92.

²⁹ Ivi, 129.

³⁰ Anderman: 2005, 259.

fatti gli americani non combaciava con quella britannica, ed una mera trasposizione della stessa idea non era accettabile:

The most idiotic of all English theatrical conventions had to be brought in, namely that these Italians in Italy have to speak English with an Italian accent [...] as though they were Italian waiters just arrived in England to communicate with English customers³¹.

Gli americani lamentavano quei tratti tipici di «latin fervor and absence of notions of Italian-American notion of sensuality and passion»³². Gli Stati Uniti hanno quindi difficoltà ad integrare la loro immagine dell'italianità con quella che emerge dalle opere di De Filippo. Talvolta è necessaria la mediazione cinematografica, come nel caso di *Filumena Marturano*, il cui successo americano è stato spianato da *Matrimonio all'Italiana* di De Sica, tant'è vero che le battute conclusive dell'adattamento di Waterhouse e Hall per Lawrence Olivier riprendono quelle del film, e la seconda versione del 1997, elaborata da Maria Tucci, ha come sottotitolo *A Marriage Italian Style*. I traduttori americani (Bentley, per esempio) spingono più dei britannici sul fattore adattamento, il cui difetto maggiore starebbe nel semplificare le battute sacrificando la varietà espressiva e simbolica³³.

Un appunto ricorrente di Rotondi sulle traduzioni anglofone di De Filippo riguarda l'approccio approssimato alla didascalia. Nel caso di *Questi Fantasmi*, di cui esistono due traduzioni realizzate a quarant'anni di distanza, nessuno dei traduttori ha infatti mantenuto una effettiva vicinanza al contenuto e alla forma della didascalia così come l'aveva organizzata De Filippo: quella che viene definita come una incursione del regista sulla pagina scritta³⁴ attraverso una indicazione precisa ('per la vicenda che mi accingo a narrare, la disposizione scenica *d'obbligo* è la seguente' – corsivo mio) non viene mai resa; si perdono anche i corsivi, coi quali si dava risalto scritto ai giochi di parole e che segnalavano i rapporti sociali tra i personaggi. Ora, il discorso teorico sulla traduzione e sulla fedeltà nel riprodurre tutti i significati del prototesto porta certamente ad interrogarsi sui motivi che hanno portato a una "perdita". In primo luogo l'ultima traduzione in ordine di tempo (2002) è di Maria Tucci, un'attrice professionista. Il discorso su *Rumori* condurrà a capire che già questa formazione deve far suonare un metaforico campanello d'allarme (se si ragiona in termini di fedeltà testuale, s'intende) sul tipo di approccio al testo. Si è detto infatti che il testo è fluido e che la volontà del primo autore ha un'importanza relativa: il fatto che quindi si perda una didascalia in cui l'autore si inserisce per indicare, anche in virtù dell'essere regista, come è d'obbligo rendere la scenografia non deve meravigliare, perché è sintomo dell'autonomia dei nuovi fruitori, che non si limitano a riprodurre il testo così com'è ma che lo assorbiranno e rielaboreranno senza farsi limitare. Quanto ai corsivi, è pur vero che mantenendosi solo sul piano della lettura il messaggio slitta, ma bisognerebbe vedere se tale lacuna è colmata in recitazione oppure no: è lì che è effettiva la portata del cambiamento.

³¹ Ivi, 260.

³² *Ibidem*.

³³ Rotondi: 2012, 165.

³⁴ Ivi, 124.

Alla luce di queste considerazioni non sorprende se *The Souls of Naples* (regia di Norman Paska, con John Turtutto nel cast) messo in scena proprio a Napoli fa del rispetto degli intenti eduardiani il baricentro dello spettacolo, tant'è vero che Rotondi parla di «fedeltà quasi imbarazzante nei confronti dell'autore [...] non vi è stato nessun sentore di trovarsi di fronte ad un Eduardo in inglese»³⁵: sapere per quale pubblico si intende mettere in scena lo spettacolo determina la filosofia anche dietro le scelte testuali.

Problemi generali

Per Pavis la peculiarità della traduzione del testo teatrale risiede nel fatto che

1. la traduzione è recepita dal pubblico non in maniera diretta ma attraverso la mediazione comunicativa dell'attore;
2. la profonda matrice culturale del teatro obbliga ad un lavoro che non è solo di trasposizione linguistica³⁶.

Il problema per Livio non riguarda tanto la traduzione dello scritto, quanto il rapporto tra il linguaggio della scena di culture differenti.

Dal punto di vista letterario, i problemi posti dalla traduzione ai testi drammatici non sono poi troppo diversi da quelli che riguardano le opere appartenenti ad altri generi letterari. Le cose cambiano, ancora una volta, se le si analizzano dal punto di vista dello spettacolo teatrale³⁷.

La differenza è determinata dalla funzione che il testo assolverà una volta liberato dalle mani del traduttore, perché in base a tale funzione si elaborerà una strategia ben precisa. Senza entrare nei dettagli della differenza tra traduzione teatrale *stage oriented* e *reader oriented*, che verrà trattata in seguito, basterà dire che difficilmente il traduttore cosciente che il testo sarà destinato alla mera pubblicazione si preoccuperà della lunghezza delle battute, optando magari per completamento del senso formulato in maniera più estesa; probabilmente – e sempre nei limiti concessi – si farà meno scrupoli nella scelta dei tradimenti laddove quello ideale – per la sua sensibilità e dal suo punto di vista – sacrifici caratteristiche che sarebbero invece essenziali e preferibili per un testo da mettere in scena. È ormai pienamente assodato il fatto che per la traduzione teatrale non sia sufficiente tradurre 'le parole', e quanto allo stile, l'unica preoccupazione concreta è che non sia «stilted»³⁸, e ancora una volta l'innaturalità da evitare rimanda più al teatro che alla letteratura.

È proprio del concetto di letteratura che discutono Alonge e Tessari: non potendo negare la centralità del dramma e dell'«opera inventiva e compositiva d'un esperto dei segni letterari»³⁹ nella tradizione teatrale occidentale, è però necessario

³⁵ Ivi, 143.

³⁶ Pavis: 1992, 139

³⁷ Livio: 1992, 31.

³⁸ Zatlin: 2005, 2.

³⁹ Alonge-Tessari: 1996, 23.

riconoscere la diversa impostazione che personaggi, organizzazione dialogica e spaziale assumono in un testo *pensato* per il teatro e non solo per la dimensione scritta. Alonge e Tessari teorizzano quello che molti autori di teatro (come visto nel capitolo precedente) insistono a sottolineare: la scrittura finalizzata al teatro non può ignorare il mezzo e insistere nell'adagiarsi sulle tecniche puramente letterarie. Ecco perché in seguito si insisterà sul concetto di performatività come uno dei criteri chiave del testo drammatico e quindi della strategia traduttiva.

Riprendendo il concetto di linguaggio della scena introdotto da Livio, ogni dimensione culturale ha i suoi linguaggi teatrali differenti, e la traduzione non fa che metterli tutti in gioco. A livello diacronico, più il testo è recente, più la conciliazione e la negoziazione di tali linguaggi della scena si farà impegnativo; al contrario, più si torna indietro nel tempo e meno il problema si presenta, sostituito però da quesiti riguardanti il grado di attualizzazione e di negoziazione che è lecito esercitare: i testi shakespeariani, come si vedrà, sono stati oggetto di un acceso dibattito circa la possibilità di aggiornamento dal punto di vista linguistico.

Johnston afferma che una strada produttiva in termini di resa adeguata dell'esperienza teatrale è la scelta del traduttore di inserirsi nello spazio e nel tempo senza ignorarli, quindi di non temere le pratiche di addomesticazione o straniamento. Dato che il traduttore deve lavorare su due binari, quello del prototesto (nel suo spazio e tempo) e quello degli spettatori (anch'essi nel loro spazio e nel loro tempo) secondo Johnston il traduttore di teatro può applicare entrambe le strategie allo stesso tempo, cosicché la traduzione diventa un prisma che di volta in volta riflette determinati aspetti, invece di un binario che scorre dall'inizio alla fine costantemente uguale a sé stesso. L'ambientazione, geografica e linguistica, è un problema primario anche per la Zatlín: l'abitudine del pubblico, il 'gusto', l'apertura all'elemento estraneo sono ancora una volta la cartina tornasole che guiderà ogni decisione.

Gerson Shaked contends that we are suspicious of those who are different from us and hence we translate 'alien worlds and cultures into the language of our own world' in the hopes that the foreign culture will turn out to be the same as ours⁴⁰.

Prova di questo è il confronto di Carol Anne Upton tra due diverse bozze di traduzione verso l'inglese dell'atto unico *Les Aveugles* di Maurice Maeterlinck. Peculiarità del testo è un'attenzione particolare all'atmosfera rarefatta, astratta, la creazione di un'azione che si configura come attesa. Quindi il traduttore ha un problema linguistico-simbolico da risolvere: «There's a need to find a form of language capable of marking the boundaries of a silence without disturbing it, of connoting the metaphysical dimension without denoting it, and all this in no more than half a line of text at a time»⁴¹. Dalla porzione di testo selezionata dalla Upton emerge come la scelta vincente spesso sia quella che non insegue a tutti i costi un parallelismo di tipo sintattico, che può sortire un effetto opposto a quello desiderato; se la traduzione non riesce a restituire il senso comunicato dal prototesto si deve

⁴⁰ Zatlín: 2005, 69.

⁴¹ Baines: 2011, 34.

ricorrere ad altri codici spettacolari. Infatti, nel tentativo di usare quella stessa semplicità che in francese è volutamente segnale poetico di una volontà di allontanarsi dalla mescolanza linguistica quotidiana, la traduzione inglese invece si distingue per sintesi e ritmo, perdendo l'aurea metafisica.

Il testo tradotto acquisisce senso solo in una determinata situazione enunciativa, che però per il traduttore resta sospesa, indefinita perchè non ancora accaduta, e perchè l'unico punto fermo del traduttore è, appunto, un testo scritto. La Zatlín evidenzia in questo caso il problema che si presenta ancor prima di affrontare la traduzione in sé: l'individuazione della versione appropriata del testo. Il pensiero va subito ai testi classici, quelli per cui il lavoro filologico acquisisce pari importanza, tanto che spesso il traduttore si imbarca in una ricerca a parte proprio per comprendere le scelte delle varie edizioni; ma è sufficiente scalfire appena la superficie delle produzioni moderne per scoprire che un testo difficilmente passa indenne per le varie riscritture a cui è soggetto, e sarebbe preferibile che il traduttore evitasse di lavorare sul primo manoscritto, per non dover rincorrere le modifiche successive; tutto ciò senza contare le versioni pre e post produzione.

Secondo la Bassnett gli ostacoli maggiori sono rappresentati da

1) incompletezza del testo; qui torniamo al punto rimarcato – per ovvie ragioni – da tutti i teorici. La Bassnett si sofferma sul rischio di una interpretazione univoca del testo, e quindi di una unica possibile messinscena 'autorizzata', che costituirebbe una limitazione lavorativa non da poco per il traduttore, senza considerare le ripercussioni sul giudizio di qualità della traduzione.

2) concetto di *playability*, che obbliga ad agire in un livello sul quale non necessariamente si possono avere confronti immediati. «The notion of an extra-dimension to the written text that the translator must somehow be able to grasp, still implies a distinction between the idea of the text and the performance, between the written and the physical»⁴². Il valore aggiunto del traduttore di teatro rispetto all'autore strettamente letterario è precisamente saper individuare quelle indicazioni intrinseche all'interno del testo drammatico, che viene scritto in previsione della *performance* e in chiave della *performance*, e di mantenerle.

Come conseguenza dell'ipotesi interculturale, il testo tradotto secondo Pavis sta al contempo immerso nella cultura fonte e nella cultura di arrivo, e l'intero processo di formazione vede la presenza di diversi testi, in una classificazione che va al di là del semplice prodotto finito; si configurano quindi:

- un T0, il testo originale, frutto dell'interpretazione della realtà da parte dell'autore.
- un T1, ovvero il testo che viene lavorato dal traduttore, che è al contempo lettore e drammaturgo, colui che compie le scelte che contribuiranno ad impostare l'intera rappresentazione. «The translator is a dramaturge who must first of all effect *macrotextual* translation, that is a dramaturgical analysis of the fiction conveyed by the text»⁴³ quindi una ricostruzione dei tratti più significativi del *play*: spazio, tempo, personaggi, ma anche tratti culturali legati all'ideologia e come questi traspaiono nel

⁴² Bassnett: 2002, 121-22.

⁴³ Pavis: 1992, 139.

testo, elementi di coesione testuale a livello dialogico, quindi delle microstrutture che danno effettivamente caratterizzazione a quel preciso testo drammatico. Non è quindi solo questione linguistica, ma questione di drammaturgia;

- proprio la concretizzazione drammaturgica è ciò che caratterizza il T2, per far sì che questo sia comprensibile al pubblico includendo al suo interno le indicazioni di regia (*stage directions*), sia in traduzione o attraverso gli elementi extra linguistici della rappresentazione. Per Pavis questo passaggio è particolarmente calzante quando si tratta di testi classici, che infatti a suo dire vengono meglio compresi in traduzione che in lingua originale, proprio perchè la traduzione li costringe a passare attraverso un processo di chiarificazione – che non equivale a semplificazione. Il traduttore deve inserire nel testo delle indicazioni che mirano a colmare il vuoto culturale che si viene a creare tra due testi.

- il T3 è la concretizzazione del testo attraverso una prima enunciazione;

- il T4, ovvero la rappresentazione per il pubblico.

Secondo Pavis, l'elaborazione dei testi sopra citati comporta per il traduttore delle decisioni dipendenti anche da fattori extratestuali, in primis il pubblico di arrivo e come esso può comprendere il testo. Qui Pavis chiama in causa la recitabilità, specialmente nel caso in cui la ricerca della giusta successione di suoni nelle battute da recitare e quindi da ascoltare rischia di condurre alla semplificazione del testo. Se da una parte tale criterio aiuta ad analizzare la ricezione, dall'altra rischia di portare alla formazione di una lingua del performabile, «a norm of "playing well"»⁴⁴ che si concretizza in forme fisse e formule che ingessano il testo, così come avviene per le traduzioni di Shakespeare in francese, esemplari indicatori di una lingua banale e piatta perché standardizzata. Vi sono registi che tendono a concepire ogni testo come "playable", anche quello che apparentemente sembra solo esercizio stilistico e quindi poco recitabile, privilegiando invece il piano del «language-body»⁴⁵, cioè l'adeguamento della recitazione mimica e del linguaggio del corpo alle parole⁴⁶. Secondo Pavis è il pubblico a determinare l'efficacia della lingua, in base all'impatto emotivo generato. L'indeterminatezza raggiunge allora un nuovo livello, perchè nonostante le modifiche alla traduzione in corso d'opera e soprattutto durante le prove, non c'è modo di prevedere l'effetto sul pubblico fino a che questo non è fisicamente presente.

Le strategie pratiche per guidare il traduttore nel lavoro sul testo drammatico secondo la Bassnett prevedono:

1) trattarlo come un lavoro letterario: tipico approccio di quei testi teatrali pensati per la pubblicazione, soprattutto in antologie che raccolgono le opere di un unico autore. Dominante è la fedeltà all'originale.

⁴⁴ Pavis in Scolnicov-Holland: 1989, 30.

⁴⁵ Pavis: 1992, 143.

⁴⁶ Per Barthes si tratta del corpo che cerca di esprimere la propria narrativa, Brecht lo definiva Gestus, lo strumento del linguaggio «the language is gestic». Deprats stesso, traducendo Shakespeare, afferma di essersi sforzato di ascoltare il linguaggio interno del testo, che rivela «l'impulso ritmico»(Ivi, 153-54).

2) introdurre il contesto culturale del testo fonte filtrato attraverso gli occhi della cultura di arrivo come chiave di lettura totale del testo. È ciò che è accaduto in Inghilterra con *Morte accidentale di un anarchico* o con *Filomena Marturano*.

3) tradurre la performabilità, cioè tenere presente che un testo parlato non ha le stesse caratteristiche di un testo scritto, ma come verrà approfondito in seguito Susan Bassnett è fortemente scettica circa la plausibilità e la dignità di questo termine. Gli esempi che la Bassnett inquadra nell'ambito performabilità sembrano calzare meglio nel quadro dell'adattamento culturale, nell'equilibrio tra adeguatezza e accettabilità, tant'è vero che la Zatlín a tal proposito cita numerosissimi episodi di compromesso linguistico che include *slang*, dialetti, linguaggi fortemente localizzati. La performabilità è qui intesa solo come ciò che può essere portato in scena compiacendo il pubblico senza urtarne la sensibilità, ma il suo significato è ben più ampio e coinvolge la qualità della scrittura in traduzione. D'altra parte, anche il traduttore letterario deve curare la forma, badare che la frase abbia ritmo, prestare attenzione alla fluidità della concatenazione di parole, sensibilizzare l'orecchio ai dialoghi (che però, in quanto scritti per essere letti, non sono paragonabili a quelli di un testo drammatico), tutti criteri che rendono un testo piacevole e scorrevole alla lettura. Essendo la natura del testo drammatico evidentemente più pratica, il testo deve essere piacevole e scorrevole alla recitazione, e, se una definizione univoca che aiuti a definire i principi della performabilità è ancora in via di definizione, tutti gli esperti del settore sanno però riconoscere un testo che non presenta quella qualità.

4) ideare forme alternative del verso del testo fonte: particolarmente calzante nel caso delle traduzioni shakespeariane, ovvero operare per sostituzione, cercando un verso che funzioni nella lingua di arrivo.

5) traduzione in collaborazione. Ha ragione la Bassnett a dire che è il sistema che garantisce una buona riuscita: affiancare registi/attori al traduttore significa dargli la possibilità di capire immediatamente cosa il regista ha in mente, di vedere se una battuta funziona e di modificarla, ma soprattutto di avere una voce attiva nel processo di costruzione dello spettacolo, il che protegge il suo lavoro da stravolgimenti di cui rischia di non venire a conoscenza. Se le convenzioni culturali di cui è imbevuto il testo fonte non hanno presa nella cultura di arrivo, il traduttore ha un problema da risolvere, ma non dovrà risolverlo da solo. Si vedrà in seguito che è il caso della versione italiana di *Noises Off*, realizzata a quattro mani da Filippo Ottoni e Attilio Corsini.

Un tratto che Hamburger mette in evidenza è strettamente legato, ancora una volta, allo *status* dell'autore. Quando ci si confronta nientemeno che con Shakespeare, sembra che molti traduttori siano incappati nell'errore di aver livellato la crudezza di certe frasi, cercando di elevare il tono anche lì dove il testo suggerirebbe il contrario. In *Hamlet* (III.4.213) la battuta incriminata è «I'll lug the guts into the neighbour room», che, secondo Hamburger, viene addolcita in gran parte delle traduzioni: «There is no excuse to make this more genteel, as almost every translator has done to this day, and I have compared German, French, Russian and Polish translations»⁴⁷.

⁴⁷ Hamburger 2004 127.

Tra le versioni italiane esaminate, l'unico caso di auto-censura è quello di Michele Leoni, ma nel quadro finale non si può trascurare il contesto storico della traduzione.

D'AGOSTINO	Rimorchierò le trippe nella stanza qui accanto (Garzanti 1999, 165)
LOMBARDO	Ficcherò le frattaglie nella stanza vicina (Feltrinelli 2004, 183)
MONTALE	Rimorchierò questa trippaglia nella stanza vicina (Mondadori 1988, 197)
LEONI	Nella vicina stanza a deporlo andrò. (Vittorio Alauzet 1814, 166)

Una considerazione di tipo tecnico riguarda invece la durata complessiva del *play*, che dipende sia dalla costruzione delle battute sia dalla velocità di recitazione. Già al momento della scrittura il drammaturgo dovrebbe infatti essere cosciente della velocità “sostenibile” in recitazione e di quanto si possa spingere senza compromettere la comprensione del pubblico. Anche in questo caso gli studi su Shakespeare aiutano a capire come si modifica il gusto: la durata media di un *play* era di due ore, il che indica un pubblico uso ad una certa rapidità enunciativa, ma oggi questo non sarebbe (anzi, non è) sostenibile quindi la scelta di operare dei tagli è quasi obbligata. Se «the duration *per se* in a speech is part of its meaning»⁴⁸, il traduttore teatrale dovrà combattere la tendenza ad allungare le battute, un fenomeno comune a molte traduzioni (con un aumento all'incirca del 15% facilmente verificabile mettendo a confronto un romanzo originale con una sua traduzione) che agli occhi del lettore passa praticamente inosservato; diverso il discorso per il teatro, dove uno dei criteri è anche cercare di avvicinarsi il più possibile alla tempistica del prodotto originale. Ying Ruocheng, traduttore di Shakespeare in cinese, ha una prospettiva molto ampia a riguardo, grazie al suo essere non solo traduttore ma attore e regista. La *Preface* alla raccolta delle sue opere tradotte sintetizza le sue idee sulla traduzione, prevedibilmente imperniata soprattutto su tre fattori: «Orality, gestuality and typical characters»⁴⁹; per quanto riguarda il parlato, l'accento è posto sull'evitare la ripetitività dell'emissione e sulla necessità di sintesi. Pare lecito concludere che quest'ultima viene premiata, perché lascia più libertà interpretativa ed efficacia comunicativa all'attore («brevity is the soul of wit»⁵⁰). Come nell'esempio tratto da *Il piacere dell'onestà*, un dialogo conciso e diretto è un dialogo meno dispersivo, il che produce quindi un pubblico più attento e focalizzato. Il criterio della lunghezza si lega a quello della scelta lessicale: basterà ricordare che, come indica Elizabeth Bowen, «dialogue is what the characters do to each other»⁵¹: quindi bisogna prestare una certa attenzione, poiché rendere bene l'immagine a livello testuale è una indicazione per l'attore su come agire in scena.

⁴⁸ Carlson: 1964, 56.

⁴⁹ Xiaofei –Qinghua-Nan: 2010,368.

⁵⁰ Dall'Amleto, atto II scena 2.

⁵¹ Carlson: 1964, 56.

Stark Young, drammaturgo e critico letterario, diceva che una cattiva traduzione risente di «contortions, solemnities, unsayabilities»⁵². Il discorso teorico circa la differenza tra dialogo narrativo e dialogo teatrale, tra ‘feigned orality’ e testi ‘scritti per essere parlati’ arriva quindi alla concretizzazione nel momento pratico della traduzione: il vantaggio principale del parlato sullo scritto è la possibilità di usare la «qualità della voce»⁵³ per rafforzare o annullare quello che si dice. Il traduttore deve tenere conto del fatto che il testo non verrà letto ma recitato, e l’interpretazione conferirà rilievi diversi alle parole utilizzate. Se la frase è formulata in maniera “lineare”, l’attore ha una gamma di espressioni più ampia tra cui scegliere. Se invece già dal modo in cui è formulata emerge una certa inflessione, è più difficile per l’attore non adagiarsi su ciò che la frase suggerisce.

Un esercizio di traduzione utile per capire come lavorare in termini di performabilità – e capire su quali aspetti intervenire – è prendere un testo di altra natura e cercare di trasformarlo in qualcosa di recitabile. I risultati di un allenamento incentrato sull’adattamento dell’ ‘Ave Maria’ durante un corso di traduzione teatrale sono illuminanti⁵⁴, in quanto introduce anche un lavoro di traduzione di tipo intralinguistico, obbligando a ragionare sulle diverse modalità enunciative e sulle atmosfere richiamate da scelte diverse. Come ragiona quindi il traduttore che deve adattare l’Ave Maria per il teatro, con precisa richiesta di ‘familiarizzarla’ facendo tuttavia in modo che permanga una patina che guidi lo spettatore nel riconoscimento intertestuale? I problemi sorgerebbero già dal primo ‘verso’: la volontà di riportare il discorso sul piano quotidiano implicitamente impone di rinunciare all’Ave’, un traduttore non credibile e troppo connotato, che risucchia immediatamente l’enunciazione in un contesto dal quale non si può sfuggire. Le alternative principali allora sarebbero: ‘Ciao Maria’, ‘Salve Maria’, ‘Maria!’. Dal punto di vista attoriale esiste però una differenza: delle tre soluzioni proposte è l’ultima, la più lineare (e meno esplicitante), a lasciare all’attore più spazio per lavorare sull’interpretazione. È proprio l’interpretazione il fattore chiave, perché le altre due soluzioni sarebbero perfettamente calzanti se fossero destinate ad una pubblicazione; per il teatro è invece necessario che il ventaglio di possibilità interpretative – pur dovendo fronteggiare l’eventuale compromesso dovuto alla trasposizione linguistica e culturale – resti il più ampio possibile. Diverso è il caso di una traduzione fatta appositamente per una determinata produzione, nel qual caso tra traduttori e regista vi è un contatto più stretto e tale sincronia permetterà di uniformare il risultato già dalle prime fasi. Idealmente, secondo Ferencik, il traduttore dovrebbe almeno conoscere il progetto nel suo insieme prima di iniziare a tradurre, al fine di adattare il lavoro alle necessità e alla concezione di chi lo metterà in scena. Tornando alla traduzione dell’Ave Maria, una soluzione per far sì che il significato della preghiera sia sempre presente ma reso in registro moderno ed informale potrebbe essere: ‘Maria! Sei radiosa. Che donna fortunata. Che Dio vi benedica, te e il tuo piccolo

⁵² *Ibidem*. Lo stesso Young si era ritrovato a tradurre Checkov, e aveva tenuto come linea guida il mantenimento delle ripetizioni testuali, seguendo fedelmente un tracciato già segnato dall’autore.

⁵³ Brown-Yule: 1985, 15.

⁵⁴ STL formazione, Pisa, febbraio 2013; docente Daniele Petruccioli.

Gesù'; il primo 'campanello d'allarme' per lo spettatore suona proprio alla fine della frase, perché il riferimento a Gesù obbliga a reinterpretare quanto appena ascoltato sotto una luce nuova, ed è lì che il pubblico inizia ad essere consapevole dell'operazione intertestuale.

Si è accennato al problema delle ripetizioni, che generalmente coinvolge il campo novellistico-saggistico. Sebbene presenti nel prototesto, in nome della varietà linguistica, talvolta può capitare di cercare un'alternativa ugualmente valida per evitare di appesantire l'effetto finale.

In the beginning of Act One of *The Father*, when the Captain has grown disgusted with the amoral Nöjd (whose name, appropriately, means "satisfied" or "happily contented"), he barks out the curt military command: "Se så, marsch!" or "That will do – Dismissed!" A few minutes later, his patience exhausted, the Captain repeats the command: "*Marsch!*" or "Dismissed!" One translator comes close, but changes the sequence: "Dismiss!" and "That will do, Nöjd". Another translator has: "Be off with you!" and then "Be on your way, Nöjd!". Another: "All right, clear out" and "Clear out!". And a fourth translator has: "So now be off" and then "Be off"⁵⁵.

In una situazione di lettura non si avverte il passaggio o la differenza tra le scelte traduttive, ma se queste battute andassero recitate, qual è il modo migliore di trattare il testo? Alcuni dei traduttori del passaggio citato hanno cercato la varietà, altri si sono attenuti strettamente a ciò che ha scritto l'autore, ripetizioni incluse: generalmente, questo è un punto su cui il traduttore editoriale può permettersi maggiore flessibilità, anche perché lo scritto mal sopporta una serie di ripetizioni a breve distanza, e il senso del messaggio è comunque chiaro. Tuttavia, in un copione, la ripetizione volontaria può essere un indizio sul comportamento del personaggio e su come interpretarlo, un indizio di cui l'attore ha bisogno: si può dire che non c'è una soluzione univoca sempre valida, ma sarà il testo a suggerire di volta in volta se la ripetizione equivale ad un segnale marcato. In *Noises Off - Rumori fuori scena*, per esempio, Gerry ha un tipico intercalare ripreso dall'inizio alla fine, una costante che deve rimanere tale perché fattore caratterizzante del personaggio (proprio in virtù della noia che genera all'ascolto).

Jan Ferencik afferma che, a differenza della traduzione letteraria, in ambito teatrale la pubblicazione non è una tappa obbligatoria. È l'esecuzione scenica ad essere vitale, e di natura evidentemente meno oggettiva perché regolata da registi, attori, tecnici. Il caso dei classici costituisce un'eccezione, nel senso che proprio il loro valore artistico e letterario spinge verso la fissazione su carta: si ricordi Busfield, e il passaggio obbligato che consiste nel fossilizzare la parte linguistica per un testo teatrale che vuole conservarsi nel tempo; nel dubbio sul dove situare il testo drammatico, se nel mondo letterario o nel mondo strettamente teatrale, Zuber non ha dubbi: il testo deve necessariamente passare prima dal mondo teatrale e solo dopo, a reputazione affermata, passare a quello letterario, per via del bisogno di rielaborare e riadattare il testo infinite volte seguendo ciò che in scena funziona oppure no. Solo quando tutti gli aspetti sono ormai coperti si può 'congelare' la forma in una

⁵⁵ Carlson: 1964, 57.

pubblicazione; tale fissazione però arriva solo dopo anni di repliche fruttuose, anche – e forse soprattutto – per motivi economici.

Teoria e pratica

Busfield non si tira indietro quando c'è da interrogarsi sull'effettiva validità di libri teorici riguardanti il fare teatro; anche nel campo della traduzione si è rimarcata spesso la distanza tra il concetto teorico e l'applicazione concreta, un divario che è andato approfondendosi sempre di più con una teoria distante dal mondo concreto di chi lavora sul testo. Lo stesso vale secondo Busfield per la professione drammaturgica: non è possibile individuare una serie di regole il cui rispetto garantisca la produzione di un buon testo drammatico. Quindi nessun manuale può sostituire lo sporcarsi le mani col testo e i suoi meccanismi, e ciò vale anche in traduzione.

Nella differenza tra teoria e pratica della traduzione Johnston si distingue affermando che si tratta di un contrasto più percepito che effettivo, due facce della stessa moneta, momenti diversi dello stesso processo, sebbene tale affermazione possa essere discussa: se già Holmes denunciava il divario tra i due universi, anche nella trattazione teorica che riguarda la traduzione teatrale non sempre si considera il momento pratico, l'obiettivo verso il quale la traduzione deve necessariamente tendere. Vedremo che molti teorici trovano difficoltà proprio nell'abbracciare il momento della realizzazione, così le teorie della Bassnett che mettono in discussione il concetto di *playable speakability*, per dirla alla Aaltonen, contrastano fortemente con l'opinione da esperto professionista della Zatlin, la quale afferma che in nome della performabilità si può perfino sacrificare qualche tratto stilistico del testo originale, affinché il risultato finale sia «convincing»⁵⁶. Johnston afferma che il tratto 'convincing' del testo non dipende ovviamente solo dal traduttore, ma anche dall'attore, dal suo lavoro interpretativo, «a more subtle contrivance between the natural [...] and the stylistic [...]. The convincing in theatre is that which turns the 'natural' into something memorable».⁵⁷ Più il traduttore si sente parte del processo di creazione, ingranaggio dell'insieme, maggiore sarà l'immediatezza del testo e migliore la condizione di applicazione; se il traduttore intende tutto ciò che accade nella preparazione alla scena come dovere di regia o attori, il risultato del lavoro risentirà di questa estraneità.

Testo drammatico e rappresentazione

La permanenza fisica del testo drammatico e la sua resistenza al tempo (sicuramente maggiore rispetto agli altri codici) traggono in inganno, portando ad interpretarlo come unico elemento di valore e a rendere la rappresentazione una sua semplice realizzazione o “traduzione”, destinata ad un rapporto di subordinazione e

⁵⁶ Baines: 2011, 14.

⁵⁷ *Ibidem*.

dipendenza. Un esempio su tutti è quello di Jansen, il quale interpretava il testo drammatico come elemento fisso, riducendo le diverse rappresentazioni a mere varianti, legate al testo da evidente dipendenza. Privilegiare la dimensione testuale significa assegnare implicitamente il dominio alla componente verbale, trascurando una molteplicità di elementi dalla cui interazione nasce lo spettacolo nella sua integrità. Il testo non è il codice di riferimento intorno al quale ruota lo spettacolo, ma uno dei sottocodici che partecipano alla creazione dell'evento spettacolare⁵⁸, l'unico a respingere la natura effimera della rappresentazione e ad avere una apparente rintracciabilità costante.

Il quesito dell'organicità del testo emerge nel caso delle opere shakespeariane, spesso prese a riferimento per una scrittura che 'basta a sé stessa', che racchiude in sé tutto ciò che poi verrà proiettato sulla messinscena, inclusa una guida interpretativa per gli attori (si vedano le conclusioni della Stern nei capitoli successivi), facendo apparire la performance qualcosa di secondario. Parte di questa tendenza analitica deriva anche dall'interpretare il genio dell'autore come elemento focale: «the original text, restored as accurately as possible, (is) the most direct expression of the original genius [...] dismissing performance entirely or relegating it to a distinctly minor position»⁵⁹, poiché la messinscena col suo grado interpretativo minaccia l'integrità del testo in sé. Resta allora solamente una funzione illustrativa: «Performance is often considered a bit vulgar, appealing to the sort of audience who would find a Dickens novel interesting only if it had pictures»⁶⁰; Edward Gordon Craig (*On the Art of the Theatre*) nel 1911 ribatteva sostenendo che il teatro dovesse disinteressarsi dei testi tradizionali, ai quali la rappresentazione non poteva aggiungere niente di nuovo, e incanalare gli sforzi creativi su progetti originali e moderni. Per Ryngaert, dopotutto, la concezione della rappresentazione che viene in aiuto al testo, completandolo, non sarebbe altro che un «equivoco»⁶¹, come la pratica di completare l'analisi di un testo con l'effettiva rappresentazione. La critica di Ryngaert è diretta soprattutto a quelle rappresentazioni nelle quali non vi è innovazione, che non aggiungono niente al già detto: «nessuna regia, per quanto riuscita, esaurisce il testo e non è raro incontrare attori che preferiscono le prove alla rappresentazione, come se essa implicasse la perdita di tutta una gamma di possibilità»⁶².

Approccio del Ventesimo secolo è invece sostituire la parola 'illustrazione' con 'traduzione', per citare Pirandello; tutto ciò che approda a teatro è una ri-creazione, che va riletta e filtrata per adattarsi al mezzo in questione. Il problema è che la metafora legata alla traduzione presuppone un 'prima' e un 'dopo', mettendo quindi il testo di nuovo al centro e la *performance* come momento successivo; parlare di traduzione presuppone l'esistenza di un originale e di una nuova creazione, senza

⁵⁸ Livio parla dello spettacolo come di "testo unico" col testo drammatico come sottocodice, De Marinis parla invece di testo spettacolare come aspetto testuale dello spettacolo teatrale.

⁵⁹ Carlson 1985, 6.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ryngaert 2006, 17.

⁶² Ivi, 19.

contare che spesso il termine traduzione suggerisce – sia questo atto voluto o incidentale – un sottotesto negativo. Alonge e Tessari sono chiari in proposito, definendo tale modo di pensare una gerarchizzazione che sottomette la messinscena ad un giudizio di valore legato semplicemente al grado di fedeltà che la messinscena stessa imposta nei confronti della «autonoma poesia assoluta di un *testo drammatico d'autore*»⁶³.

Abbiamo già visto il pensiero della Bassnett circa il paradosso che caratterizza la traduzione teatrale e che quindi si ripercuote sul traduttore di teatro: il dover trattare un testo il cui pieno sviluppo è legato a criteri che non si limitano al solo fatto linguistico. Il traduttore però non ha scelta, il suo lavoro lo pone necessariamente a strettissimo contatto con le parole, con la parte testuale del complesso fenomeno teatrale: la querelle teorica tra testo-rappresentazione non può non coinvolgere di riflesso la traduzione del testo drammatico. Risulta quindi difficile ignorare quella parte di critica che – in ambito degli studi shakespeariani, ma il discorso può tranquillamente allargarsi – lamenta una eccessiva attenzione alla dimensione testuale. Edwards Partridge afferma che

To read a play is a contradiction in terms [...] plays are to be seen and heard and responded [...] they cannot be simply read as one reads a novel. Words are, first and last, signals from writer to directors, actors, scene designers, technicians⁶⁴.

Nelle connessioni tra traduzione e messinscena le strade teoriche sono principalmente due. La prima sostiene l'indipendenza della traduzione rispetto alla messinscena, implicando che il testo può sopravvivere oltre, lasciando la strada aperta per nuove idee registiche; affinché ciò avvenga, il traduttore non deve esplicitare certi passaggi del testo – si ripensi all'esempio di *Copenhagen* nel capitolo precedente – ma lasciare l'indeterminatezza così come l'autore l'aveva concepita. L'interrogativo immediato è se si può tradurre senza interpretare, e qui l'argomentazione si fa più complessa, perchè l'interpolazione di una terza persona – il traduttore – è automaticamente una sorta di invasione, per quanto si cerchi di restare trasparenti ed invisibili. Jean Marie Deprats, in quanto traduttore, afferma che la traduzione non è tanto una messa in scena anticipata, ma una preparazione della messa in scena stessa. «Translating for the stage does not mean twisting the text to suit what one has to show[...] it does not mean [...] predicting or proposing a *mise en scene*: it means making it possible»⁶⁵.

Pavis appoggia invece la seconda tesi, secondo la quale la traduzione è una predeterminazione della messa in scena: la traduzione ben fatta dovrebbe essere in grado di controllare la sua rappresentazione. Ragionamenti di questo tipo però si ripercuotono sugli equilibri tra testo e messinscena, senza contare che, prendendo un prototesto e analizzandone le varie versioni (prevedibilmente è un discorso che si può fare con i classici), il testo (e di conseguenza la traduzione) viene adeguato alle scelte del momento, agli spunti che il regista vuole evidenziare o, al contrario,

⁶³ Alonge, Tessari: 1996, 22.

⁶⁴ Samuelson, McGuire: 1979, 3.

⁶⁵ Pavis: 1992, 145.

minimizzare. In un certo senso, ogni messinscena ha il suo testo – e quindi la sua traduzione, ognuno dei quali si origina da un unico nucleo, il testo primario, visto come punto di riferimento costante. È invece importante ribadire che la traduzione dovrebbe cercare di rispettare le tensioni del prototesto, ed offrire una gamma di interpretazioni più ampia possibile.

Anne Ubersfeld individua il messaggio autentico della rappresentazione teatrale non tanto nel «discours des personnages», quindi nel dialogo fine a sé stesso, ma nelle «conditions d'exercice de ce discours»⁶⁶. Didascalie ed elementi didascalici nel dialogo (che fungono comunque da indicazione sulle modalità di trasmissione della battuta) partecipano alla definizione della situazione comunicativa tra i personaggi, definiscono le condizioni di enunciazione, e quindi hanno il potere di modificare il senso e di costituire dei «messages autonomes»⁶⁷. Nel campo teatrale questa affermazione spiega le ragioni per le quali è fondamentale mirare a mantenere (per quanto possibile) i piani del testo di partenza nel testo drammatico di arrivo: essendo la condizione di enunciazione estremamente importante per la determinazione ultima del messaggio, la scelta di questo o quel traduttore può indurre uno slittamento la cui portata si realizza appieno solo col confronto tra proto e metatesto.

C'est la condition d'énonciation qui constitue le message et donc s'inscrit dans le discours d'ensemble tenu par l'objet-théâtre à l'intention du spectateur. La couche textuelle didascalique a pour caractéristique à la fois d'être un message et d'indiquer les conditions contextuelles d'un autre message⁶⁸.

Ecco perché la traduzione teatrale è più delicata di una traduzione di narrativa: se si modifica in maniera significativa il contenuto della battuta e della didascalia a cui è affidata la condizione d'esercizio, tutto il senso è condizionato prima ancora che chi di dovere si raduni a teatro per provare.

Traduzione e lettura

Si è visto nel capitolo sul testo drammatico come vi sia un certo dibattito sulla felicità degli esiti di una ricezione del copione limitata alla lettura. Che i testi drammatici si leggano è un dato di fatto, che la lettura sia uno dei momenti chiave dell'attività traduttiva è indiscutibile: un'analisi più approfondita delle ripercussioni pare quindi pertinente.

⁶⁶ Ubersfeld:1982, 230.

⁶⁷ Ivi, 231. La traduzione delle didascalie e delle indicazioni di scena è quindi altrettanto importante: nello specifico usare la terminologia della lingua di arrivo e non una traduzione diretta dalla lingua fonte sottende una conoscenza del meccanismo teatrale e del suo linguaggio settoriale (Zatlin: 2005). Sempre in nome della comunicazione del senso, se il testo originale ricorre a determinati caratteri per convogliare un significato, un testo riprodotto uniformando il tutto finirebbe per perderli; il che significa che se in un prototesto teatrale vengono indicati dei tratti soprasegmentali tramite corsivi o maiuscoli, bisogna trovare un modo di riportare questa equivalenza nel metatesto, o tramite caratteri che abbiano la stessa valenza oppure girando il testo in modo da far capire quale sia l'intenzione (cosa che a teatro è più rischiosa).

⁶⁸ *Ibidem*.

Premessa basilare è che ogni testo scritto contiene un grado di indeterminatezza naturalmente presente nella lingua⁶⁹. In lettura quindi si avvia un processo interpretativo finalizzato a colmare quell'indeterminatezza, che poi in traduzione si evolve in processo decisionale nel momento della ricreazione del metatesto.

Il problema nasce constatando che tale indeterminatezza a livello testuale è la chiave del testo drammatico, e il traduttore che la appiana e la risolve finisce per tramutarlo in altro – ciò, ovviamente, dando per scontato che non sia già l'autore a indicare come tali nodi andranno sciolti. Il punto diventa capire come conciliare il fatto che il testo sia pienamente vissuto solo quando lo si combina con gli altri codici con la necessità per il traduttore di capirlo senza poter contare su altri supporti, anche perché «reading a play, a natural tendency is to assume that a character's power depends on his words»⁷⁰, quindi la tentazione è fare affidamento interamente sul dialogo.

In più il testo è sintetico, perchè legato alla messinscena: basti pensare la frase "I want you to put the hat on the table", che a teatro può ridursi ad un "put it there" rendendo chiaro il senso e le intenzioni grazie alla deissi e alla recitazione. È tale economia del testo che permette l'arricchimento con altri codici⁷¹; Barthes d'altra parte sosteneva che il significato di un testo non si crea solo attraverso le parole che l'autore vi riversa. L'autore può al massimo produrre «presumptions of meaning»⁷², ma spetta al resto del mondo, a ciò che sta fuori dall'autore, conferire significato all'opera. Un altro modo di vedere la questione la propone Iser, parlando delle strategie che un testo di finzione mette in atto per catturare l'attenzione: «le strategie possono offrire al lettore soltanto *possibilità* d'interpretazione»⁷³, il che sottende un margine di autonomia per il destinatario.

La posizione del lettore (in generale, di chi entra in contatto col testo) e la sua interpretazione personale diventano essenziale tanto quanto l'intento dell'autore, che dopo aver liberata l'opera dal suo giogo non ne controlla più il destino. Il ragionamento di Barthes implica qualche riflessione sul ruolo del traduttore nell'intero processo. È cosa nota, ed è stato ribadito più volte anche qui, che il traduttore viene visto come il primo lettore dell'opera in questione, e che la sua lettura è molto più approfondita, perchè è impegnato a ricercare l'essenza del testo in

⁶⁹ Iser afferma che il testo attiva un processo di *transfert* che coinvolge il lettore, dalla cui qualità dipende il successo dell'intera catena interpretativa (Iser: 1987, 169). Il testo stimola il lettore presentando appositamente dei *blanks* (ivi, 248) che il lettore necessita di riempire con delle proiezioni costruite attraverso la rete di deduzioni. È nel meccanismo di 'riempimento' di questi spazi vuoti che si rischia di stravolgere la natura del metatesto rispetto al prototesto. Altro mattone che concorre a creare il quadro interpretativo finale – e sempre legato alla presenza dei blanks – è l'aspettativa del lettore: frase dopo frase il lettore configura delle previsioni su come si districano i nodi irrisolti del testo: «il testo stesso non formula aspettative o loro modificazioni [...]. Questo è un campo di attività del lettore stesso, e così qui abbiamo una prima intuizione di come l'attività di sintesi del lettore consenta al testo di essere tradotto e trasferito nella sua stessa mente» (ivi, 175). Il concetto di lettura come processo di traduzione e di ricreazione di un metatesto mentale è poi accolta ed approfondita da Osimo (2004).

⁷⁰ Hayman: 1999, 37.

⁷¹ Pavis in Scolnicov – Holland: 1989, 31.

⁷² Berger: 1994 3.

⁷³ Iser: 1978, 144.

tutte le sue manifestazioni, di carpire i segni lasciati dall'autore. Il traduttore prende la sua interpretazione di detto testo come imprescindibile punto di partenza, non può fare altrimenti: l'interpretazione è necessaria alla comprensione, senza la quale non si può trasporre un concetto da una lingua all'altra⁷⁴. Quando poi si applica la visione di Barthes all'ambito del teatro, ci si addentra in una catena di interpretazioni numerose tanto quanto sono le figure coinvolte in una rappresentazione. All'autore dell'opera di partenza, allora, resterebbero poche speranze di comunicare quello che secondo lui è il vero significato del testo. Considerando che le strategie di Iser sono quelle che concorrono a creare l'*effetto* del testo e a dargli identità⁷⁵, si può iniziare a capire perché, nel caso del testo drammatico, il momento della lettura sia piuttosto delicato.

Il discorso di Busfield sull'arte dello scrivere, e in particolare sulle difficoltà tecniche di comprensione collegate alla lingua inglese scritta, è particolarmente calzante soprattutto per i *case studies* a seguire. Busfield afferma che l'inglese scritto non riesce a veicolare un significato preciso, e che molto può fare l'intonazione e l'enfasi posta su certi elementi della frase. Un semplice "He saw me" può avere enfasi o sul soggetto, o sul complemento oggetto o sul verbo, comunicando almeno tre intenzioni diverse, che possono poi moltiplicarsi. Busfield non è l'unico a chiedersi «How can the writer be sure of the meaning that will be conveyed when he writes out his thought in words, symbols to be used for speech?»⁷⁶: in realtà la stessa domanda se la pone anche il traduttore, ed è qui che la mancanza degli altri codici spettacolari si fa dolorosamente sentire, perché è tutto affidato al discorso linguistico mentre il restante contesto potrebbe dissipare molti dubbi e quindi facilitare la comprensione. Molto importante è quindi la consapevolezza della varietà del range emotivo convogliabile dall'inglese scritto, e una ulteriore specificazione – a livello di didascalia, per esempio, o di convenzione grafica, come il corsivo indicante enfasi – non può che essere di aiuto sia a chi interpreterà il testo originale sia a chi lo tradurrà. Quanto alla scelta delle parole,

The standard to be applied [...] is in its clarity of thought and its ability to gain understanding from the audience. But at the same time, the playwright must be true to the emotion he is attempting to convey, not just by one word, but by all the words in any given scene⁷⁷.

⁷⁴ A sostegno delle affermazioni di Barthes circa l'impossibilità di una interpretazione univoca, poiché 'the world is an object to be deciphered (Berger: 1994, 4), basti pensare alla quantità di ritraduzioni di una stessa opera, che non dipende solamente da fattori di invecchiamento linguistico. Ogni ritraduzione offre qualcosa di nuovo a livello comunicativo, perché è diverso l'occhio di chi ha letto, diversa la prospettiva cronologica e la mano di chi ha, conseguentemente, tradotto.

⁷⁵ Iser: 1987, 143.

⁷⁶ Busfield: 1971, 154.

⁷⁷ Ivi, 156. Elemento solo apparentemente trascurabile è il lessico del pubblico: a differenza di un lettore di romanzi, il quale può contare sul dizionario per soddisfare tutti i dubbi, l'immediatezza del teatro, tra le altre cose, non permette nemmeno questo. Secondo Busfield una ulteriore preoccupazione sarebbe quella di tenere presente il pubblico nell'usare una lingua che si possa capire facilmente.

Nel passaggio all'italiano, la ricchezza delle forme sintattiche permette di giocare con più sfumature. Il «contenuto proposizionale»⁷⁸ è lo stesso ma una scelta A determina un messaggio leggermente diverso rispetto alla scelta B. Il «giudizio del parlante circa ciò che l'ascoltatore pensa debba valere in riferimento a ciò di cui egli vuole parlare»⁷⁹ e «l'effetto destrutturante che esercita sul testo il cambiamento di struttura tematica»⁸⁰ sono nuovi fattori da prendere in esame.

Nel capitolo sul testo drammatico si è parlato della teoria di Mick Short e della possibilità di dedurre molto del significato del testo drammatico, dei legami interni o delle relazioni tra personaggi, già a partire dalla lettura, che non è solo adeguata, ma necessaria. È innegabile che il momento della lettura sia imprescindibile punto di partenza non solo dell'analisi traduttiva ma anche della performance: «in order to put on a play, the director and actors must first read it, and presumably understand it»⁸¹. Gli stessi addetti ai lavori sono obbligati ad avvicinarsi al testo tramite la lettura, e in secondo luogo sviluppano una interpretazione personale che poi convogliano nella *performance*: non è però detto che i lettori e il regista arrivino alla stessa conclusione, e un approccio al testo drammatico esclusivamente linguistico, che agisce per inferenza, non riesce in ogni caso a completare un quadro la cui ultima parola spetta, appunto, a chi lo metterà in scena. Una messinscena evidenzerebbe certi contenuti a discapito di altri come risultato dell'atto interpretativo e dell'impronta generale che si vuole dare al tutto; quindi, seguendo questa logica, le analisi dovrebbero concentrarsi sulla medesima messinscena di un testo. Diverse analisi di uno stesso spettacolo sarebbero incomparabili a meno di vedere la stessa produzione, posto che non è detto che ogni produzione offra una interpretazione originale e differente, ma spesso, per usare i termini di Short, si parla di «variations on the same interpretations: does putting *Julius Caesar* in modern dress produce a different interpretation of the play...? I would suggest not»⁸² (Short critica la tendenza del teatro moderno a cercare la produzione sempre più innovativa e provocatrice, a spese del messaggio del testo e della sua natura originaria); permane la variabilità anche nella *performance* di una stessa produzione da una sera all'altra, nelle quali è però possibile scorgere il filo rosso dei principi unitari fondamentali che invece resteranno costanti nel tempo.

Short parte dal presupposto che già dalla lettura delle indicazioni registiche il lettore faccia riferimento a conoscenze pregresse, esperienze del mondo di tipo sociale, «pre-packaged schemata»⁸³ per immaginare⁸⁴ il contesto dell'azione. Anche per Brown e Jule l'interpretazione dipende dagli spunti dati in partenza. La

⁷⁸ Brown-Yule: 1985, 163.

⁷⁹ Ivi, 164.

⁸⁰ Ibidem, 164.

⁸¹ Short: 1998, 7.

⁸² Ivi, 8.

⁸³ Ivi 13.

⁸⁴ Ancora una volta ci si può ricollegare ad Iser e al suo concetto di immagine: «leggendo i testi letterari, dobbiamo sempre formare immagini mentali, perché gli aspetti schematizzati del testo ci offrono solo la conoscenza delle condizioni alle quali l'oggetto immaginario deve essere prodotto» (Iser: 1987, 210). Il traduttore quindi non può fare a meno di creare una propria messinscena mentale, il punto è fare in modo che il quadro necessariamente esplicitante del traduttore non infici il metatesto.

conoscenza enciclopedica del mondo, conoscenza immagazzinata nella memoria sotto forma di insiemi di dati, è rievocata dal ricevente quando si attivano situazioni sconosciute che necessitano di interpretazione. Diversi lettori alle prese con lo stesso testo non vi vedono gli stessi elementi; questo perché l'interpretazione di un testo è prevalentemente soggettiva, e sensibilità diverse ne mettono in risalto aspetti diversi; quindi non ci può essere controllo totale né dell'autore sull'attore, né del traduttore sull'indirizzo generale da dare al testo: intervengono «strutture e schemi cognitivi»⁸⁵, oppure quadri di riferimento e situazioni stereotipate, secondo la definizione di Minsky⁸⁶.

Nell'esempio riportato da Short, l'ambientazione della scena nella *hall* di un albergo porterà alla mente del lettore il tipico via vai di ospiti, il lavoro alla reception, e così via, così come si avrà un quadro dell'abbigliamento, delle convenzioni, dei comportamenti previsti, il che conduce direttamente all'ambito recitativo (è un lavoro di intuito e lettura dei segnali che ricorda quello fatto dalla Stern per le *cues* shakespeariane: l'assunto è il medesimo, ovvero che all'occhio allenato una lettura attenta del testo – in questo caso della successione delle *cues* – aiuta a comprendere i meccanismi narrativi e le relazioni tra personaggi, con tanto di indicazioni registiche dell'autore che ben sapeva come convogliarle nel testo⁸⁷). L'ambientazione della scena creerà delle aspettative riguardo i personaggi che vi partecipano, la modalità di svolgimento dell'interazione, chi è il personaggio maggiormente influente. Tali aspettative derivano dalle conoscenze pregresse del pubblico circa quell'ambiente, dagli schemi cognitivi. Un esempio è presentato da Weber, per *Oleanna* di David Mamet. Il fatto che i tre atti dell'opera siano interamente ambientati durante il ricevimento studenti sollecita una conoscenza del mondo da parte dello spettatore, che, tralasciando il prevedibile spazio universitario, prevederà un'aspettativa sui personaggi (sicuramente un professore e uno più studenti), un certo rapporto di potere tra il professore, in posizione privilegiata, e lo studente, che si traduce in un linguaggio di contenuto prevalentemente accademico e in formule di cortesia precise. Tali schemi non sono granitici, e ogni esperienza del mondo, pratica o teorica, partecipa al loro divenire: riprendendo l'esempio dato, la conoscenza legata al contesto universitario e all'interazione studenti/professori è legata non solo alla frequentazione in prima persona di tale ambiente, ma anche a resoconti, letture, rappresentazioni, esperienze altrui: «our cognitive schemata are socially, culturally, discursively and intertextually constructed»⁸⁸.

Agli schemi del pubblico bisogna sovrapporre quelli interni al dramma e dei personaggi: la mancata coincidenza dei modelli interpretativi è anch'essa motivo di conflitto che spinge l'azione. Lo strumento per ricostruire gli schemi dei personaggi è dato ovviamente ancora una volta dalla parola, dagli indizi sparsi negli scambi;

⁸⁵ Brown-Yule: 1985,180.

⁸⁶ Ivi, 303.

⁸⁷ Stern: 2010.

⁸⁸ Culpeper-Short-Verdonk: 1998, 116. Gran parte dell'impostazione di una situazione si deve a come una determinata cultura la rappresenta. La ripetitività di certi schemi tende a fossilizzare una immagine e a renderne improbabile lo slittamento verso nuove linee evolutive.

presumibilmente il conflitto nasce da una diversa impostazione, da un diverso schema, e, sempre presumibilmente, tale schema evolverà nel bene e nel male durante il dramma. Al pubblico spetta far riferimento basilare ai propri schemi per poter comprendere quelli riproposti in scena.

Inutile dire che in traduzione bisogna includere nel già intricato ragionamento anche gli schemi prefissati del traduttore, come intervengono nella comprensione e quindi come determinano il risultato finale (vi sono dei casi in cui tali schemi mentali interferiscono più o meno inconsciamente, soprattutto in situazioni di relazioni politico-culturali tra realtà centrali e periferiche⁸⁹).

Come sostiene Hayman, leggere un copione «is like reading a painter's description of his picture instead of looking at the canvas»⁹⁰: un'esperienza indiretta, mediata dalle parole, durante la quale è difficile determinare con accuratezza l'efficacia teatrale data dall'insieme di elementi e quale impatto a loro volta avranno sul pubblico. Il testo drammatico è per esempio privo di quelle reiterazioni che nel testo narrativo aiutano il lettore a ricontestualizzare la scena nel suo contemporaneo avanzare, perchè vi sono altri tipi di supporti, oltre a quello linguistico, su cui lo spettatore può contare per avere il quadro generale. Dalle parole di Hayman emerge la convinzione che avvicinarsi alla lettura di un testo drammatico richieda una sorta di allenamento al linguaggio e a come 'tradurlo' nella mente. Prima di tutto in termini spaziali, «the reader can habituate himself to thinking of the action in relation to the writer's use of space»⁹¹, insomma creando una sorta di palco tridimensionale mentale nel quale i personaggi si muovono più o meno chiaramente, a seconda di quante informazioni il testo fornisca a riguardo. Sicuramente può essere di aiuto visualizzare la scena e la gestione dello spazio, soprattutto perchè, mentre l'attenzione (anche traduttiva) è focalizzata su chi in quel momento sta parlando, è sempre utile ricordarsi che in scena quell'attore potrebbe non essere solo (con le dovute eccezioni), e in tal caso non è dato sapere cosa stiano facendo gli altri personaggi, che possono

⁸⁹ È il caso di quegli studi che intersecano traduzione e teorie post-coloniali, nei quali si esamina il ruolo della traduzione nel plasmare ed accrescere delle realtà (considerate come) periferiche. Spesso tale decentramento è retaggio coloniale, ovvero le culture "centrali" e dominanti impongono uno schema gerarchico nel quale ciò che è "altro" viene relegato agli estremi, impoverito storicamente ed assoggettato culturalmente. Edward Said ha ben definito tale atteggiamento in *Orientalism*, nel quale si espone la relazione egemonica che sottendeva l'immagine europea dell'Oriente, il fatto che si parlasse non tanto dell'Altro ma PER l'Altro, lasciando campo libero alle ragioni economiche e politiche, ma i risultati sono ben più ampi e stratificati di una dialettica di blocco Occidente contro blocco Oriente. La traduzione è lo strumento privilegiato di diffusione di contenuti che supera la barriera linguistica, ma allo stesso tempo è strumento coloniale: «the source/original holds the power, the colony/copy is disempowered but placated through the myth of transparency and objectivity of the translation» (Bassnett: 1999, 21) il che implica che anche la scelta dei testi da (non) immettere in un certo contesto culturale è dipendente da cosa viene giudicato politicamente ed economicamente interessante dalla cultura che li dovrebbe immettere nel proprio circuito, e non è detto che il rapporto rimanga paritario. Anche la scelta di ignorare una serie di opere è un fatto culturalmente rilevante. A questo si aggiunga che, poiché la traduzione è atto umano e ogni individuo si fa portatore di una certa ideologia, è impossibile scindere la traduzione da chi la esegue: tracce di quella ideologia, e degli schemi mentali che l'hanno forgiata, filtreranno nella strategia traduttive e all'interno del testo, in alcuni casi in maniera implicita, in altri palese.

⁹⁰ Hayman: 1999, 14.

⁹¹ Ivi, 15.

però anche col loro silenzio o con la mimica contribuire alla costruzione del significato della scena nella sua interezza. Ad esempio, la scena del Consiglio in *Hamlet* (I.2) vede Amleto sicuramente in scena ma senza battute: ciò non significa che postura, costumi, atteggiamento non diano dei segnali muti, inavvertibili da chi legge solamente. «A good reader can hardly ever afford to forget any of the characters who are on stage. If they are not speaking, what are they doing?»⁹²: è precisamente questo il punto, la lettura costringe il lettore/traduttore a focalizzare l'attenzione su chi in quel momento ha il turno, ma la scena nella sua interezza non si esaurisce con il dialogo.

Vi sono poi punti che la sola lettura non permette di visualizzare in tutta la loro drammaticità. In *Vita di Galileo* di Brecht, nella scena tra l'ormai Urbano VIII e l'inquisitore, il fulcro del significato è interamente concentrato nel processo di vestizione del pontefice, che passa da semplice Barberini a Papa. Il tutto, nel testo, è semplicemente reso dalla didascalia «il Papa è ormai adorno di tutto punto»⁹³, alla quale segue la significativa battuta: «Al massimo al massimo, lo si porti davanti agli strumenti»⁹⁴. Il lettore è in questo senso privato della visione che invece è consentita al pubblico, che ha così modo di assistere al passaggio simbolico da semplice Cardinale – e sostegno per Galileo – a Papa.

Per non correre il rischio di aggiungere elementi al dialogo e allentare – oppure alterare definitivamente – la drammaticità del momento, è opportuno anche 'leggere tra le righe', ovvero saper comprendere anche il significato delle pause, dei silenzi, delle conversazioni apparentemente inutili che però nascondono in sé dell'emotività implosa. L'esempio di Hayman è tratto da *Il giardino dei ciliegi*, nel quale Lopakhin è incapace di chiedere a Varya di sposarlo e dirotta la conversazione su argomenti superficiali come il meteo, in un dialogo dove apparentemente non traspare emozione diretta; il non detto, la pausa, possono significare tensione drammatica aggiunta nelle mani degli attori, tensione che nella pagina si intuisce solamente ma non si palesa in tutta la sua completezza. Insomma, «the gap between spoken word and the feeling or purpose underlying them»⁹⁵ è parte integrante dell'arte drammatica.

Altra costante che può potenzialmente inficiare il lavoro del traduttore teatrale è la tendenza ad analizzare diversamente i personaggi che si vedono agire sulla carta e sul palcoscenico. Il teatro è infatti più emotivo della lettura, e certe colorazioni psicologiche dei personaggi, rese volutamente contraddittorie dal drammaturgo, tendono a passare inosservate agli occhi del pubblico coinvolto nello spettacolo, e ad balzare subito all'occhio distaccato del lettore: «we are more disposed to interpret, more eager to look to the explicable relations between the component parts of the text»⁹⁶. Un personaggio come Cordelia, che alla lettura può sembrare ottuso e incomprensibile nell'ostinata resistenza a non mostrare più apertamente il proprio

⁹² Hayman: 1999, 16.

⁹³ Brecht: 1978, 110.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Hayman: 1999, 35.

⁹⁶ Ivi, 55.

sentimento verso il padre, a teatro acquista un velo di innocenza che può essere conferito solo dalla fisicità dell'attrice che la interpreta.

Le *stage directions* sono il mezzo tramite il quale il lettore/traduttore deduce innanzitutto il contesto spaziale – fisico dell'azione attraverso le descrizioni della scena e talvolta dei personaggi, ma anche dell'azione. Certe didascalie possono essere più o meno sintetiche, e offrire quindi maggiori spunti. Essendo anche queste costituite di materiale linguistico, il modo in cui vengono rese può modificare la compressione che l'attore ha di quel movimento e quindi la sua interpretazione. La semplice indicazione 'knocking' non permette di capire, per esempio, quante volte e con quale intensità si compie l'azione indicata, che potrebbe assumere così una gamma di sfumature e di intenzionalità diverse.

Da questi esempi si possono trarre alcune considerazioni finali: il traduttore non può lavorare su un testo che non comprende, quindi un livello di interpretazione è inevitabile; il traduttore può però limitare l'ingerenza di tale interpretazione sul testo finale cercando di restituire la stessa struttura che ha trovato nel prototesto: una volta compreso il meccanismo di creazione di tensione di una scena, ad esempio, sarebbe auspicabile 'dimenticare' quanto appreso per restituire la stessa freschezza.

Performability

Si è più volte insistito sul fattore performabilità e l'irrinunciabilità della sua presenza nel testo. Ciò che costituisce performabilità è dominio teatrale e uno dei componenti dell'ambito più ampio della 'teatralità'; *theatricality* può indicare sia una particolare tipologia di performance oppure, in generale, l'inclusione di tutti i codici teatrali al suo interno. È una nozione onnicomprensiva ma allo stesso tempo non sufficientemente specifica: bisogna mettere in relazione ogni aspetto legato alla storia, all'estetica, alla concezione del teatro.

Il termine *theatricality* ha assunto per lo più un'accezione negativa, evidenziando il manierismo, l'eccesso, enfatizzando l'esibizione in opposizione all'interpretazione naturale, *life-like*⁹⁷ o poco ostentata⁹⁸. Come sostiene Carlson, la teatralità equivale a «an inescapable and distorting filter through which the souls and intentions of others must be read»⁹⁹; la teatralità costituiva una minaccia all'autenticità del reale, nonché l'elemento da abbattere per un vero ed autentico contatto col pubblico. Tutto ciò nonostante la ricerca modernista – si veda Brecht – cercasse, inutilmente, di annullare la mimesis e rendere evidente il fattore invenzione, la creazione dietro lo spettacolo¹⁰⁰.

⁹⁷ Burns: 1972, 14.

⁹⁸ Una visione che si estende oltre i confini strettamente teatrali, come dimostra lo studio di Joseph Litvak sulla teatralità in *Mansfield Park* di Jane Austen: i personaggi sono ingabbiati in una parte da recitare con una connotazione negativa, e all'esperienza teatrale di per sé viene associata una nota di ansia e insoddisfazione continua: «In *Mansfield Park*, the theater, or the theatricality by virtue of which it disperses itself and colonizes the rest of the novel, becomes virtually synonymous with the inescapable context of all social existence and all political postures» (Litvak: 1986, 334)

⁹⁹ Carlson: 2002, 241.

¹⁰⁰ Burns: 1972, 21. La natura della *theatricality* cambia naturalmente a seconda di come la cultura

La ridefinizione moderna di *theatricality* passa per l'annullamento della polarità positivo-negativo, includendo tutto ciò che rende il teatro riconoscibile come tale: tra tali attributi figura anche la *stageability*. Quello che è *theatrical* viene messo in scena con successo: «a play is not just a literary text but a blueprint for theatre, written to be performed. It achieves its substantial meanings and import in performance, and so is judged by its theatricality»¹⁰¹. Secondo Barthes infatti *theatricality* corrisponde al 'teatro meno il testo'.

Spesso la teatralità (*theatrical realism*) è definita in opposizione al realismo (*dramatic realism*):

Dramatic realism [...] tries to conceal [...] theatricality in an attempt to enhance the illusion of reality of its subject matter. We can call the other "theatrical realism". It is applied in all uses of self-conscious, ideology-unmasked theatre, [...] showing the reality of the apparatus of illusion (or at least refusing to conceal it)¹⁰².

Il realismo preservato dalla prima classificazione è quello della vita reale, della quotidianità delle relazioni (si potrebbe discutere sulla concezione che ciascuno ha del realismo nella comunicazione quotidiana); la seconda tipologia tiene a mantenere il realismo della scena, dei suoi meccanismi.

Teatrale e teatralità sono due concetti spesso confusi ma in realtà ben distinti, ed è il pubblico a definire questa differenza: non c'è teatralità se il pubblico dimentica di essere spettatore. Il pubblico partecipa alla *performance* con manifestazioni di approvazione o di coinvolgimento, e tale presenza è non solo prevista ma parte integrante del processo comunicativo. Come afferma Baz Kernshaw, sta allo spettatore decidere quanto la rappresentazione sarà influente ed efficace: in base a questa predisposizione e a questa scelta si decide l'intero approccio allo spettacolo, e solo in caso di completo coinvolgimento si verificherà una effettiva influenza dei contenuti dello spettacolo nella vita dello spettatore¹⁰³.

La teatralità è però strettamente collegata anche al concetto di *acting*¹⁰⁴: «it is acting or enacting a fictional entity coupled with similarity on the material level, that constitutes the essential quality of theater or theatricality»¹⁰⁵, ampliando il discorso oltre la fisicità dell'attore che produce segni (necessaria perché ci sia recitazione) e includendo un corpo in scena che sia leggibile come testo. La teatralità talvolta è interpretata come un effetto dell'incapacità dell'attore di osservare la realtà e di riprodurla in maniera spontanea: da notare che, mentre il pubblico talvolta può

interpreta il teatro. I drammi musicali cinesi per esempio sono pensati per suscitare «deep feelings»; la *theatricality* per il dramma musicale cinese non consiste nel cercare la naturalezza della realizzazione, ma nel rendere evidente il livello di elaborazione, nell'evidenziare che ciò a cui si assiste non nasce da sé ma è il prodotto di una creazione (Ivi 66).

¹⁰¹ Ivi, 21-22.

¹⁰² Ivi, 160.

¹⁰³ Ivi, 129.

¹⁰⁴ Nel cercare di definire precisamente la connessione tra fisicità dell'essere umano, l'attore e il teatro, il discorso si amplia soprattutto se si considera che l'attore è al contempo produttore e portatore di segno, che non necessariamente la presenza fisica in scena comporta recitazione e la recitazione stessa non è prerogativa esclusivamente umana (Rozik: 2002, 110).

¹⁰⁵ Ivi, 123.

scordarsi di essere a teatro, l'attore non dimentica mai di essere in scena, non si stacca mai dalla realtà della rappresentazione. La teatralità è creata dallo spettatore che distingue tra attore, ruolo, situazione¹⁰⁶.

Cos'è la performabilità?

Il concetto di performabilità è stato menzionato più volte nei capitoli precedenti come variabile fondamentale e forse dominante del testo drammatico, ma quando si parla di 'speakability' o di 'performability', c'è chi storce il naso. Bassnett, per esempio, afferma che non esiste una definizione che chiarisca cosa tali termini designino, per via della mancanza di criteri nei quali inquadrarli, affermando che «It seems to me that the time has come to set aside 'performability' as a criterion for translating to, and focusing more closely on the linguistic structures of the text itself»¹⁰⁷. Per la Bassnett la performabilità consiste nel

substituting regional accents in the SL with regional accents in the TL, trying to create equivalent registers and omitting passages that are deemed to be too closely bound to the SL cultural and linguistic context¹⁰⁸.

A suo dire, la questione performativa non deve preoccupare il traduttore, che si dovrebbe concentrare solamente sui fattori linguistici, di registro, di regionalità. L'impossibilità di definizione chiara e concreta di cosa costituisca «performatività»¹⁰⁹ è il motivo che spinge la Bassnett a tralasciare ciò che invece non può non essere uno degli elementi cardine della traduzione per l'attore. Il concetto di performabilità altro non sarebbe che un tentativo di riappropriazione del testo da parte dei traduttori, schiacciati dalle figure dell'autore (ritrovando Pirandello), dell'attore e del regista, liberi così di plasmare il testo a piacimento a discapito delle convenzioni del genere.

The principal problems facing the translator involve close engagement with the text on page and the need to find solutions for a series of problems that are primarily linguistic ones — differences in register involving age, gender, social position, etc., deictic units, consistency in monologues and many more. I would argue that these considerations should take precedence over an abstract, highly individualistic notion of performability¹¹⁰.

Se così effettivamente fosse, però, non ci sarebbe nessuna differenza tra un testo drammatico e un romanzo. Anche Aaltonen ribadisce che il termine 'literary' può

¹⁰⁶ C'è un legame secondo la Burns tra teatralità e retorica: entrambe funzionano al meglio quando non vengono percepite. La retorica del discorso a sua volta è collegata alla teatralità nell'efficacia della trasmissione di un pensiero o di una emozione (Burns 1972, 157): basti pensare ai drammi politici di Shakespeare, per esempio Macbeth, nel quale l'artificio retorico serve ai propositi del dramma e allo stesso tempo della teatralità.

¹⁰⁷ Bassnett in Hermans: 1985, 102.

¹⁰⁸ Ivi, 91.

¹⁰⁹ Il fatto che il concetto di performatività «has never been clearly defined, and indeed does not exist in most languages other than English» (Bassnett: 1991, 102) dovrebbe far riflettere non tanto sulla inesistenza del fenomeno quanto sull'uniformazione del linguaggio scientifico.

¹¹⁰ Ivi, 111.

essere usato per traduzioni che ignorino volontariamente la componente teatrale del testo. Se la recitabilità/performabilità della lingua appare ostica alla formulazione, è però molto facile da identificare in negativo, ovvero nella sua assenza. Jean Vilar, attore shakespeariano francese, lamentava che «Good plays are marked by rhythm. In general, translators can neither find that rhythm, nor make it felt in their translations. I like to be carried along on the breath of a text. Translator's texts do not breathe»¹¹¹. Ma non è proprio solo degli attori notare le mancanze testuali delle traduzioni shakespeariane, poiché anche Gide critica le produzioni precedenti (nel suo caso specifico, dell'*Amlèto*): «non si riusciva a recitarle, non avevano respiro. Sono rigide, non hanno ritmo, vita o slancio»¹¹².

Secondo Hamburger, «an essential step in translating speech designed to be spoken by actors is to regard it as an actor or a director might, to sound its potentialities for physical action on stage»¹¹³. Ignorare palesemente la fruizione finale del testo condanna poi il traduttore ad una ulteriore svalutazione del suo operato. Un testo che non è soddisfacente alla prova del palco sarà smembrato senza troppi complimenti (oppure assegnato ad un altro traduttore), e in tale frammentazione potrebbero andare persi degli elementi stilistici che invece un occhio diversamente orientato avrebbe potuto preservare.

Il traduttore di teatro sa che gli attori non possono lavorare su un testo che bada solo al fattore linguistico, e infatti molti sentono il bisogno di confrontarsi con loro: se la componente linguistica fosse sufficiente a sé stessa vi sarebbe invece piena autonomia. La consapevolezza delle richieste che il testo deve soddisfare diminuirà notevolmente la possibilità che il lavoro traduttivo sia poi nullificato: il fattore recitazione non può essere semplicemente ignorato, perché parte integrante del lavoro. È come se un traduttore di romanzi scegliesse di ignorare certe richieste della casa editrice, basate su aspettative di ricezione del testo, per poi protestare davanti all'inevitabile scure della revisione.

Un altro argomento contro la legittimità del concetto di performabile è il fatto di non poterne individuare dei tratti universalmente validi:

If a set of criteria ever could be established to determine the 'performability' of a theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type¹¹⁴.

Pavis intende la performabilità come un «pragmatic use of the scenic instrument»¹¹⁵, Espasa preferisce concentrarsi non tanto sulla caratteristica intrinseca del testo quanto sull'uso che ne fanno i teatranti: se «anything which is performed becomes performable»¹¹⁶, volendo portare un esempio estremo, anche un elenco del telefono nelle mani (e nella voce) di un attore acquisirebbe performabilità. Il

¹¹¹ Hoenselaars: 2004, 137.

¹¹² Traduzione mia. «They could not be performed or breathed. They sound harsh and have no rhythm, momentum or life» (Ibidem).

¹¹³ Homem and Hoenselaars: 2004, 117.

¹¹⁴ Bassnett: 1991, 102.

¹¹⁵ Che: 2011, (l'articolo è disponibile su Intralinea, in formato htl privo di numeri di pagina)

¹¹⁶ Espasa in Upton: 2000, 49.

tentativo di slegare la nozione di performabilità dal testo (cioè non interpretandola come una caratteristica autonoma) passando invece per il contesto di utilizzo è legato alla volontà di ovviare al problema dell'eccessiva diversificazione da cultura a cultura di ciò che è definito performabile, che non sarebbe unitariamente definibile.

Ragionamenti di questo tipo però si scontrano con le esperienze lavorative di chi si innamora di uno spettacolo e lo vuole mettere in scena; se la Espasa ha ragione e sono gli attori e il regista a rendere performabile il testo, non si spiega come mai per la versione italiana di *Noises Off* Attilio Corsini abbia sentito l'esigenza di accantonare la prima traduzione e di affidarla in seguito a Filippo Ottoni (la questione verrà comunque approfondita in seguito): le potenzialità del testo erano evidentemente riuscite ad emergere, ma la *forma* era troppo carente.

La teoria non dovrebbe allora mirare ad uniformare, a rischio di appiattare, ma offrire delle linee guida che poi possano trovare specificazione nei linguaggi della scena di ogni cultura: traduttori, registi ed attori troveranno un loro personale equilibrio recitativo.

Perché alla traduzione del testo drammatico dovrebbe essere negato ciò che invece è sempre stato indicato tra i primi fattori distintivi di una buona traduzione letteraria? La teoria prevede che il metatesto sia ben fruibile nella lingua di arrivo¹¹⁷: un occhio mediamente allenato sa distinguere una traduzione che scorre da una più goffa e stentata, figurarsi chi fa della scrittura un mestiere: è un discorso legato alla musicalità nella selezione delle parole, all'economia nell'articolazione della frase (esprimere lo stesso concetto eliminando le ridondanze rende tutto più scorrevole e veloce), alla scansione del ritmo. Il discorso del capitolo precedente sul dialogo letterario può estendersi al testo nella sua interezza: il punto primario è che la traduzione non deve sembrare tale, e cosa la rende plausibile nella metadimensione se non un'osservanza delle regole di armonia e 'buona scrittura' della lingua stessa¹¹⁸? Ogni lingua ha le proprie, il traduttore le conosce e le applica. Allo stesso modo, il testo drammatico non deve sembrare forzato, e il traduttore teatrale che conosce il mestiere ed è consapevole fin dal principio della recitabilità di una battuta non avrà bisogno di aspettare l'approdo al palco per iniziare a spingere il testo nella direzione giusta.

Sono concetti che un traduttore esperto ha ormai acquisito automaticamente e la cui assenza è palese, e non casualmente il consiglio che viene dato agli aspiranti traduttori è di leggere a voce alta il prodotto della traduzione, per verificare che 'fili senza intoppi': Jean-Michel Deprats afferma che «without the melody, a translation is but a sequence of lifeless words»¹¹⁹. Le parole, pur colte nei loro valori semantici o

¹¹⁷ Voce controcorrente è quella di Lawrence Venuti, per il quale "the translator's invisibility" non è soltanto legata ad un mancato riconoscimento dell'autorialità e della dignità del mestiere, ma dipende anche dal cercare di nascondere a tutti i costi il fattore estraniante del prototesto soprattutto attraverso una impalcatura linguistica e testuale 'mimetica'. Il testo che sembra scritto nella lingua di arrivo non viene quindi assorbito nella sua alterità, e ciò per Venuti è un male.

¹¹⁸ Il che non significa soffocare lo stile ma prestare attenzione ad evitare sovrapposizioni con le strutture sintattiche della protolingua. L'italiano sopporta più facilmente periodi lunghi ed articolate, l'inglese no: un testo inglese in cui traspare tale struttura sarà quindi difficoltoso da leggere.

¹¹⁹ Hoenselaars: 2004, 137.

sonori, sono in realtà elementi di una struttura positivamente complessa, nella quale un significato coerente viene arricchito dalla connessione con la forza suggestiva del suono e del ritmo¹²⁰. Quindi anche nel testo narrativo è necessario prestare attenzione a che vi sia una certa eleganza nello scorrere delle parole. Paola Faini propone il concetto di unità melodica, una singola porzione di testo che racchiude in sé delle precise caratteristiche musicali, e la delimitazione di questa unità melodica è spesso – ma non sempre – il segno d'interpunzione. Non c'è una ricetta per stabilire come scrivere una frase armonica e scorrevole alla lettura; viene reputata una sensibilità acquisibile con l'esperienza, ma dalle parole della Faini sembra di capire che, data la natura polisillabica delle parole italiane, un modo per recuperare il ritmo dell'originale è di tagliare quante più parole possibili, una sorta di 'compressione sillabica' accorciando il periodo, ovviamente senza inficiare il comparto semantico¹²¹. Sembra evidente che in traduzione una strategia mirata all'economia e ad evitare verbosità rende sempre i risultati migliori, sia in campo letterario che in quello teatrale.

Rispetto al testo narrativo, il testo teatrale deve percorrere qualche passo in più, deve 'respirare', tenere conto del momento interpretativo: il periodo di un romanzo, pur preservando quell'agilità sopra menzionata, può permettersi di lusso della distensione (anche lo stile e il gusto letterario giocano un ruolo fondamentale), una battuta teatrale no: «la compressione sillabica non appare pressante come nei testi destinati alla produzione orale»¹²²: infatti, una certa prolissità appare più sopportabile nello scritto, perché i dialoghi necessitano soprattutto di immediatezza, incisività, ritmo.

Compatibilmente con il testo di partenza (raramente si interviene in maniera drastica sulle lunghe battute o i monologhi shakespeariani, così in contrasto non solo con le abitudini del pubblico contemporaneo ma anche con la formazione attoriale moderna), non bisogna dimenticare la presenza dell'attore, e, secondariamente – nel senso che non è prettamente compito del traduttore¹²³, ma lo diventa per estensione – del pubblico che ascolterà: «translating a play means [...] translating for the muscles, nerves and lungs of the actors [...]»¹²⁴.

L'importanza della performabilità è tale che diventa una dominante assoluta, alla quale perfino lo stile dovrebbe piegarsi: «Even style, which is by no means unimportant in dramatic translation, sometimes must yield to the reality that actors have to be able to deliver the lines in a convincing and natural manner»¹²⁵. Si ricordi

¹²⁰ Faini 2008, 35.

¹²¹ Ivi, 37-38.

¹²² Faini 2008, 38.

¹²³ Un testo ben tradotto facilita in tutti i sensi il lavoro dell'attore: infatti Barton sottolinea l'importanza per l'attore shakespeariano di 'tenere' il pubblico, far sì che 'ascolti' e non si accontenti solo di capire il senso delle battute, ma è un compito naturalmente più scorrevole se le parole sono di qualità.

¹²⁴ Hoenselaars: 2004, 136. Alonge e Tessari (1996) si soffermano brevemente sulle tecniche per allenare la voce all'emissione teatrale, intervenendo sulla portata e sul flusso del respiro, sulle modalità di emissione – altezza, timbro, intensità, e sulla tecniche di risonanza per ottimizzare la portata.

¹²⁵ Zatlin: 2005, 1. L'invecchiamento della traduzione letteraria è scandito dall'evoluzione delle

quindi la differenza citata nel capitolo 4 tra la ricerca dello stile nella scrittura letteraria e in quella teatrale.

Questi contributi dovrebbero aver reso ben chiaro che la volatilità teorica non necessariamente rima con trascurabilità del concetto stesso, come ben sa chi vive di teatro. Parlare di performabilità e recitabilità non significa promuovere la semplificazione del testo: Pavis obietta circa i pericoli dello stabilire una norma, della solidificazione di un certo modo di intendere la lingua di teatro che finisce per impoverirla. Una lingua recitabile non è però elementare o banalmente piatta: infatti c'è chi, come Snell-Hornby, parla di performatività intendendola come capacità di accompagnare il ritmo naturale del respiro, non ragionando quindi in termini lessicali.

Stark Young afferma che il senso della *speakability* è strettamente collegato alla conoscenza di quali parole funzionano in scena e quali no. Il sottotesto di queste parole collega inevitabilmente il traduttore all'esperienza del palcoscenico. Infatti, molti traduttori lavorano direttamente in teatro, fianco a fianco con registi ad attori, per avere subito un riscontro pratico della qualità della traduzione e per modificare il testo all'occorrenza, in presa diretta. Soprattutto, l'esperienza del palco permette al traduttore di sapere quali battute si possono rivedere senza che l'equilibrio generale ne risenta, quando ci si può allontanare dalla parola letterale per rincorrere una soluzione più idiomatica.

Se si dovesse tentare una prima definizione, la recitabilità comprenderebbe quindi prestare attenzione a

1. il ritmo interno della frase;
2. il suono delle parole nella resa nel contesto generale della battuta, poiché certi suoni sono più armonici di altri.
3. la scansione delle frasi stesse, in termini di punteggiatura o inserimenti di pause.

«To recreate dialogue that flows well and that actors can handle with ease requires a linguistic sensitivity akin to the translation of poetry but is yet more demanding because of the need to maintain the desired rhythm for performance»¹²⁶. Criterio chiave è quindi l'importanza dell'oralità, del mantenimento di una energia della parola, che evochi gestualità e non sia piatta, che possibilmente aiuti gli attori a capire come accompagnarle; «The translation must be clear, resolute, kinetic and concise, and must have considerable economy»¹²⁷: tutti elementi che aiutano la recitabilità.

Secondo Deprats, una soluzione sarebbe tenersi vicini al testo originale in termini di struttura e ordine degli elementi della frase, quindi lasciarsi guidare da ciò che è già scritto, per preservare la scorrevolezza delle battute nel momento della recitazione. Rimane da vedere se la forza recitativa delle battute risieda nell'ordine

preferenze circa la scorrevolezza di un testo. Allo stesso modo, sarebbe proprio la ricerca della naturalezza del discorso, principio che si segue il gusto, a determinare l'invecchiamento del testo drammatico, la cui vita è ancora più breve (circa venticinque anni).

¹²⁶ Ivi, 75.

¹²⁷ Hoenselaars: 2004, 138.

delle parole o nella loro formazione interna, con suoni che invocano delicatezza e altri rudezza, soprattutto nel passaggio ad una seconda lingua (nel contesto delle traduzioni shakespeariane Barton afferma che molta importanza ha il verso e come viene organizzato in termini di alternanza sillabica, e anche questa è una variante che nelle traduzioni si può perdere nel passaggio da verso a prosa, e, se si resta orientati sul verso, dal blank verse al nuovo metro).

La prospettiva comparativa di Young aiuta a capire la differenza non tanto qualitativa ma espressiva e recitativa tra due possibili alternative:

PASTOR It's the same old story. But listen to me now, Nojd. Surely you are man enough to know whether you are or are not the father...

e la seconda traduzione:

PASTOR It's the old story. Come now, Nojd, surely you are man enough to know if you are the father¹²⁸.

Già solo alla lettura è evidente la differenza tra le due traduzioni. Anche in caso di pubblicazione editoriale, probabilmente la prima traduzione verrebbe ridimensionata: non tanto per la lunghezza eccessiva, che influisce sì sulla leggibilità ma non in maniera drammatica, ma soprattutto perché l'informazione può essere comunicata efficacemente con meno parole e con un'organizzazione del periodo meno pesante; è più probabile che la seconda versione passi la prova e sia preferita in scena. Una traduzione più agevole permette all'attore di esprimersi al meglio, di riempire lo scheletro delle parole con interpretazione e intenti. L'aggiunta può avere anche conseguenze di altro tipo: ovviamente, dato che la caratterizzazione avviene anche attraverso il modo di comunicare, un periodare ridondante potrebbe suggerire all'attore una precisa marca del personaggio, assente nelle intenzioni originarie dell'autore. Il punto non è evitare a tutti i costi una sorta di pesantezza ed ostilità nel dialogo, ma far attenzione che questo risponda ad un preciso intento comunicativo che deve essere riportato in traduzione, perché chi di dovere vi possa lavorare.

Nella considerazione dei fattori che rendono un testo performabile non bisogna trascurare l'accordo di parola e movimento, ovvero intendere un tipo di scrittura che sposi felicemente la parola e l'azione. Secondo Hamburger, per una resa ottimale di questo incontro molto può fare il ritmo della frase. Lingue diverse hanno scansioni ritmiche indipendenti; nel considerare l'azione e cosa funzioni in scena può venire in soccorso, per esempio, sapere quanto ci si può allungare nelle battute. L'esempio che viene spesso citato per indicare la piena corrispondenza di parola ed azione, di lingua che rende linguisticamente un effetto visivo è tratto da Shakespeare: «oh that this too too solid flesh would melt» (*Hamlet* I.2. 129) evoca un movimento forte di accompagnamento, che è individuabile proprio dalla ripetizione di quel 'too too' che

¹²⁸ Carlson: 1964, 57.

ha una qualità di movimento che, per esempio, un «oh that this much too solid flesh would melt» non ha.

Compatibilmente con le possibilità linguistiche (e creative), gli sforzi di resa devono convergere verso questo obiettivo: si traduce più agilmente se si coglie il significato, ovvero se il traduttore riesce a capire che una certa combinazione di parole nasconde un intento recitativo. Non è un caso se gran parte di questi esempi ha per protagonista Shakespeare, per il quale le 'stage directions' partivano dalla combinazione linguistica; ad esempio:

'Plock out the eyes that offended thee' è meno forte di 'if thine eye offended thee, pluck it out'¹²⁹: 'in the latter, first the eye is shown, then comes the first part of the phrase, clearly including the *gestus* of conjecture, only then does the second part come, lie an ambush or a liberating piece of advice'¹³⁰.

I ragionamenti e le considerazioni appena fatte riguardano una fase ancora di creazione, di scrittura, che per forza deve procedere in sinergia con il prototesto. Dopo una prima fase di pura traduzione, però, la Zatlin afferma la necessità di lasciare da parte il testo fonte per una lettura che si concentri solamente sulla lingua di arrivo, proprio per studiarne l'impatto ed accertarsi che sia privo di segnali che ne rivelino lo status di traduzione: la naturalezza è un fattore primario. Una eventuale differenza di ritmo tra i due testi non deve trarre in inganno, poiché vi influiscono sintassi, sinteticità, e infine velocità di dizione. Performabilità è anche la ricerca della giusta 'voce' per ogni personaggio, sia che tale delineazione sia già presente nel testo fonte o che spetti al traduttore portarla alla luce. Secondo la Zatlin, un'enfasi nella traduzione non può fare che bene alla performabilità del testo – posto che superi la prova del revisore, anche se in questo modo già si devia volontariamente rispetto al prototesto.

There will always be a marked difference between an English play and an English translation of a foreign play. An American actor who is comfortable and believable performing Shakespeare or Shaw may appear awkward in an English translation¹³¹.

A questo proposito, quella che può essere una buona traduzione (intesa sempre dalla prospettiva della *performance*) in un determinato contesto può non esserlo in un altro. E non basta semplicemente sostituire quegli elementi di contrasto, è necessario ridare unità a tutto il testo. Johnston cita i diversi esiti delle traduzioni di Cechov da parte di Michael Frayn e di Brian Friel per dimostrare come la diversa concezione di performabile dei due traduttori abbia dato vita a due testi opposti, uno domesticante e l'altro più autenticamente rispettoso delle atmosfere russe: il traduttore, in quanto 'practitioner', se è nella posizione giusta può plasmare il testo, in un certo senso, a

¹²⁹ Matteo 18:9.

¹³⁰ Busfield: 1971, 140. Traduzioni italiane prevedono 'E se l'occhio tuo t'è occasione di peccato, cavalo e gettalo via da te' (riveduta 1927), 'E se il tuo occhio ti fa peccare, cavalo e buttalo via' (La Bibbia della Gioia, Biblica 2006); 'se il tuo occhio ti è occasione di peccato, cavalo e gettalo via da te' (La Nuova Diodati, La Buona Novella, 1991).

¹³¹ Carlson: 1964, 58.

suo piacimento. Per Frayn «translating a play is like writing one. The first principle, surely, is that each line should be what that particular character would have said at that particular moment *if he had been a native English-speaker*»¹³². Non meraviglia allora il giudizio di Johnston: «in Frayn's translation Cechov is performed in terms of very English silences, so that the experience is more akin to looking out of the window, but seeing only your reflection there»¹³³. Entrano qui in gioco sia la resistenza alla traduzione del mondo anglosassone sia – e forse soprattutto – la filosofia personale dell'autore-traduttore, ad ulteriore riprova del fatto che la traduzione è il momento nel quale si decide la direzione che lo spettacolo prenderà.

Adattamento

Definizioni

Durante il convegno ai Riverside Studios di Londra del 1980, a cui parteciparono figure sia appartenenti all'ambito teorico di ricerca sia a quello pratico del mestiere, la prima difficoltà che la Bassnett ricorda, parlando di teatro, è proprio nella distinzione tra traduzione, adattamento e versione. Il confine teorico tra traduzione ed adattamento (la prima è l'operazione che permette di realizzare «a faithful, literary rendering into another language», l'adattamento è invece «used to disguise all manner of unacceptable textual and staging manipulations»¹³⁴) in linea generale è abbastanza elastico, ma quando si parla di traduzione teatrale si complica ulteriormente.

Krebs ribadisce che «translation for the stage probably employs adaptation more frequently than other forms and genres»¹³⁵: la demarcazione tra traduzione ed adattamento è sempre più fluida, e nel campo del teatro, talvolta si può parlare di riscritture. Abbiamo visto che la traduzione si situerebbe nel campo della rigorosa equivalenza, della ricerca dell'identità e del parallelismo, mentre l'adattamento è più una riscrittura, un contrasto di «creative freedom versus linguistic confinement, or piracy versus trustworthiness and faithfulness, depending on which side of the fence you sit on»¹³⁶.

Lefevere afferma che «rewriters create an image of a writer, a work, a period, a genre, sometimes even a whole literature»¹³⁷. Tali riscritture sono più vivide, e raggiungono un pubblico più ampio di quello originale; sono il prodotto di precise ideologie, che sottendono il piano di lavoro, oppure di poetiche che si sovrappongono pesantemente al testo originale, con un grado di manipolazione variabile, ma sempre presente¹³⁸.

¹³² Baines: 2011, 14. Corsivo mio. Significa che le battute devono sembrare linguisticamente o culturalmente naturali?

¹³³ Ivi, 15.

¹³⁴ Zatlin: 2005, 79.

¹³⁵ Krebs: 2014, 4.

¹³⁶ Ivi, 3.

¹³⁷ Lefevere: 1992, 5.

¹³⁸ Parte delle riscritture sono anche i commenti critici, le antologie, ogni tipo di paratesto che offre

Una netta delimitazione dei confini tra traduzione, adattamento e riscrittura non è mai totalmente possibile – forse nemmeno consigliabile – per via delle variabili che determinano di volta in volta le motivazioni dei mediatori.

Uno di questi è la canonicità del testo, che si riallaccia al discorso sulla centralità della cultura dominante. L'autore considerato 'canonico' verrà trattato in maniera diversa, certamente più attenta, se non addirittura conservativa: «educational institutions and their programs often leave a rather conservative imprint on the imagination of individual authors»¹³⁹. Quanto più un autore è studiato, tanto più centrale sarà la posizione da lui occupata nel contesto culturale, il che si ripercuote sulle cautele nel tradurre – o ritradurre. Una costante da tenere in considerazione nel quadro complessivo è poi il peso della traduzioni (tradizioni) passate; il recente caso de *La montagna magica* di Thomas Mann ne è un classico esempio: ci sono voluti anni e soprattutto molti ragionamenti perché Mondadori accompagnasse la ritraduzione al titolo adeguato: ormai il titolo *La montagna incantata* era entrato nell'immaginario collettivo, e si temeva l'impatto di un cambiamento così significativo sul pubblico.

La poetica caratterizzante un determinato periodo storico-letterario può a sua volta essere piuttosto influente: il pensiero di Schegel sulla necessità di mantenere lo stesso metro dell'originale anche in traduzione ha dato vita a quelle che Lefevere chiama «contortions»¹⁴⁰, che perdureranno dal primo Ottocento fino agli anni Venti del Novecento; allo stesso modo le traduzioni vittoriane dei classici hanno una monotonia di fondo derivante dalla convinzione (di cui si fece portavoce Browning) che un testo antico dovesse essere reso con strutture adeguatamente arcaiche.

Quindi in tale ottica possiamo distinguere tra traduttori 'conservatori' e traduttori 'sovversivi', quelli che, nel caso dei classici, mirano ad eliminarne la patina di antichità e a generare shock, col fine ultimo di mettere in discussione le interpretazioni ideologiche e poetiche convenzionalmente legate al testo in questione. Il traduttore conservatore lavora sul piano delle parole, della frase, mentre quello sovversivo sul piano dello spirito. Lefevere discute anche di quelle traduzioni poco accurate in cui l'ideologia gioca un ruolo fondamentale, come nella traduzione tedesca del *Diario di Anna Frank*, la cui traduttrice giustifica la manipolazione di certe frasi («there is no greater enmity in the world than between Germans and Jews» che diventa «there is no greater enmity in the world than between these Germans and Jews»,¹⁴¹) affermando che «a book you want to sell well in Germany...should not contain any insults directed at Germans»¹⁴², ideologia politica quindi, ma anche culturale, che talvolta si fa ancora più sottile:

informazioni a riguardo, che secondo Lefevere contribuisce a plasmare la ricezione dell'opera in questione, che non è quindi unicamente prodotto di un approccio individuale ma si forma anche in base a ciò che di quel testo si dice. Questo discorso è dedicato ai "non professional readers"¹³⁸, i quali ricorrono spesso alle riscritture per entrare in contatto con la letteratura.

¹³⁹ Ivi, 23.

¹⁴⁰ Ivi, 39.

¹⁴¹ Ivi, 66.

¹⁴² *Ibidem*, 66.

Schutz consciously or unconsciously turns Anne Frank into the cultural stereotype of the 'proper' young adolescent girl of a time that had not yet invented the teenager, 'properly educated' as befits her social status, presumable to make her more acceptable to a fifties audience¹⁴³.

La traduttrice arriva a questo risultato intervenendo soprattutto nel linguaggio, edulcorato e neutralizzato, eliminando certi giudizi espressi nei confronti di madre e sorelle, o riferimenti mitologico-culturali considerati troppo colti per una quattordicenne, di fatto riplasmando l'immagine della protagonista per far sì che combaci con l'idea comune di adolescente media.

Quando ci si scontra con universi di discorso in evoluzione gli esiti sono soprendenti. Omero ha a lungo occupato un posto privilegiato nel panorama culturale europeo; per esempio, lungo tutto il Rinascimento francese rappresentava un faro, essendo la cultura greca creatrice e custode di quelle regole della poetica epica che, attraverso la traduzione, venivano così diffuse e riconfermate. Nel Diciottesimo secolo la situazione si invertì: la convinzione dei francesi di aver ormai superato in valore la cultura classica e di essere diventati i veri custodi della poetica occidentale si rifletté pesantemente sulla rilettura dell'opera omerica, anche alla luce dei dettami dell'Académie: «the words were there, but the use of those words in a work of literature was not deemed acceptable»¹⁴⁴. Se il testo originale perde di prestigio si tenderà meno a seguirlo alla lettera, prendendo più libertà, sovrapponendo il proprio universo culturale a quello originale; De La Motte diceva a riguardo: «volevo che la mia traduzione fosse piacevole; perciò a idee piacevoli ai tempi di Omero ho dovuto sostituire idee piacevoli oggi»¹⁴⁵, specialmente, nel suo caso, per le accurate descrizioni dei cruenti combattimenti.

Il lettore del testo tradotto secondo Lefevre si aspetta un risultato più opaco, dando per scontato che ad andare persa sarà proprio la combinazione di strategie illocutive che portano a sostenere che un testo poteva essere scritto o tradotto meglio; il fatto è che spesso in traduzione si tende a privilegiare e ad inseguire la piena realizzazione di una sola di queste strategie, e ancora una volta le correnti poetiche del tempo hanno una certa responsabilità (per esempio, l'inserimento di rime nella traduzione di Catullo laddove il testo originale non le prevedeva). Sono quindi il frutto dell'imposizione del traduttore, spinto anche dalle esigenze letterarie del suo tempo.

Quanto all'inevitabile divario tra le traduzioni, anche quelle che si professano letterali, la ragione è da ricercarsi non solo nella differenza di materiali utilizzati per la traduzione, ma soprattutto nella differenza di immagini che le parole richiamano. In questo caso la poesia è l'esempio più calzante: il poeta non condivide quelle stesse immagini o universi col traduttore, che può deviare ciò che le parole originali evocano: «the translator does not possibly activate the same scene a native speaker of the language would activate, or the scenes the author intended, because the scenes

¹⁴³ Ivi, 69-70.

¹⁴⁴ Ivi, 89.

¹⁴⁵ Traduzione mia: «I wanted my translation to be pleasing; I have therefore had to substitute ideas that are pleasing today with other ideas that were pleasing in Homer's time» (Ivi, 92).

activated by a frame are very closely linked to the socio-cultural background of the language user in question»¹⁴⁶. Non a caso la traduzione poetica solleva parecchi problemi, il primo dei quali è la legittimità dell'attività stessa, che non riesce a raggiungere efficacemente tutti i piani di significato.

La fragilità del confine tra traduzione ed adattamento è provata anche dal fatto che non è sufficiente parlare di adattamento come semplice ricollocazione temporale o spaziale, così come in Julie Sanders (*Adaptation and appropriation*, 2006), perchè la stessa cosa si verifica anche in traduzione, motivata, come si è visto nei capitoli precedenti, da necessità di integrazione culturale e di appropriazione. In letteratura vi sono delle traduzioni che sconfinano decisamente nell'adattamento, perché le pressioni testuali sono tali da non lasciare scelta: *Alice in Wonderland*, uno dei libri forse più famosi e problematici, è un caso esemplare in tal senso.

Che si tratti di una sfida non indifferente, nonostante l'erroneo status di libro per l'infanzia, lo dimostra la ricchezza di *nonsense*, che lo rende una lettura gratificante per un pubblico adulto in grado di apprezzare la rottura degli schemi. Tuttavia non ci si può non interrogare sul tipo di operazione richiesta da questo genere: «Can Lewis Carroll be translated into French? We have seen that several attempts have been made, but has he in fact been translated, or merely paraphrased, traduced, travestied, or transposed?»¹⁴⁷. La domanda di Delabastita si inserisce proprio nel confine tra traduzione e adattamento, poiché la componente creativo-linguistica e culturale sono così strettamente interrelate da rendere difficile una distinzione inequivocabile: l'opera di Carroll è la prova delle vette che la lingua è capace di raggiungere una volta liberata dagli schemi tradizionali e senza prendersi troppo sul serio (oltre a servire da mezzo critico dell'educazione vittoriana, il che contestualizza così radicalmente l'opera da rendere necessaria una *Annotated Alice*, al fine di spiegare la parodia dei poemetti e la loro origine, consacrando così alla memoria futura).

Prendiamo ad esempio due traduzioni italiane, il cui confronto permette di verificare sia l'influenza della strategia traduttiva sul risultato finale e sull'effetto complessivo del testo (l'equivalenza dinamica tanto cara a Nida), sia di tracciare l'evoluzione dell'approccio alla particolarità del romanzo stesso. Ad un estremo abbiamo la traduzione italiana della *Annotated Alice* di Masolino D'Amico, del 1971, nella quale si può tranquillamente affermare che il rispetto del prototesto è una dominante pressochè assoluta, e che dimostra la chiara volontà di fornire una chiave quanto più accurata possibile di approfondimento culturale, tant'è vero che il poemetto che verrà proposto per l'analisi è lasciato in lingua inglese e tradotto in italiano solo in nota; dall'altra, quella che viene tutt'oggi chiamata traduzione di *Alice in Wonderland* di Aldo Busi: la componente creativa, già di suo fortemente necessaria perchè il metatesto abbia una traccia della freschezza e della vivacità del prototesto, assume nel lavoro di Busi una virata decisa verso la modernità, con citazioni fortemente attualizzanti, soprattutto nelle filastrocche e canzoni. Nel capitolo V, *Advice from a Caterpillar*¹⁴⁸, è presentata una filastrocca che dovrebbe

¹⁴⁶ Ivi, 104.

¹⁴⁷ Delabastita: 1993, 175.

¹⁴⁸ Basta osservare la resa del titolo del capitolo per iniziare a capire quale sia stata la strategia di

essere il tentativo di Alice di ripetere «You are old, father William», con risultati piuttosto comici.

"YOU are old, Father William," the young man said, / "And your hair has become very white; / And yet you incessantly stand on your head-- / Do you think, at your age, it is right?"

"In my youth," Father William replied to his son, / "I feared it might injure the brain; / But, now that I'm perfectly sure I have none, / Why, I do it again and again."

"You are old," said the youth, "as I mentioned before, / And have grown most uncommonly fat; / Yet you turned a back-somersault in at the door-- / Pray, what is the reason of that?"

"In my youth," said the sage, as he shook his gray locks, / "I kept all my limbs very supple / By the use of this ointment -- one shilling the box -- / Allow me to sell you a couple?"

"You are old," said the youth, "and your jaws are too weak / For anything tougher than suet; / Yet you finished the goose, with the bones and the beak-- / Pray, how did you manage to do it?"

"In my youth," said his father, "I took to the law, / And argued each case with my wife; / And the muscular strength which it gave to my jaw / Has lasted the rest of my life."

"You are old," said the youth, "one would hardly suppose / That your eye was as steady as ever; / Yet you balanced an eel on the end of your nose-- / What made you so awfully clever?"

"I have answered three questions, and that is enough," / Said his father; "don't give yourself airs! / Do you think I can listen all day to such stuff? / Be off, or I'll kick you down-stairs!"¹⁴⁹

Così traduce Masolino d'Amico:

"Sei vecchio, babbo William", disse il giovanotto / "e i tuoi capelli sono diventati molto bianchi; / eppure non smetti mai di star ritto a testa in giù... / ti pare ben fatto, alla tua età?"

"Da giovane", rispose babbo William al figliolo, / "temevo potesse farmi male al cervello; / ma ora che sono assolutamente certo di esserne privo / lo faccio e lo rifaccio a volontà".

Busi. Masolino d'Amico ha reso 'Advice from a Caterpillar' con 'I consigli di un Bruco'. Busi invece ha optato per 'Larvato consiglio di Bruco', cogliendo al volo la possibilità di integrare la natura di 'larva' del bruco con la sottigliezza del suo parlare mai esplicito, quindi 'larvato': la metalingua offre delle possibilità impreviste, addirittura irrobustendo il significato iniziale.

¹⁴⁹ L'edizione di riferimento è della Oxford University Press, 1982, 43-44.

"Sei vecchio", disse il giovane, "come stavo dicendo, / e sei diventato grasso in modo eccezionale; / pure, hai fatto un doppio salto mortale all'indietro sulla porta... / Di grazia, qual è la ragione? "

"Da giovane", disse il saggio scrollando le grigie chiome, / "conservai l'agilità delle membra / Grazie a questa pomata ...uno scellino la scatola... / Se permetti te ne vendo un paio".

"Sei troppo vecchio", disse il giovane, "e hai le mascelle deboli / per mangiare cose più dure della sugna; / eppure hai finito quell'oca, osso e becco compresi... / di grazia, come hai fatto? "

"Da giovane", disse il padre, "abbracciavi la legge, / e discutevo ogni caso con mia moglie; / e la forza muscolare che ciò mi diede alla mascella / mi è rimasta per tutta la vita".

"Sei vecchio", disse il giovane, "non si crederebbe, / che il tuo occhio fosse saldo come prima; / eppure hai tenuto un'anguilla in equilibrio sul naso... / cosa ti ha reso così diabolicamente in gamba? "

"Ho risposto a tre domande, e ora basta" / Disse il padre. "Non darti tante arie! / Credi che possa restare tutto il giorno a sentire questa roba? / Fuori dai piedi o ti sbatto via a calci!"¹⁵⁰

Busi, la cui traduzione è incorporata a tutti gli effetti nel testo (dove non appare l'originale), ripensa drasticamente il tutto:

"Caro vecchio buon papà" strillò un giorno al Padre il Figlio / "che con il busto tieni il lardo su, / e alla chioma ben fonata fai la tinta bianco giglio, / perché cammini sempre a testa in giù? "

Replicò il Papà al Figliolo: "quando ero un giovinetto / Temevo per i postumi al cervello, / ma or che so di non averne mai avuto neanche un etto / è di un bello ma di un bello strabello! "

Ribadiva il Figlio: "Vecchio,vecchio sei, vecchio e stravecchio. / Trasudi trippa, sugna e ciccie unte; ma perché, sant'uomo, quando ti contempi nello specchio /cominci a piroettare sulle punte?"

"Fin da giovane ho sfoggiato gran beltà e grazia apollinea" / Disse il Papà, scuotendo i grigi boccoli / "SILFID-CREM è il mio segreto, un segreto per la linea; / ricorda: SILFID-CREM e ti dinoccoli. "

Disse il Figlio: "Vecchio sei, caro mio, vecchio e schiodato, / riesci appena a biasciare un po' di strutto; / tuttavia, o mangia-a-sbafo, come fai così sdentato / a sbafar un'oca, zampe becco e tutto?"

"Se sapessi, in gioventù, la vitaccia coniugale / Che ho fatto litigando con tua madre! / A forza di citarla e querelarla in tribunale / Mi son venute le mascelle quadre! "

¹⁵⁰ L'edizione di riferimento è della Longanesi, 1971, 72-73.

"Sei più vecchio di Noè, la tua faccia è un ring di rughe / C'hai il Parkinson, l'Alzheimer e altri guai, / tuttavia riesci a tenere in equilibrio quattro acciughe / sulla punta del naso: come fai? "

"Ho risposto a tre domande, e mi giran come pale" / Fa papà. "Saputello, quante arie / Che ti dai per qualche quiz, e oltretutto senza sale, / smamma Mike, o ti cavo lingua e carie! "¹⁵¹

Busi qui ricorre, come direbbe Jakobson, ad una trasposizione creativa, in cui si mantiene il senso – tutti gli elementi del testo originale sono presenti nella traduzione di Busi – ma lo si rielabora in maniera fantasiosa, con soluzioni talvolta esuberanti e soprattutto contestualizzanti e storicizzanti: Alzheimer, Parkinson, riferimenti ai quiz e a Mike Bongiorno immediatamente congelano il lavoro in un preciso quadro di riferimento, a differenza della traduzione di d'Amico, che si limita a riportare il senso, senza badare a rima, ritmo o metro, e il chiaro intento culturale è dimostrato dal fatto che il testo originale di Southey è posto in posizione privilegiata – nel corpo del testo – rispetto alla traduzione.

Le due rese sono il risultato di una dominante e di una strategia traduttiva ben precisa, quindi non si può ragionare in termini di giusto o sbagliato, ma è innegabile che tali estremi sollevino dei quesiti su come si possa effettivamente intervenire con mille sfumature su un testo di tipo poetico, e soprattutto dimostrano che rompere gli schemi linguistici è concretamente possibile, con risultati di sicuro effetto. Che per ottenere tale effetto l'eco della scrittura di Busi risuoni forte è innegabile, ed emerge ancora di più confrontando la sua traduzione con quella di Masolino D'Amico, di impianto – e impatto finale – nettamente diverso. A livello teorico il lavoro di d'Amico si può chiamare traduzione, quello di Busi è di più difficile inquadramento, proprio perché in questo tipo di testo l'apporto dell'inventiva non è solo necessario ma essenziale.

Un caso in cui sicuramente l'adattamento gioca un ruolo determinante nella buona riuscita della traduzione è quello dei *limericks*¹⁵². Soprattutto per noi italiani, tradurre l'umorismo *nonsense* inglese non è cosa facile:

La letteratura italiana è la più seria delle letterature. Un libro che sia nello stesso tempo ben scritto e umoristico si può quasi dire non esista. Siamo costretti a fingere di sbellicarci per l'umorismo con il quale è disegnato Don Abbondio e a trovare Ariosto

¹⁵¹ L'edizione di riferimento è della Mondadori, 1988, 71-72.

¹⁵² Il limerick è un breve componimento definito "la moderna forma di epigramma" (Tomasi di Lampedusa: 1996, 309). A Edward Lear va il merito di aver perfezionato tale opera e di averne fissato le caratteristiche: il limerick compone di cinque versi (inizialmente i limerick di Lear ne avevano solo quattro con rima interna nel terzo, che in seguito è stato diviso in due parti) a ritmo giambico-anapestico; il terzo e il quarto di due piedi, tutti gli altri di tre, rima AABBA e una struttura piuttosto rigida:

- il primo verso presenta il personaggio e una sua peculiarità (solitamente provenienza);
- il secondo verso propone la particolarità del personaggio che introduce l'azione;
- il terzo e il quarto verso contengono l'azione della storia;
- il quinto verso è una ripresa del primo con aggiunta di un attributo del personaggio o la conclusione della storia.

divertentissimo. L'italiano, se gli capita un guaio, non ci ride mai sopra: sale sullo scoglio di Leucade e impreca contro i fati¹⁵³.

Questa mancanza di tradizione umoristica sicuramente incide non poco sulla resa traduttiva dei componimenti improntati alla comicità. Gli autori inglesi hanno infatti saputo ben conciliare la scrittura impegnata e quella più disinvolta, leggera (si pensi a Thackeray), e la scrittura comica costituisce genere letterario a sé stante, mentre in Italia mancano componimenti che siano di ispirazione.

Come dimostra anche il caso di Carroll, spesso il gioco linguistico affonda le radici nella protocultura, e il traduttore si trova nella scomoda posizione di dover aguzzare l'ingegno per proporre una resa altrettanto efficace che non sia snaturata dal cambio di contesto culturale.

Chi non è capace di ridere di un *limerick* in fondo non capirà mai nulla dell'Inghilterra e della sua letteratura: l'Inghilterra è il paese dell'irrazionale nel quale la logica val pochino. [...] E quanti *limerick* vi sono in Amleto, intendo dire proprio sulla bocca del principe di Danimarca¹⁵⁴?

La traduzione dei *limerick* pone il traduttore davanti alle stesse difficoltà che si incontrano davanti a un testo poetico. Il primo è un vincolo intratestuale, ovvero rima e ritmo: è l'essenza stessa del *limerick*, la struttura e le rime fisse ad imporre al traduttore una 'gabbia' di lavoro. È anche vero, però, che il mantenimento della rima e del ritmo non necessariamente condurrebbe al mantenimento anche del lessico: si possono cercare rime con parole diverse da quelle del *limerick* originale, modificare le situazioni e la storiella interna. È quello che ha fatto inizialmente Ottavio Fatica nella sua traduzione dei *Limericks* risalente al 1994, che gli valse il Premio Mondello: la dichiarazione di intenti del traduttore mostra la volontà di mantenere il gambo per conservare il ritmo sghembo, il mantenimento dei nomi di luogo e quindi il vincolo della rima, l'arricchimento del repertorio sonoro con assonanze, cacofonie, e il rifiuto dell'*enjambement*: nel *limerick* ogni verso è una entità a sé stante.

La situazione si complica perché il *limerick* di Lear nasce accompagnato da una simpatica vignetta – Lear era anche un ottimo illustratore – che rappresenta la scena. Quando Einaudi decise di ripubblicare i *Limericks*, accompagnati questa volta da tutte le illustrazioni, Fatica ha dovuto rivedere anche significativamente il suo lavoro: nella prima edizione, infatti, su ottantasette *limericks* pubblicati solo sedici erano accompagnati da illustrazioni. In questo caso quindi influisce prepotentemente il vincolo paratestuale: il già difficile compito di trovare rime adeguate e accoppiamenti lessicali inusuali si complica per il contenuto che ora deve obbligatoriamente essere compatibile con la vignetta.

Ecco uno dei *limericks* che sono stati ripensati tra un'edizione e l'altra:

¹⁵³ Tomasi di Lampedusa: 1996, 306.

¹⁵⁴ Ivi, 309.



There was an Old Person of Rhodes,
Who strongly objected to toads;
He paid several cousins,
To catch them by the dozens,
That futile Old Person of Rhodes.¹⁵⁵

Le soluzioni si modificano a seconda del vincolo a cui la traduzione è sottoposta; nell'edizione del 1994 troviamo:

C'era un antico signore di Rodi
Che obiettava, e obiettava sui modi
Pagò sei cuginetti
Per farli perfetti
Quel futile signore di Rodi¹⁵⁶.

Nell'edizione del 2002:

C'era un certo signore di Rodi
Più dei rospi non c'è altro che odi
Pagò tante cugine
Per pigliarli a dozzine
Che futile il signore di Rodi¹⁵⁷.

Nel secondo caso il testo è stato modificato per far sì che contenesse tutti i riferimenti presenti nell'illustrazione (oltre agli inevitabili rospi, i gonnelloni dell'illustrazione suggeriscono che i cugini debbano trasformarsi in cugine); e paradossalmente, nonostante sia quello con più *constraints*, è anche quello con più punti di contatto rispetto all'originale.

Adattamento e teatro

Tornando invece al teatro, secondo Link la distinzione tra adattamento e traduzione può riguardare solo aggiustamenti linguistici:

¹⁵⁵ Lear: 1862, 51.

¹⁵⁶ Lear: 1994, 47.

¹⁵⁷ Lear: 2002, 57.

Dal momento che non esistono più né le convenzioni né il palcoscenico né il pubblico aristocratico che determinarono la creazione del teatro classico francese, secondo Link una qualsiasi versione moderna di Corneille o di Racine, fatta in una qualunque lingua ... sarebbe una *adaptation*¹⁵⁸.

Anche la Bassnett nota che quando si parla di interculturalità i confini si fanno più labili perché è la cultura a rappresentare la dominante principale, quindi ogni modifica che rischia di ostacolare la ricezione sarà sicuramente presa in considerazione, indipendentemente dal grado di invasività: in traduzione il grado di acculturazione può variare, spaziando da un approccio esotizzante, che lascia intatti tutti gli elementi estranei alla cultura di arrivo, fino ad una acculturazione pressoché totale, e nel caso dei *plays* è quindi un problema fortemente sentito (si veda il capitolo 2). Vi sono infatti numerosissimi esempi di testi teatrali prima tradotti e poi radicalmente modificati per incontrare i gusti del pubblico, adattati per l'appunto, perché a teatro ancora più che in letteratura il peso del contesto culturale si fa sentire a tal punto da giustificare un intervento più o meno deciso sul testo. Per venire incontro ai gusti popolari, per esempio, una versione del 1770 dell'*Amleto* eliminava in toto il fantasma e alcune scene di combattimento: si vedrà come il lavoro di Ducis sul testo shakespeariano non risenta sicuramente di alcun timore reverenziale verso il testo fonte.

Non è forse sbagliato dire che l'adattamento è una fase della preparazione del testo alla messinscena al pari della traduzione, e i due procedimenti spesso sono contemporanei, poiché accorgimenti mirati a plasmare il testo sul pubblico ricevente possono essere realizzati sia dal traduttore che successivamente dal regista. Essendo il testo teatrale qualcosa di molto flessibile e liquido, che cambia in un asse orizzontale cosicché non esiste una versione con 'maggiore dignità' rispetto ad un'altra, tutti i prodotti sono derivati da un nucleo iniziale ma non ad esso secondari. Secondo la Hutcheon «There is a break between the kind of fluidity determined by a) the production process (writing, editing, publishing, and performing) and b) those created by reception, by people who "materially alter texts»¹⁵⁹. In produzioni teatrali nelle quali il testo deve passare per la traduzione, questi elementi sono entrambi presenti, rendendo il quadro più complesso in termini di definizione precisa – e utopica – del testo base e del prodotto – anzi, dei prodotti – di arrivo.

Molto di questo lavoro di continuo adattamento coinvolge i classici, i quali, proprio in quanto tali, sono più esposti a rimodernamenti o riposizionamenti rispetto alla contemporaneità, talvolta di natura puramente scenografica¹⁶⁰ altre volte anche contenutistica, come gli esempi dei capitoli precedenti; il riposizionamento non è mai

¹⁵⁸ Bassnett: 1986, 51.

¹⁵⁹ Hutcheon: 2006, 170.

¹⁶⁰ Si veda la produzione del 2013 di *Measure for Measure* allo Shakespeare Theatre di Washington, ambientato nella Vienna palesemente ricalcata sull'ascesa nazista, in cui la reinterpretazione del messaggio non passa per un'alterazione di episodi o situazioni ma dal rimando ad un periodo storico che automaticamente invita alla sovrapposizione e rilettura di messaggi.

vampiresco¹⁶¹, perché proprio dall'adattamento nasce la linfa che permette all'opera di continuare il cammino.

In termini moderni, inoltre, il termine 'adaptation' sembra essere utilizzato per indicare privilegiatamente i passaggi di medium, soprattutto da quello letterario a quello filmico, isolando sia altre fonti che altri metaprodotti, e concentrandosi maggiormente sull'aspetto intersemiotico. La modifica dipendente dal medium è poi la più riconoscibile: si pensi al melodramma verdiano o ai più recenti musical basati sulle opere di Shakespeare o su classici della letteratura, nei quali entrano in gioco dei passaggi legati alla natura del mezzo stesso, sforzi per far coincidere, quando possibile, i piani contenutistici e formali, l'espansione di certi ambiti e la messa in secondo piano di altri, soprattutto a teatro, dove una certa condensazione è sempre necessaria. Nel caso di Verdi,

Fewer words are needed in an opera than would be required in a play of comparable length.[...] this drastic reduction of the quantity of the text, [...] necessitates a simplification of both action and characters, the emotion expressed in the closed musical numbers occupying a large segment of the time normally reserved for the dramatic event.¹⁶²

Chi è responsabile del processo di adattamento? Particolarmente a teatro tutto parte dal traduttore (in un dramma non in lingua originale) e culmina con l'attore: «Actors can bring their individual sense to the characters and give them those glances and gestures that come from their own imaginations»¹⁶³. Ciò non significa che il regista non abbia voce in capitolo, anzi: «the director does not subordinate himself to another author; his source is only a pretext»¹⁶⁴, il che lascia intuire l'apporto della visione registica nel prodotto finale, ma la natura del mezzo, l'insieme di menti e mani che lavorano ad un progetto è tale da non permettere un univoco concetto di *authorship*.

Anche all'interno dello stesso maxi-insieme (es. cultura occidentale) vi sono delle differenze interne che inevitabilmente sollevano problemi per la ricezione ottimale dell'opera. Per certe opere, poi, il piano diacronico è un altro punto di discussione, il cambiamento delle visioni da secolo a secolo impedisce di assorbire molti dei contenuti 'originali', di accettarli come tali e comprenderli. A teatro, dove il pubblico vince quasi sempre, la modifica è dietro l'angolo.

Performance media presents the greatest challenges for adaptations across cultures and not only because of the presence of paying audiences – on site and ready to respond with incomprehension or anger [...] Transfers from a telling to a performance mode, differences of philosophy, religion, national culture, gender, or race can create gaps that

¹⁶¹ Ivi, 176 (traduzione mia).

¹⁶² Ivi, 45. Da notare che tutti gli adattamenti extra-teatrali vengono analizzati prendendo il testo come punto di partenza. Si fa riferimento a ciò che resta di tangibile.

¹⁶³ Ivi, 82.

¹⁶⁴ Ivi, 82.

need filling by dramaturgical considerations that are as likely to be kinetic and physical as linguistic.¹⁶⁵

Sempre in campo teatrale, David Johnston, a sua volta traduttore, afferma che la traduzione e l'adattamento sono due momenti diversi dello stesso processo, quello di formazione di una nuova realtà:

Every act of translation for the stage is an act of transformation. The distinction between translation and adaptation is difficult to understand fully, unless it is to refer to translation as the first stage of linguistic and broadly literary interrogation of the source text, and adaptation as the process of dramaturgical analysis, the preparation for re-enactment¹⁶⁶.

Indicativa del ragionamento pratico sul testo è l'esperienza di Richard J. Hand riguardo la messa in scena nel 2007 di *Lucretia Borgia* di Victor Hugo. Il primo problema è prevedibilmente di ordine culturale-storico: combinare il melodramma del diciannovesimo secolo con il gusto del pubblico inglese moderno, al quale si aggiunge, dal punto di vista strettamente pratico, la lunghezza delle battute che rischiano di diventare «awkwardly declamatory»¹⁶⁷. Si intuisce quindi che difficilmente il testo così come Hugo lo aveva composto verrà mantenuto pedissequamente: la primaria necessità di chi fa teatro è comunicare, e la comunicazione non può avvenire se pubblico e spettacolo viaggiano su due binari (culturali e temporali) paralleli e distinti; è necessario quindi plasmare la performance alle abitudini del pubblico agendo tramite «inventive dramatic strategies»¹⁶⁸. La prima di queste strategie è uno slittamento temporale dal sedicesimo secolo al primo ventennio del ventunesimo, mettendo in gioco l'ascesa del fascismo e il modernismo: «The overall effect was an adaptive time-tunnel: the reanimation of sixteenth-century Venice and Ferrara through 1830s French Romanticism set in the 1920s for a twenty-first century audience»¹⁶⁹. Altro esempio è il teatro francese del *Grand Guignol* e i tentativi di esportazione di questo particolare modo di fare teatro al di là dei confini nazionali: al primo fallimentare tentativo nel primo decennio del Novecento ne seguì un altro (meglio riuscito) negli anni Venti in territorio britannico. Il teatro impone dei limiti ai quali tuttavia anche scrittori illustri come Conrad si dovettero adeguare: *Laughing Anne*, che Conrad adattò da una sua stessa novella (*Because of the Dollars*) venne rifiutata perchè mostrare un protagonista privo di entrambe le mani fu ritenuto troppo ardito per il pubblico britannico (cosa che invece veniva mostrata senza problemi in Francia), almeno fino al Duemila¹⁷⁰.

Eugene O'Neill afferma che

¹⁶⁵ Ivi, 150.

¹⁶⁶ Krebs: 2014, 14.

¹⁶⁷ Ivi, 146.

¹⁶⁸ Ivi, 146.

¹⁶⁹ Ivi, 147.

¹⁷⁰ Krebs: 204, 152.

It is not possible to conceive a person standing beyond his culture. His culture has brought him into being in every respect except the physical, and given him his categories and habits of thought, his range of feeling, the idiom and tones of speech¹⁷¹.

Per questo ogni testo avrà una profonda connessione con la cultura dell'autore, e di conseguenza ogni traduzione è destinata a fallire, a meno che non si faccia forte di tale differenza.

Anche Reid affronta la differenza tra traduzione e adattamento. A suo dire ogni traduttore prima o poi è destinato a rielaborare una porzione di testo per facilitarne la comprensione al pubblico «departing from a strictly faithful rendering of his original text in order to clarify certain issues for second-hand audiences and readers»¹⁷², anche se si può discutere sulla liceità di un tale modo di procedere, che lui chiama libertà di parafrasi o di riformulazione. Si invade invece l'adattamento nel momento in cui si percepisce un definito allontanamento, sia in sottrazione che in addizione, una «distortion»¹⁷³. Reid parla del lavoro condotto sull'*Antigone* di Anouilh da Louis Galantière, il quale ha lavorato a due traduzioni, una del 1946, l'altra del 1949, che si contraddistinguono per un diverso grado di rispetto del testo di partenza: l'ultima mostra un livello notevole di rielaborazione delle battute e la reinvenzione di certe parti, interventi che modificano il senso delle azioni di Antigone e spostano il significato del *play* su un mondo che agisce ed interpreta tutto in bianco-nero. Il nuovo lavoro sul testo ha fatto sì che la produzione basata sulla traduzione del 1949 venisse meglio accettata dal pubblico, mentre la produzione che utilizzò la versione del 1946 non riuscì ad essere altrettanto competitiva.

Zuber ribadisce l'importanza per il testo tradotto di mantenere le intenzioni dell'autore, soprattutto se questo è ancora in vita. Nel caso dei classici, infatti, l'autore non può interferire e vi è uno stato di libertà maggiore, mentre in caso di opere contemporanee l'autore può causare parecchi problemi a produzioni considerate troppo libere. L'esempio è di Tennessee Williams che riuscì, con un'azione legale, ad impedire la messinscena della versione berlinese di *A streetcar named desire* quando scoprì che Kowalski sarebbe stato interpretato da un attore di colore, che alcune scene erano state eliminate e altre radicalmente modificate.

The task of a translator as well as that of a producer of a modern play should be to transpose the play in such a manner that the message of the original and the dramatist's intention be adhered to as closely as possible and be rendered, linguistically and artistically, into a form which takes into account the different traditional, cultural, and socio-political background of the recipient country¹⁷⁴.

Anche Link sottolinea che l'adattamento del testo drammatico è momento imprescindibile della preparazione della performance, adattamento che può configurarsi come riscrittura – se altera significativamente il significato dell'opera, proponendone una visione completamente nuova, come l'*Amleto* contrapposto

¹⁷¹ Zuber: 1979, 51.

¹⁷² Ivi, 82.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Reid in Zuber: 1979, 95.

all'*Urhamlet*, o *l'Elettra* di Euripide contrapposta a quella di Sofocle – una «interpretation of its story or its subject»¹⁷⁵.

Si è visto che l'adattamento è un elemento imprescindibile nel processo interculturale, ma finora si è rimasti nell'ambito del confronto negli slittamenti tra proto e metaprodotto: la Zatlin offre un interessante prospetto sulla pratica, sui ragionamenti che spesso sottendono i risultati appena passati in rassegna. Una pratica più diffusa di quanto si possa ragionevolmente pensare, specialmente in contesto anglosassone, è per esempio di procedere su due livelli, effettuando prima una traduzione letterale, del senso, senza considerare nessuno dei criteri di rappresentabilità su citati; in un secondo tempo questa bozza verrà rielaborata e resa conforme alle esigenze teatrali da una seconda persona – e la Zatlin sottolinea che spesso l'adattatore è un nome di richiamo, che possa attirare pubblico, lasciando il primo traduttore nell'ombra ancor più del previsto. Vi è un pregiudizio di fondo in questo modo di procedere: si dà per scontato che il traduttore sia schiavo del testo, che il suo approccio sia incapace di distinguere le esigenze del mezzo o di reggere i meccanismi scenici, quindi a lui spetta creare il telaio linguistico il cui perfezionamento è esclusiva dei mestieranti.

Anche per questo Aaltonen promuove un riconoscimento concreto del lavoro di traduzione teatrale tramite copyright, al pari dei cugini traduttori letterari, motivato dall'impianto di adattamento culturale implicitamente richiesto. Così, il rapporto tra traduzione ed adattamento assume sfumature tutte nuove. Il punto è che molti traduttori non si trovano a loro agio col concetto stesso di 'traduzione letterale': «I really don't know precisely what a literary translation might mean, because at each point you must be making an interpretation; you've got to be deciding obscure points [...]»¹⁷⁶. Di tutti gli autori che nel contesto anglosassone-statunitense si sono occupati della traduzione di Chekhov, solamente Frayn è in grado di lavorare direttamente sul russo: gli altri – Tennessee Williams, David Mamet, Tom Stoppard – sono nomi noti ma dalla non adeguata competenza linguistica. La conseguenza primaria di tale pratica è una parte testuale decisamente annaquata, soprattutto in quei casi in cui 'l'adattatore' passa per una lingua veicolare. Frayn ha affermato:

The good thing about Chekhov is that you don't need to know a word of Russian to be able to translate his plays because everyone knows what Chekhov is about, everyone knows by some sort of inner certainty what Chekhov intended and what he was saying, and the idea of referring it to some original text is absolutely odious¹⁷⁷.

Questa affermazione, oltre a porre fortissimi interrogativi su come sia possibile tradurre (con cognizione) senza padroneggiare la lingua di partenza e senza

¹⁷⁵ Zuber 1979: 45. Link evidenzia che offrire una interpretazione di un play distante dal punto vista cronologico che sia perfettamente coincidente con quella passata è impossibile, e, se anche una tale ricostruzione fosse praticabile, non è automaticamente portatrice di significato anche per il pubblico moderno. Specie nei casi dei classici si sottende un significato comune e sempre riconducibile a varie epoche, più dei valori aggiunti che ogni epoca assegna al testo.

¹⁷⁶ Zatlin: 2005, 27.

¹⁷⁷ Bassnett- Lefevre: 1998, 93.

confrontarsi con le parole dell'autore, stride fortemente con la critica che viene generalmente mossa alle opere russe in traduzione anglosassone, dalle quali traspare un'idea completamente avulsa dalla realtà effettiva: non è poi così facile, dopotutto.

Geraldine Brodie propone altri casi di questo metodo inglese ormai affermato citando la traduzione inglese di *La casa di Bernarda Alba* di García Lorca, per la cui trasposizione infatti servirono un primo traduttore, Simon Scardifield, e il traduttore effettivamente accreditato, David Hare. Il primo si occupò di una traduzione letterale, assolutamente piegata al prototesto ed annotata, sulla quale poi il secondo traduttore ha operato per adattarvi cultura e lingua. Abbiamo quindi un "esperto linguistico" e un "esperto teatrale". Il ruolo del primo traduttore però non si limitò ad una semplice traduzione, per quanto fedele: «it is apparent from the annotations in the (unpublished) literal translation held in the National's archives that the literal translator, an actor himself, was at pains to preempt [...] queries by providing substantial linguistic and cultural detail»¹⁷⁸.

Il fattore economico è di non secondaria importanza nel privilegiare questo tipo di catena. La già scarsa tendenza all'investimento – «there are three factors that prevent having a translation staged: money, money and money»¹⁷⁹ – esige un certo grado di garanzia di un ritorno monetario, che, inutile negarlo, è favorito da nomi di richiamo, incluso quello del traduttore.

Quando invece si considera il lavoro di traduzione perfettamente integrato nella produzione, si scopre che secondo Daniele Petruccioli le richieste di registi e produttori sono di una traduzione che non sia né letterale né adattamento, perché è nel momento della prova che si decide la conformazione dello spettacolo: quindi molte informazioni da e per il traduttore arrivano e vengono elaborate al momento delle prove. Sembra imprescindibile un incontro preliminare tra le parti per definire le linee generali ma anche gli intenti di chi vi partecipa: cercare il compromesso tra autorialità e regista è essenziale, perché tradurre la volontà dell'autore indipendentemente dal momento scenico non è produttivo. Se il traduttore è subito integrato nel processo di creazione dello spettacolo, non c'è un prima definito e rigido e quante più possibilità di interpretazione si riesce a convogliare nel testo, maggiore sarà la libertà di chi vi lavora.

Si è visto che una delle preoccupazioni teoriche nel passato è stata cercare di definire la preparazione ideale per un traduttore; nei corsi di traduzione è fatto imprescindibile che venga richiesta una solida conoscenza della lingua di arrivo: il traduttore è prima di tutto un avido lettore che, tramite una diversificazione dei propri interessi, potenzia di riflesso il muscolo della scrittura, perché abituarsi a distinguere una scrittura di qualità da una approssimata permetterà di riconoscere

¹⁷⁸ Brodie in Wilson - Maher: 2012, 67. Si tratta di un metodo di lavoro che ha delle ripercussioni anche a livello legale di copyright, che infatti in casi come questo è condiviso. Nel discorso sulla traduzione non bisogna infatti trascurare il valore legale dell'attività intellettuale: il traduttore è infatti autore a tutto tondo di un testo nuovo, e in casi di collaborazione tale autorialità è ovviamente ripartita.

¹⁷⁹ Zatlin: 2005, 40.

quali sono i criteri che fanno la differenza (e spesso si tratta di dettagli, piccoli accorgimenti che però si fanno notare).

Dato che traduzione fa rima con riscrittura, non sembra inopportuno analizzare quali sono gli accorgimenti ai quali un drammaturgo deve prestare attenzione, poiché sicuramente qualche spunto è applicabile anche alla formazione minima di un traduttore teatrale. Nella ricerca della sensibilità per la scrittura drammatica troviamo nozioni ricavate dallo studio dei testi e nozioni ricavate dalla recitazione o dal lavoro teatrale. Quindi la conoscenza teorica circa lo sviluppo della trama, della resa dei personaggi e la costruzione della tensione si può cogliere studiando l'operato di grandi drammaturghi (e la traduzione spesso è stata al servizio di intellettuali il cui obiettivo era perfezionare l'arte della scrittura: Somerset Maugham per esempio tradusse *Ghosts* di Ibsen proprio per acquisirne i segreti compositivi). La semplice lettura, in virtù della natura stessa del testo drammatico, non è però sufficiente per comprendere appieno come il testo si incastra nel quadro d'insieme, e il suggerimento migliore è quindi andare a teatro: «on a stage is much easier to see what is important and what is not, in particular what is and is not dramatic»¹⁸⁰, ma anche una migliore idea dei tempi di scena, dell'importanza della sinteticità e dell'economia nelle battute, della costruzione dei legami tra atti (inutile specificare che sono i primi due punti ad essere particolarmente interessanti per un traduttore). Quanto all'aver fatto esperienza in prima persona della vita di teatro, si pensa subito alla figura dell'attore: chi meglio di lui sa cosa funziona di un testo e soprattutto, in cosa consista la recitabilità del testo stesso¹⁸¹. Non è irragionevole pensare che un attore che passi dall'altra parte della barricata possa scrivere un testo che 'suoni', che sia scorrevole, posto che vi sia un indispensabile background di conoscenza linguistica. Il caso di Filippo Ottoni, traduttore di *Rumori Fuori scena* e di *Copenhagen*, permette di analizzare i punti di contatto tra la traduzione del testo teatrale e quella audiovisiva, nello specifico l'adattamento dialoghi. Senza entrare nel merito delle polemiche anche recenti¹⁸² che hanno coinvolto il mondo dell'audiovisivo italiano, il fine dell'adattamento dialoghi è di produrre un copione che, oltre a soddisfare certe richieste specifiche legate al rapporto immagine-parola¹⁸³,

¹⁸⁰ Busfield: 1971, 36.

¹⁸¹ Più curiosa, e tuttavia non completamente irragionevole, è la connessione che Busfield intravede tra scrittura drammatica e giornalistica: la pratica del mestiere permetterebbe di comprendere come si parla veramente nella vita quotidiana, il che contribuisce alla credibilità del dialogo.

¹⁸² Posto che la pratica dell'adattamento dialoghi e quindi del doppiaggio non gode di grande favore critico (basti pensare alle affermazioni di Bruno Osimo circa l'immagine culturale falsata che deriverebbe dalla visione di un film doppiato), l'estate 2014 sarà ricordata per lo sciopero dei doppiatori mirato al rinnovo delle condizioni contrattuali e alla polemica nata sui social network e nutrita da scambi tra Gabriele Muccino e l'intero mondo del doppiaggio italiano, insorto in massa in seguito alle affermazioni del regista sul doppiaggio insoddisfacente dei suoi film internazionali.

¹⁸³ Elementi della pellicola originale che non possono essere ignorati sono in primis la durata della battuta, il labiale, la gestualità o la mimica dell'attore, le immagini in scena. I primi due elementi sono vincoli che interessano principalmente la scelta delle parole, che devono combinarsi in modo da esprimere il contenuto rientrando nei limiti temporali imposti, e cercando – senza sconfinare nell'ossessione – di far coincidere il labiale; il terzo (e in un certo senso anche il quarto) riguarda invece la recitabilità, nella ricerca dell'adeguamento della battuta alle condizioni di recitazione (una scena di tensione si potenzia se il dialogo esprime a sua volta tensione e si accompagna

includa l'attenzione al fattore recitativo, alla catena delle parole, all'armonia dei suoni: un vantaggio rispetto, per esempio, al traduttore di narrativa o di saggistica, i cui problemi legati alla diversa natura del dialogo sono stati analizzati nel capitolo precedente.

Cosa dicono invece i traduttori teatrali circa le giuste qualità per il lavoro? Il sondaggio di Zatlin ha evidenziato delle risposte basiche ma abbastanza coincidenti con le teorie di Busfield: una certa familiarità con la dimensione teatrale, a partire dal momento recitativo (non si ha vera coscienza delle necessità di un attore finché non le si sperimenta in prima persona) ma anche un lavoro testuale di analisi e confronto di traduzioni ben riuscite e del testo fonte: «To translate poetry, one must be a poet; to translate theatre, one must a playwright or theatre practitioner»¹⁸⁴.

Come in ogni traduzione, anche a teatro la personalità del traduttore deve lasciare il passo al bene del testo:

A bad line may sound good and, nonetheless, be artificial, clumsy and out of place. Bad lines appear when, in order to achieve a well-formed line, the translator chooses words that do not go well together, and therefore sound false. This may happen in some cases in which the translator imposes his own style and registers, instead of following the original.¹⁸⁵

Da alcuni traduttori accademici, invece, emerge la necessità di tradurre senza l'ossessione del palco, ovvero senza porsi come obiettivo la produzione, ma lasciandosi guidare dal semplice interesse letterario: essendo però il teatro pratico l'oggetto dello studio, questi pareri non offrono niente di concreto alla comprensione del fenomeno. Più illuminante è invece il contributo di David Tushingham, il quale ritiene indispensabile, oltre alle buone doti di scrittura, anche la capacità di capire i testi giusti da tradurre, «the ones that people who are creating theatre are going to be inspired by»¹⁸⁶: riemerge il contributo determinante di una buona conoscenza della situazione teatrale, che non solo permette di produrre un testo performabile ma anche di capire dove si muove il mercato e cosa può essere interessante.

L'idea di Pavis di riunire il traduttore letterario con il regista e l'attore per un lavoro a più mani in cui la collaborazione è la chiave portante non è altro che l'approccio comunemente applicato. Molti traduttori teatrali lavorano infatti insieme agli addetti ai lavori per un riadattamento in corso d'opera: è il metodo più efficiente e più istruttivo allo stesso tempo, poiché solo così si ha una idea veramente precisa di cosa sia necessario allo spettacolo.

Parlare di competenza del traduttore – in qualsiasi ambito lavorativo – equivale in un certo senso a tracciare una linea che inizia a demarcare il confine tra un lavoro 'ben fatto' da uno slavato. Sollevare il quesito sul giudizio di qualità della traduzione

adeguatamente alle azioni in video).

¹⁸⁴ Zatlin: 2005, 32

¹⁸⁵ Brumme - Espunya: 2012, 58.

¹⁸⁶ Zatlin: 2005, 42.

è quindi piuttosto complicato, per via dell'ingerenza della natura soggettiva – sia interpretativa che di puro gusto linguistico – che sottende l'attività.

Holmes aveva individuato un modello strutturale che ricostruisce il percorso del traduttore di un testo letterario; la premessa è che i testi si sviluppano su un piano seriale e su un piano strutturale¹⁸⁷, il che si concretizza nella traduzione delle singole frasi di cui è composto il testo con alla base una costruzione mentale dell'intera opera, della sua struttura, per l'appunto. Questa costruzione mentale del testo-fonte resterà una presenza costante durante il lavoro, insieme ad un'altra 'mappa', quella del testo di arrivo: l'idea che il traduttore si fa di come dovranno essere riprodotti nel metatesto gli elementi della 'prima mappa', alla quale farà riferimento volta per volta¹⁸⁸. Vi sono perciò delle regole che il traduttore tende a seguire: le *derivation rules*, che creano la prima mappa, quella del testo fonte; le *equivalence rules*, che contribuiscono a formare la mappa del testo di arrivo¹⁸⁹; le *projection rules*, quelle che concretizzano l'idea del testo di arrivo nel testo effettivo.

Con questi dettami in mente, il traduttore lavora cosciente che ogni interrogativo di resa nel testo di arrivo ha davanti a sé almeno due biforcazioni, una che probabilmente preserverà il piano della funzione, una baderà alla forma, e, probabilmente, una terza via che guarderà al significato. Per questo motivo il traduttore avrà in mente cosa può passare in secondo piano e cosa invece deve necessariamente essere preservato, quindi avrà una serie di gerarchie di cui sarà più o meno consapevole. Il testo però non permetterebbe una soluzione così semplice e schematica, quasi per eliminazione. La molteplicità di funzioni al suo interno («poetic, esthetic, reflexive, fictive»¹⁹⁰) fa sì che stabilire gerarchie rigide diventi arduo, e che il ventaglio di scelta si amplifichi notevolmente; non esisterebbero quindi scelte completamente giuste o completamente sbagliate, ma «somewhere in between»¹⁹¹. È qui che il discorso di Holmes si intreccia con il giudizio di qualità: chi vuole analizzare le traduzioni dovrebbe quindi cercare di risalire alla poetica del traduttore, cioè alla mappa del testo di arrivo così come lui l'ha concepita. Holmes individua due possibili percorsi: il primo prevede di stabilire una gamma di elementi-chiave universali, applicabili a qualunque testo, il secondo di stabilire criteri *ad hoc* per ogni opera, sovrapponendo così la gerarchia dell'analista a quella del traduttore. È questo un modello che evidenzia la difficoltà insita nella comparazione di un lavoro così personale quale è tradurre, (al pari quindi della scrittura), soprattutto se ci si pone come obiettivo l'individuazione di una traduzione 'giusta' e di una traduzione 'sbagliata'.

Nel delicato processo che è l'azione critica su una traduzione, Lefevere afferma che non è tanto utile per il teorico creare una serie di norme in base alle quali

¹⁸⁷ Holmes: 1994, 82.

¹⁸⁸ Ivi, 84.

¹⁸⁹ Le informazioni in questo caso non riguardano solo l'ambito strettamente linguistico e l'individuazione delle norme stilistiche del testo ma anche ai dati socio-culturali connessi alla natura del testo fonte e a quello di arrivo, quali regole canoniche vengono seguite e quali vengono disattese, quindi che posizione potrebbe avere avuto il testo fonte nella propria cultura d'origine.

¹⁹⁰ Ivi, 86.

¹⁹¹ *Ibidem*, 86.

demonizzare le scelte del traduttore, ma «to try to establish the norms that have guided the translator and then to criticize the translator for not having adhered to his own norms»¹⁹²: Lefevere sostiene in definitiva l'utilità di un approccio meno normativo e più pragmatico.

Quello del giudizio di qualità è un quesito teorico ancora senza soluzione: è possibile giudicare la traduzione, date le numerose coordinate in gioco? Guardare il lato pratico pone nuovi interrogativi, poiché, se ci si deve basare sull'esperienza delle scuole di traduzione, ci sono esiti palesemente meno brillanti di altri, capacità letterarie più spiccate, intuizioni più pronte, etc. Ci deve essere un criterio di qualità dietro l'ondata polemica che nel settore – ma anche nei blog a tema – ha portato a criticare aspramente le traduzioni della nuova collana Economici della Newton&Compton, additate per povertà ed approssimazione. In base a cosa si arriva a questo risultato? Ciò che viene preso in esame è la cura della resa lessicale combinata alla qualità della scrittura nella lingua di arrivo. Forse un punto fermo lo si può stabilire: se le scelte di resa linguistica e culturale variano a causa della forte carica individuale che le sottende, non significa che non si possa distinguere un testo ben scritto e fluido da uno dall'andamento più meccanico; però non è ancora sufficiente, perché molto dell'atmosfera del testo viene convogliato dalle parole, quindi anche all'interno della gamma dei traduttori esistono delle scelte più felici di altre. Si parlerà ancora del giudizio di qualità quando arriverà il momento di affrontare la comparazione dei testi selezionati.

¹⁹² Reid in Zuber: 1979,133.

Capitolo 6

Shakespeare in Italia

Tracciare un percorso critico sulla ricezione di Shakespeare in Europa – e nello specifico in Italia – è un lavoro che rischia di disperdersi per via della quantità di pagine scritte sull'argomento.

Per Reborà (1949) studiare le alterne fortune della ricezione shakespeariana permette di seguire passo passo gli sviluppi culturali e la direzione verso la quale si muove il gusto del pubblico ma anche la percezione creativa degli artisti. È stato a partire dalle traduzioni (a conferma che tradurre è sinonimo di ampliamento e apertura degli orizzonti culturali) che la fama di Shakespeare si è progressivamente radicata per poi valicare i confini teatrali, includendo adattamenti e riscritture. Ripercorrere la ricezione di Shakespeare (particolarmente in Italia) significa quindi non solo verificare con quale attitudine i traduttori hanno affrontato la novità, ma anche come la sua opera sia stata inevitabilmente plasmata dai dettami del gusto letterario delle varie epoche (e come questo si sia evoluto); anche dal punto di vista teatrale ci si è avvicinati a Shakespeare in una congiuntura favorevole di idee e visioni in evoluzione, ma, come si vedrà, sempre ponendo in primo piano le esigenze spettacolari, senza lasciarsi imbrigliare. Avendo già chiarito che il traduttore è avvolto nella propria cultura (che può accogliere o rifiutare, ma è sempre quello il punto di partenza) il percorso introduttivo a seguire mira a rimontare quel sostrato che fa da sfondo ai lavori di cui si parlerà nei case studies.

Volendo ricostruire a grandi linee i filoni e l'evoluzione della ricezione shakespeariana dagli esordi alla consacrazione, sul piano europeo la tendenza del XVII e XVIII secolo fu di distribuire lodi sottolineando allo stesso tempo le debolezze dell'impianto o della scrittura; in patria Ben Jonson, autore e attore di teatro, plaude alle commedie e alle tragedie per sostanza e introspezione, ma critica la scrittura, reputata troppo improvvisata e poco attenta: «players have often mentioned [...] that in his writing [...] he never blotted out a line. My answer hath been, 'would he had blotted a thousand!'¹. Il giudizio di valore e qualità non può non essere influenzato dalla preparazione e dalla diversa poetica di Ben Jonson, che non poteva esimersi dal rimarcare in Shakespeare la lacuna della classicità, un valore per lui ricorrente; inoltre, la visione dell'arte come momento razionale e la concezione del teatro appartenente alla sfera oggettiva non possono non spingerlo a rifiutare l'idea dell'ispirazione alla scrittura che arriva come un fiume in piena².

¹ Burke: 1998, 2.

² Mentre Jonson aveva una conoscenza diretta dell'universo greco e latino, di cui si ha prova anche nelle citazioni delle sue opere, è probabile che Shakespeare ne sia entrato in contatto attraverso le traduzioni, dove, per usare le parole di Rosa Maria Colombo, «mediazioni [...] dove si ha sempre una classicità mediata, modificata, adattata» (Lombardo: 1979, 47). Anche Jonson però, in quanto autore e attore, teneva particolarmente al momento della rappresentazione, nonostante le sue opere siano meno "fresche" di quelle shakespeariane (ivi, 64).

Johnson apprezzava particolarmente la consistenza dei personaggi, la grande ispirazione della Natura, il fatto che l'autore non si lasciasse ingannare dallo *status* e dalle aspettative che pesano sul ruolo sociale:

He was inclined to show an usurper and a murderer not only odious but despicable, he therefore added drunkenness to his other qualities, knowing that kings love wine like other men, and that wine exerts his natural power upon kings³.

La condanna arriva invece per l'assenza di un qualsivoglia intento educativo. Per Graf stupisce che Alexander Pope appoggiasse Shakespeare, «ch'è la negatio sua vivente»⁴: il biasimo dell'autore inglese era diretto alle tragedie, alla presenza di avvenimenti 'esagerati' e di un verso a suo dire pomposo.

Tra metà Seicento e fine Settecento vi è chi segue pedissequamente le regole aristoteliche e ovviamente non tiene Shakespeare in alcuna considerazione artistica, chi poi apprezza l'autore *nonostante* tale mancanza, e chi segue Shakespeare proprio in virtù del rovesciamento del rapporto Arte-Natura. Nella prima categoria Rymer è uno degli accusatori più intransigenti, denunciando, oltre al mancato rispetto delle tre unità, anche il rovesciamento della 'ideologia dell'ordine', ovvero il presentare i personaggi come sono, non come dovrebbero essere (l'opposto di quanto sosteneva Dr Johnson) e l'ignorare la riforma morale dei costumi, facendo sì che molti personaggi negativi non ricevessero punizione (affondando la *poetic justice* tanto cara ai neoclassici); sotto accusa anche la forma fluida dell'opera, che mescola indiscriminatamente tragedia e commedia.

Speculari sono quindi le argomentazioni di difesa; spicca quella di Dryden, il quale afferma di fare con Shakespeare quello che i Greci avevano già fatto per i testi di Eschilo, ovvero aggiornarlo al gusto neoclassico contemporaneo:

Dryden and others [...] with protestations of pious intentions, [...] were reworking some of the Shakespeare plays to make sure that their own clockwork view of the universe was not set awry by such persuasive preaching to the contrary as was found in an unbowdlerized *King Lear*⁵.

Esemplificativo dell'ambiguità di queste posizioni critiche è il saggio di Theobald *Shakespeare Restored*, del 1726, nel quale *Hamlet* al contempo era «more fertile in errors than any other the rest»⁶ e «perhaps the best known and one of the most favourite plays of our Author»⁷.

**

Rispetto al resto d'Europa, in Italia la critica legata a Shakespeare si sviluppa con un ritardo in parte motivato dalla scarsa conoscenza della lingua inglese: ciò non

³ Ivi, 3.

⁴ Graf: 1921, 313.

⁵ McMahon: 1964, 15

⁶ Theobald: 1726, VII

⁷ *Ibidem*.

desta meraviglia dato il motto *Anglicum est, non legitur*⁸; nel 1705, quando uscì l'*Ambleto* di Apostolo Zeno, ancora non si era sentito parlare di Shakespeare, e i punti di contatto tra i due testi sono esclusivamente dovuti ad un casuale riferimento alla stessa fonte. Come spiega anche Arturo Graf, il teatro francese aveva uno *status* così consolidato, un seguito così incontrastato che la concorrenza, teatro inglese incluso, aveva poco gioco poiché il paragone era in un certo senso obbligato: gli inglesi tendevano ad aggiungere dettagli inutili, i francesi preferivano lasciare lo spettatore nell'indeterminatezza dello spazio e restare sul generale per non 'sporcare' la tragedia e toglierle dignità.

Shakespeare inizia quindi a filtrare in Italia attraverso la mediazione del gusto neoclassico e la lente deformante delle opinioni di Voltaire⁹, unita alla grande

⁸ Reborà: 1949, 213.

⁹ Si tenta di far risalire i primi acerbi giudizi critici francesi su Shakespeare sempre più a ritroso nel tempo, ma spesso si tratta di affermazioni poco fondate o malamente attribuite: il classico ritratto di Shakespeare come poeta dalla fervida immaginazione inficiata da difetti stilistici è stata progressivamente attribuita sia al bibliotecario reale Nicolas Clément (1675-1684), sia alle *Dissertations sur la Poésie Anglaise* nel 1717. Figure la cui rilevanza è invece storicamente provata sono quelle dell'abate Prévost, il quale si era recato in Inghilterra per capirne la cultura e la letteratura, e quella dell'Abbé Le Blanc (1745).

Quando si parla di Shakespeare in Francia il nome di Voltaire è una costante. Crinò afferma che Voltaire, pur demonizzando l'artista inglese, avrebbe inavvertitamente assorbito dei tratti caratteristici del suo teatro, dall'introduzione in scena dei reali e delle famiglie regnanti francesi alla scrittura di opere che presentano vaghe somiglianze con quelle shakespeariane (*Zaire* viene inquadrata come una copia mal riuscita dell'*Otello*). Nelle *Lettres Philosophiques* Voltaire inizialmente esalta i tratti della tragedia inglese, e lamenta il fatto che nessuno ne abbia ancora tentato una traduzione; il compendio delle innovazioni di cui parla Voltaire è contenuto ne *La mort de César*, con la quale il pubblico francese assorbe ed accetta definitivamente il cambiamento di rotta che il teatro va prendendo. Quando però la nuova direzione diventa troppo modernizzante, Voltaire inizia a fare dei passi indietro: il definitivo distacco dall'autore inglese avviene quando la sua fama rischia di offuscare quella di Corneille. È allora che Voltaire traduce il *Giulio Cesare*, ma l'ideologia inficia eccessivamente il risultato finale, il che suscita perplessità tra i contemporanei: D'Alembert dubita che Voltaire abbia compreso appieno la lingua inglese e soprattutto come renderla in francese senza sconfinare nel ridicolo (McMahon: 1964, 25); per Baretti «il n'a point traduit le *Julius Ceasar* de Shakespeare, il l'a assassiné» (Crinò: 1950, 20); secondo la Crinò: «Ci si dovrebbe attendere che i pensieri fossero resi nella loro precisa forma, con la stessa determinatezza, senza ampliamenti che scoloriscono l'idea, senza omissioni e soprattutto senza arbitrarie interpolazioni. Troppo palese è infine l'insistenza nell'esagerare in senso meschino i sentimenti dei personaggi [...]. Troppo palese è l'intenzione di renderlo agli occhi dei propri connazionali "dégoutant et méprisable"» (ivi, 20).

Il caso di Voltaire è un ottimo esempio di ideologia 'letteraria': gli studi della Bassnett e di Lefevère (1990) hanno mostrato che essendo la traduzione un'attività umana, la soggettività che la pervade filtra inevitabilmente dalle parole del traduttore, più o meno consapevolmente; la lente deformante tramite la quale il traduttore offre il metatesto al pubblico di arrivo in questo caso è incentrata sulla difesa della propria identità nazionale, resa pericolante da quell'Altro letterario che era Shakespeare: fare leva sul gusto letterario del pubblico è quindi uno dei meccanismi di difesa se si vuole correre in soccorso di una tradizione letteraria che si percepisce 'sotto attacco'. Schleiermacher affermava che «either the translator leaves the author in peace, as much as possible, and moves the reader towards him; or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him» (Snell-Hornby: 2006: 145). In questo caso la linea di demarcazione non è così netta, perché l'intento di Voltaire era fornire una traduzione che non invogliasse all'approfondimento, ridefinendo in un certo senso il concetto di traduzione 'orientata al lettore', ma allo stesso tempo gli interventi sul testo non permettono di affermare che si trattasse di traduzione 'orientata alla fonte'. Il tutto va ovviamente contestualizzato all'interno della filosofia traduttiva del tempo, che, come si è abbondantemente visto, faceva della flessibilità quasi un cavallo di battaglia, quindi la consueta

diffusione delle versioni francesi. Il riserbo era dovuto principalmente alla ormai consolidata trascuratezza di quelle regole tanto care ai neoclassici e al teatro francese, tuttavia il diverso approccio alla crudezza della rappresentazione era un altro motivo di diffidenza: «il teatro inglese è pieno, a così dire, di quadri dell'orrore più violento e barbaro [...] si distingue da tutti nel punto di fomentare colle rappresentazioni le più sconci la corruzione de' pubblici costumi»¹⁰. Di riflesso, l'interesse italiano verso l'autore inglese non era tale da desiderarne una lettura più approfondita, temendo la contaminazione: Goldoni, per esempio, inizialmente sembra guardare a Shakespeare con distacco, come si nota dalla famosa dichiarazione di Crisologo nei *Malcontenti* sul primato del presentare in Italia una commedia all'inglese (1754).

Sebbene le traduzioni shakespeariane siano arrivate in Germania e in Italia più o meno nello stesso periodo¹¹, i testi di partenza erano quindi diversi: Von Borck per esempio traduce dall'originale inglese, mentre Valentini in Italia non entra a contatto con il testo originale (si ricordi Graf) ma con una sorta di adattamento, l'interpretazione della tragedia – il *Giulio Cesare* – da seconda fonte. A detta di Reborà mancava in Italia un'approfondita percezione critica e interpretativa del testo, un'operazione simile a quella di Monti con Omero, alla quale si aggiunge l'impossibilità di vedere le opere messe in scena da artisti nativi inglesi.

L'avversione per la lingua straniera da parte degli intellettuali italiani non è però una regola assoluta, e lo dimostrano sia Alessandro Verri, della cui traduzione dall'inglese si parlerà in seguito, sia Pietro Rolli, il quale in un certo senso anticipa la discussione autoriale, affermando di saper distinguere nel testo i passaggi puramente shakespeariani da quelli interpolati:

Il Rolli non fa questione di pregiudizi accademici secondo le regole aristoteliche, ma vede giusto, seguendo soltanto il suo buon gusto e la sua sensibilità di poeta; e già al principio del Settecento indica le possibilità esegetiche di quella che ai nostri giorni venne chiamata la critica "disgregatrice"¹².

Per di più la prima menzione di Shakespeare in Italia è attribuibile ad Antonio Conti, uomo di cultura noto nel Settecento nonché traduttore di Pope e di Racine, il quale si recò a Londra prettamente per questioni scientifiche ma che si ritrovò tra le mani «il Julius Caesar e il Marcus Brutus, che propriamente non sono che il Cesare

ondata di emendamenti o aggiustamenti non stupisce; d'altra parte è indicativa quella che Crinò interpreta come precisa volontà di 'boicottare' il testo, che implicherebbe una strategia ideologica cosciente (che se non sarebbe stata meno significativa se involontaria). Il colpo di grazia alle fondamenta del teatro classico francese arriva da Sébastien Mercier con *L'Essay sur l'art dramatique*, ancora una volta ispirato a Shakespeare, a cui seguono in risposta i discorsi di Voltaire noti come *Lettres à l'académie*. In sintesi, il contributo di Voltaire alla diffusione di Shakespeare, seppur segnato da una certa fissità ideologica, si rintraccia soprattutto nell'aver suscitato curiosità intorno alla figura del drammaturgo inglese e di averne così accelerato le future traduzioni, prime fra tutti quelle di Le Tourneur.

¹⁰ Graf: 1911, 304.

¹¹ In linea generale tutte le nazioni che traducono Shakespeare nei secoli XVIII e XVIII sono alla ricerca di una forte e rinnovata identità, e accolgono con favore questo scrittore il quale aveva avuto il coraggio di rompere con la traduzione e di presentare in scena dei personaggi al limite.

¹² Reborà: 1949, 215.

del Sasper diviso in due»¹³; Conti aveva menzionato Shakespeare in una lettera del 1715, nella quale esprimeva approvazione per un nuovo autore, il «Corneille inglese», «ma più irregolare [...], sebbene al pari di lui pregno di grandi idee e nobili sentimenti»¹⁴, che disattendeva le regole aristoteliche; tra le altre cose, si stupisce del fatto che tale autore ancora fosse sconosciuto in Italia, e in generale lamenta la mancanza di traduzioni di opere così piacevoli a leggersi quali quelle inglesi. Tale fu l'impatto di Shakespeare su Conti, che quest'ultimo iniziò la scrittura di un *Giulio Cesare* fortemente debitore nei confronti della versione inglese (sebbene l'autore non ne faccia mai menzione diretta) ma non abbastanza da convincere l'autore ad abbandonare le regolarità neoclassiche.

Le prese di posizione degli scrittori si fanno più interessanti verso la metà del Settecento, specie riguardo la rottura del tabù delle regole aristoteliche. Sullo sfondo della *Querelle des anciens et des modernes* in Italia la voce di Baretto si leva in difesa di Shakespeare in *Discours sur Shakespeare et Monsieur de Voltaire* del 1777, definito da Lombardo «the first serious and extensive critical study of Shakespeare in Italy»¹⁵: si tratta di un'opera fortemente influenzata dal contatto con Johnson, come prova il confronto tra le affermazioni dell'autore inglese nella *Preface* all'edizione del 1765 e le principali argomentazioni del Baretto. Tornato in Italia dopo aver trascorso una decina d'anni in Inghilterra, Baretto fondò la rivista *La frusta letteraria*, tramite la quale bacchettava senza troppe remore la sudditanza italiana verso il neoclassicismo francese, citando proprio Shakespeare come autore a cui invece guardare per nuova ispirazione: in fin dei conti l'irregolarità shakespeareana attirava a teatro ben più pubblico della regolarità aristotelica.

La difesa di Baretto, pur sintomatica di una nuova visione della critica e del teatro, non si allontana dalla filosofia illuminista né la rinnega, piuttosto cerca di dimostrare che è Voltaire ad essere in errore nel voler costringere Shakespeare in un quadro illuminista che non gli appartiene¹⁶.

L'argomentazione di Baretto è diversificata e mette in evidenza alcuni fattori: la scarsa conoscenza dell'inglese di Voltaire, il quale perde il diritto di pronunciarsi sulla povertà linguistica di Shakespeare, dato che non può comprenderla a fondo; l'idea eccessivamente conservatrice del teatro; l'ansia di regolarità per un testo che si fa chiaramente forza proprio della sregolatezza. Baretto tra l'altro è convinto dell'impossibilità di tradurre Shakespeare, «cette poésies qu'on ne saurait rendre dans aucune langue dérivée du latin»¹⁷. Il suo giudizio è influenzato dal precedente tentativo di tradurre Corneille, e quindi da una chiara idea delle difficoltà legate alla buona traduzione poetica:

¹³ Crinò: 1950, 33.

¹⁴ Carlson: 1985, 12.

¹⁵ Lombardo: 1997, 455. L'interesse di Baretto per Shakespeare era già emerso all'interno di *Dissertation upon the Italian Poetry*, (1753) e *Dissertation upon the Italian Tongue* (1757), nel *Dizionario*. (Lombardo: 1964, 4).

¹⁶ Kennan-Tempera: 1996, 131.

¹⁷ Ivi, 133.

Ma sia ch'io non abbia bastevole perizia nella lingua nostra, o sia che la lingua nostra non abbia nervi e muscoli abbastanza, io non mi ci so arrischiare. Vedo bene i frutti sull'albero, e vedo che sono poma d'oro da far gola a chiunque; ma il terribil Genio di Tramontana che mi guarda non mi lascia stendere la vogliosa mano a ricoglierne pure un panierino¹⁸.

Sul versante pratico della dimensione teatrale pura, spetta ad Antonio Morocchesi, attore alfiariano di notevole fama, cercare di proporre una produzione di Shakespeare (l'*Amleto*) che non fosse basata sugli adattamenti francesi, e infatti il testo doveva essere la traduzione di Alessandro Verri, ma il tentativo cade nel vuoto (è indicativo che Morocchesi avesse per l'occasione cambiato nome in Alessio Zaccagnini, indice della grande incertezza sulla ricezione: la prima rappresentazione dell'*Amleto* risaliva al 1774, seguendo la traduzione di Francesco Gritti)¹⁹: in generale la competenza attoriale di Morocchesi è, secondo Bragaglia, particolarmente inadatta alla meditazione che richiedeva il ruolo di Amleto, e proprio all'inadeguatezza dell'attore sarebbe da attribuire l'ulteriore ritardo del consolidamento del drammaturgo inglese sulle scene italiane: «possiamo senza esitazione credere che fu soprattutto come conseguenza di questo incontro 'disgraziatissimo' col Morocchesi se il 'dolce prence di Danimarca' venne accantonato, ritenuto 'poco teatrale'»²⁰.

Romanticismo

Abbiamo quindi visto che il biglietto da visita di Shakespeare in Italia è costituito da una prima ondata neoclassica di testi fortemente plasmati dal gusto francese; la direzione è indicata da Voltaire e Diderot, i quali poco apprezzano la continua oscillazione tra linguaggio prima crudo poi altamente poetico, e il cui giudizio si inserisce in un dibattito più ampio circa il ruolo della libertà, del flusso dell'ispirazione e dell'abbandono delle regole nell'ambito artistico: «order versus talent, rules versus spontaneity»²¹. In Francia permane una scissione tra la mentalità

¹⁸ Crinò: 1950, 63.

¹⁹ Non passano inosservate nemmeno le differenze tra la concezione attoriale italiana e inglese: Luigi Riccoboni nel 1740 sostiene che «i migliori attori italiani e francesi sono inferiori agli inglesi» (Graf: 1911, 305).

²⁰ Bragaglia: 2005, 20.

²¹ Locatelli: 1999, 20. In Francia l'arroccarsi su posizioni classicistiche, che nel resto d'Europa erano state superate con maggiore o minore facilità, fa sì che la reputazione di culla europea della cultura ne uscisse ammaccata. La resistenza francese nasceva da una difesa strenua di ciò che non veniva concepito semplicemente come un movimento razionalista di corte, ma come un valore assolutamente nazionale: difendere il razionalismo classicista equivaleva a difendere l'identità francese stessa. Il romanticismo francese è quindi una sorta di movimento che mira a smantellare dall'interno quelle convinzioni contro cui prenderanno posizione, tra gli altri, Mme de Stael e Hugo (Fazio: 1993, 36). La battaglia si combatte in un campo essenzialmente teorico, da cui poi prenderanno spunto nella pratica gli autori romantici. Mme de Stael contribuisce a divulgare Schlegel in Francia, in una posizione mediatrice e diplomatica, unico modo per riuscire a superare il muro di diffidenza (ivi, 62); particolare attenzione va al concetto di relativizzazione culturale, applicato anche al teatro: uniformare il sistema drammatico sarebbe stato impossibile per le particolari esigenze di ogni cultura. Vedendo che dopo sette anni dalla fine del regime napoleonico i sentimenti antianglosassoni impedivano un'apertura seria al rinnovo del gusto, Stendhal si fece più critico e

razionale della cultura elitaria e quella romantica della cultura popolare: il teatro ne risente per la mancanza di un rinnovamento nel gusto, nei temi e nell'approccio scenico che fosse riconosciuto nel circuito ufficiale; lo sbocco restava quindi il teatro popolare, dove però la mancanza di rigore penalizzava la qualità delle produzioni²². La diretta conseguenza è anche una svalutazione del rinnovamento culturale che arrivava dall'esterno: ignorando il dibattito romantico e le sue correnti interne, la Francia si autoisolava.

La lettura critica di Shakespeare in epoca romantica è quindi fortemente plasmata dalla produzione germanofona: la dominazione del gusto francese si stempera con l'invasione austriaca, per sterzare verso l'ottica romantica tedesca²³ nella quale i

diretto, paragonando Racine e Shakespeare e sottolineando come quest'ultimo vincessesse per la capacità di generare nel pubblico una illusione perfetta (ivi, 67) di movimento, di passioni. In sostanza bisognava non copiare ma lasciarsi ispirare dal metodo di analisi della società. Le innovazioni che intorno al primo ventennio dell'Ottocento iniziavano a coinvolgere gli altri settori della cultura non toccano però il teatro, che rimane la roccaforte classicista. Fino a quel momento la Comédie Française era riuscita a tenersi a galla grazie alle capacità attoriali di François-Joseph Talma: la sua abilità nel trasformare la declamazione in recitazione, nel dare dignità a testi altrimenti blandi, aveva contribuito alla sopravvivenza del dettame neoclassico. La definitiva vittoria degli ideali romantici e la consacrazione shakespeariana arrivano nel 1827, quando una compagnia di attori inglesi che mette in scena l'Amleto in lingua originale viene accolta e lodata anche in virtù del nuovo approccio recitativo: Shakespeare si poteva quindi studiare criticamente, mentre per la pratica teatrale bisognerà aspettare Hugo e la Preface.

²² Ivi, 44. La divergenza più significativa riguardava il concetto di natura: dalla concezione neoclassica che aveva plasmato il teatro fino alla metà del Settecento alla deviazione inglese e tedesca che il termine aveva assunto, ovvero natura come varietà (ivi, 46), che include quindi aspetti più truci davanti ai quali la sensibilità francese è colpita negativamente. È proprio sulla difesa del gusto che si concentra la barricata francese, anche nei confronti di Shakespeare.

²³ La ricezione di Shakespeare in Germania si allinea sul contrasto tra il gusto neoclassico e la nuova ondata romantica, esemplificate rispettivamente da Gottshed e Schlegel. Gottshed non vedeva di buon occhio la pratica traduttiva, incoraggiando gli autori a scrivere in tedesco per creare un canone forte di identità nazionale e per rafforzare la lingua: tuttavia sarà proprio grazie alla traduzione dei saggi critici di Steele, Addison e Dryden che l'argomento Shakespeare inizia a filtrare anche in Germania, per poi culminare nella traduzione del Julius Cesar di Von Borck: questa traduzione venne reputata dal critico neoclassico colpevole di aver lasciato passare il gusto inglese in ambito tedesco, senza prima filtrarlo e adeguarlo ai canoni nazionali né a quelli neoclassici (evitando di emendare gli elementi più volgari), dando così avvio al processo di rinnovamento culturale e linguistico. Gottshed non risparmiava nemmeno i critici inglesi, andando dichiaratamente contro Addison quando affermava che il successo di un'opera teatrale non dipende dal rispetto delle regole ma dal coinvolgimento del pubblico (Piazza: 2004, 40)

Schlegel invece attacca la traduzione in sé, per non essere stata capace di restituire la freschezza dell'originale, in un'ottica più ampia derivata dalla consapevolezza che la traduzione può avviare un processo di cambiamento profondo della lingua, estendendone le possibilità: «forse che la difficoltà della lingua e l'impossibilità d'una traduzione fedele impediscono che il mezzodi dell'Europa renda giustizia a questo poeta» (Schlegel: 1977, 322). Bisognerà aspettare le traduzioni di Christopher Martin Wieland, intorno al 1760, per una vera e propria rappresentazione dei drammi. Le letture inglesi che interverranno nella sua formazione e opera sono principalmente Swift, Shaftesbury, Elizabeth Rowe. Era particolarmente vicino a Shakespeare, come dimostra il suo attacco a Voltaire:

«Vous connaissez sans doute cet homme extraordinaire par ses ouvrages. Je l'aime avec toutes ses fautes. Il est presque unique à peindre d'après la nature les hommes, les moeurs, les passions; il a le talent précieux d'embellir la nature sans lui faire perdre ses proportions. Sa fécondité est inépuisable [...] Malheur à celui qui souhaite de la régularité à un génie d'un tel ordre, et qui ferme les yeux ou qui n'a pas des yeux pour sentir ses beautés [...] » (Meisnest: 1914,13).

Vi sono dei dubbi riguardanti le motivazioni che spinsero Wieland a lavorare su Shakespeare. Data la

contributi di Schlegel, Lessing, Schiller diventano i testi di riferimento per i traduttori italiani – Leoni, Rusconi, Maffei (l'interesse per le storie shakespeariane si estende poi al melodramma, con Verdi, Rossini e Spontini); nel 1839 Heinrich Heine scrive che la Germania aveva in un certo senso adottato Shakespeare, avendone percepito la portata rivoluzionaria che avrebbe permesso di sciogliere il legame con il modello francese e di crearne uno nuovo. Tolstoj, nel saggio del 1906, conferma questa visione, affermando che la fama di Shakespeare si deve più agli intellettuali tedeschi che ai connazionali inglesi: «his fame was originated in Germany and thence was transferred to England»²⁴. La corrente romantica tedesca assegna grande importanza alla dimensione teatrale, come perfetto connubio tra realtà ed immaginazione, «luogo mentale della liberazione»²⁵, uno sfogo e una innovazione rispetto alla rigidità delle rappresentazioni classiche di corte. Evoluzione – molto moderna – del teatro e punto focale di ogni rappresentazione era il riuscire a generare e mantenere l'interesse del pubblico: questo era il vero perno intorno al quale si articolava lo spettacolo, per il quale si era ben disposti a sacrificare convenzioni di tempo e luogo. Il focus si sposta sull'attività pratica, su quali metodi potessero garantire la riuscita del meccanismo teatrale. Shakespeare, in quanto creatore del proprio mondo e fautore delle proprie regole, rappresentava l'esempio ideale da seguire per lo *Sturm und Drang*. Nascevano quindi produzioni in prosa, con numerosi cambi di scena che si accordavano alla varietà di azioni, la cui tematica era strettamente connessa ai tratti della nazione tedesca²⁶. I romantici amavano il movimento e l'improvvisazione, rigettando al contrario tutto ciò che incasella e

scarsa stima nei riguardi di Lessing, che si augurava una traduzione, è improbabile che Wieland abbia colto il suggerimento; un'iniziativa più concreta potrebbe essere scaturita dalle recensioni di metà Settecento che, oltre a Addison, Dryden, Young, citavano anche Shakespeare; sempre nello stesso periodo, si afferma un nuovo interesse per la letteratura inglese, che veniva considerata un esempio. Wieland completa le sue traduzioni tra il 1762 e il 1766. Prima nota è l'assenza di fonti specifiche di riferimento, eccezion fatta per la Warburton's edition of Shakespeare's Works (8 vols., Dublin, 1747), Boyer's French-English and English-French Dictionary (2 vols., Lyons, 1756), and a dictionary of Shakespearean Words and Phrases (Ivi, 16). Tra le fonti probabilmente conosciute da Wieland appare *Le Theatre Anglois di La Place*. Quanto al problema delle edizioni da usare come riferimento, si è visto che Wieland lavora su quella di Walburton, caratterizzata da profonde riformulazioni, ma si pensa che ci siano anche altre edizioni a cui il traduttore abbia avuto accesso, grazie ad alcuni commenti riguardanti certe divisioni in battute.

La ricezione della traduzione è stata fortemente influenzata dalla convinzione critica dell'impossibilità – nonché dall'inutilità – delle traduzioni di Shakespeare; Schlegel loda l'impegno di Wieland, definito «Herculean labor [...] all the more Herculean then, because there were fewer aids to learning the English language, and because not much had been done to explain this often difficult and occasionally quite unintelligible poet – not even in English» (Lefevere: 2002, 30).

Schlegel loda poi il fatto che il tentativo di traduzione di Wieland abbia permesso di staccarsi dai dettami del teatro francese – ennesima prova del potere culturale e rinnovatore della traduzione di cui si parlava nel primo capitolo. Anche Goethe si espone e reputa la traduzione di Wieland un esempio di riappropriazione di senso del testo fonte rispettando la forma della lingua di arrivo (quella che Goethe definisce la seconda tipologia traduttiva, a metà strada tra la completa subordinazione del testo di partenza e il deciso modellamento del testo di arrivo su quello fonte dall'altra.)

²⁴ Bassnett: 1993, 3.

²⁵ Fazio: 1993, 16.

²⁶ Ivi, 20.

determina, e di conseguenza cercavano modelli che facessero dello scompiglio un punto di forza: Shakespeare era quindi il miglior simbolo che potessero scegliere.

Uno dei testi di riferimento è il *Corso di Letteratura Drammatica* di Schlegel, tradotto nel 1817²⁷: oltre alla presentazione dell'opera e dell'autore, il *Corso* analizzava Shakespeare alla luce di tutti i motivi del Romanticismo, specialmente nel riferimento all'Arte che ignora i paletti e accoglie la poliedricità di contenuti e di idee, che non nasconde il disordine del mondo, anzi, lo accoglie e lo ingloba a suo vantaggio. Schlegel si avvicina a Shakespeare sul versante linguistico e traduttivo, notando il bisogno di nuove traduzioni, nello specifico una in versi giambici. Non si poteva sperare di cogliere l'integrità della parola poetica rinunciando dal principio a quella stessa forma in traduzione. Particolare è invece la convinzione che la potenza del dialogo guadagni dalla resa in poesia²⁸: il verso obbliga ad un lavoro di fino legato al riuscire a conciliare contenuto e aura poetica alle necessità della metalingua, ma per Schlegel se il verso è libero e la lingua espressiva, la resistenza che perdurava da Lessing nel conciliare metrica e dramma poteva cadere²⁹. Ancora una volta i propositi teorici trovano concretizzazione pratica: la traduzione di Schlegel diventerà un punto di riferimento, anche contemporaneo, nell'orientare il gusto tedesco in fatto di teatro. Proprio la prospettiva teatrale è quella che più coinvolge Tieck, per il quale Shakespeare non era tanto un geniale ma spontaneo creatore quanto un attento conoscitore della dimensione teatrale, che naturalmente si rifletteva nei testi³⁰: l'interesse andava al capire quali artifici relativi, appunto, al testo e non ad ausili esterni venissero impiegati per costruire l'illusione a beneficio del pubblico, includendo l'alternanza di generi nello stesso dramma, le molteplici sfaccettature nella caratterizzazione dei personaggi e il ricorso a tematiche la cui popolarità assicurava una certa presa. Il secondo oggetto di studio è l'elemento fantastico, di cui Tieck notava il diverso peso e funzione tra commedia e tragedia: nelle opere leggere tutto è fantastico, l'illusione riesce a perdurare lungo tutto lo spettacolo; nelle tragedie il soprannaturale è dosato con parsimonia perché volutamente inverosimile, e contribuisce al potenziamento dell'effetto tragico³¹. Tieck incanala questi interessi teorici nelle corrispondenti attività pratiche, ovvero la scrittura di fiabe ispirate al

²⁷ Schlegel aveva solo parole di lode per Shakespeare, difendendolo dalle accuse di essere un mercenario dell'arte drammatica e dalle insinuazioni circa un'approssimazione dei testi e dei lavori (Schlegel: 1977, 329); Schlegel punta il dito contro una critica conservatrice che vorrebbe nel dramma un disegno ben definito, una concatenazione di causa ed effetto, e niente altro (con riferimento alle infiltrazioni poetiche della scrittura), alla «fredda ragione ognor pronta a reputar fuor di natura tutto ciò che non è chiusa fra' termini d'una cotal sobrietà di immaginare e di pensare» (Ivi, 339), ricollegandosi a Ben Jonson e alla supposta inconciliabilità di atmosfere comiche e suggestioni drammatiche nello stesso testo. Schlegel era inoltre consapevole che una nuova tecnica compositiva che rielaborava le fonti e ridisegnava la storia per renderla effettiva a livello drammatico poteva essere una lezione molto utile da apprendere per la letteratura nazionale tedesca, ancora acerba.

²⁸ Fazio: 1993, 31.

²⁹ Le ripercussioni di questa filosofia teatrale si estendevano alla pratica recitativa: gli attori infatti, abituati alla prosa, non avevano gli strumenti tecnici per gestire una recitazione in versi. Ci pensa poi Schiller a reintrodurre il ritmo del verso per contenuti più elevati rispetto alle cose comuni, riprendendo i criteri shakespeariani (ivi, 33).

³⁰ Ivi, 26.

³¹ Ivi, 28.

fantastico e l'attività di regista e drammaturgo: per capire Shakespeare, lo mette in scena. Nel primo ventennio dell'Ottocento quindi i criteri che Tieck segue nel rappresentare Shakespeare riguardano preservare l'integrità del testo evitando omissioni o tagli di sorta, curare la semplicità dell'insieme scenografico in stile elisabettiano, promuovere una recitazione quanto più distante possibile dalle abitudini declamatorie³²: tutti dettami piuttosto moderni ma che non incontrano il favore del pubblico.

Non si può poi non citare – soprattutto parlando di traduzione – Madame de Stael, la famosissima polemica innescata proprio da *De l'esprit des traductions* e il suo puntare il dito contro la staticità del panorama letterario italiano, curabile solo attraverso le traduzioni di autori, appunto, come Shakespeare.

Il generale obiettivo romantico era difendere il sentimento rispetto all'autorità letteraria, liberare lo slancio artistico da costrizioni e artifici. Foscolo è per esempio molto vicino a Shakespeare, e nelle *Ultime Lettere* ne loda palesemente il genio: «Omero, Dante e Shakespeare, tre maestri di tutti gl'ingegni sovrumani, hanno investito la mia immaginazione ed infiammato il mio cuore» (lettera del 13 maggio). Il nome che spicca è però quello di Manzoni, che rappresenta il culmine della riflessione teatrale del periodo e della critica shakespeareana: «the victory of Manzoni was also in fact the 'victory' of Shakespeare»³³, di cui Manzoni accoglie la tensione

³² Ivi, 30.

³³ Lombardo: 1997, 458. Manzoni lesse Shakespeare in traduzione di Le Tourner (Lombardo: 1963, 6). Il passo più importante nella storia delle traduzioni di Shakespeare in Francia lo compie proprio lui, soprattutto per la rivoluzione di metodo: la sua strategia consisteva nell'eseguire una traduzione esatta ma non letterale, onde evitare che, a causa della differenza tra le due lingue, vi fosse uno slittamento di contenuto, rendendo volgare in francese ciò che non lo era in inglese. Soprattutto, emerge una sensibilità culturale nuova per il periodo: «Si quelque fois on est arrêté par une expression moins noble, on verra qu'elle tient au meme caractère et que nous avons préférée à un terme plus relevé, pour conserver à l'original sa couleur et au caractère sa vérité». (Crinò: 1950, 27). Insomma, il lavoro di Le Tourner appare come un'opera più ragionata, non scevra da difetti stilistici: una resa opaca degli aggettivi, una eccessiva esplicitazione di alcune allegorie che così perdono di effetto, la tendenza ad allungare la frase vanificandone l'immediatezza e l'impatto preferendo enfatizzare e nobilitare; a livello stilistico non riuscì a 'digerire' le violazioni alla bienséance, quindi le variazioni di registro, le audacità lessicali; a livello macro-strutturale Le Tourner si tiene abbastanza prossimo al testo, e quanto ai pun, vi si avvicina solo se esiste una soluzione immediata di tipo lessicale; per il resto, si ricorre a *non pun* oppure ad esplicitazioni anche in nota. Nonostante ciò, si staglia nel panorama delle traduzioni shakespeareane francesi come la più onesta e la più accuratamente preparata – tantè che dalle note emerge il lavoro di ricerca portato avanti dal traduttore. Le Tourner ha quindi contribuito a quel movimento di rinnovo dell'approccio al testo: «La révolution lancée par les traducteurs est donc dirigée en premier lieu contre l'imitation des Anciens» (Lambert: 1982, 168). L'intento di Le Tourner era di mirare ad una traduzione adeguata, al fine di restituire l'elemento straniante di Shakespeare.

Jusqu'ici père du Théâtre Anglois, ne s'est montré aux regards d'une Nation rivale & superbe dans son gout, que sous une sorte de travestissement ridicule qui défiguroit ses belles proportions. Nous avons eu le courage de le délivrer de ces faux brillans qu'on avoit substitués à sa vraie richesse [...]. Tout retrace en lui maintenant son origine étrangère. C'est Shakespeare lui- meme, avec ses imperfections mais dans sa grandeur naturelle (Delabastita: 1993, 338).

Dunstan Martin afferma che «Shakespeare is too complex, too daringly metaphoric [...] his thought is too obscure, too complex» (Dunstan Martin: 1979, 466). La sensibilità francese dell'Ottocento non riesce a cogliere questa sfumatura e tende a concretizzare, ad esplicitare le scelte, impoverendo l'effetto a causa di una resa 'annacquata'. « "Slings and arrows of outrageous fortune" and the "sea

tra storia, rappresentazione e verità, nonché una riflessione sulle regole e un'analisi comparativa dei personaggi che culmina nel 1823 nella *Lettre à M. Chauvet*. Nei *Materiali Estetici* viene poi espresso il plauso definitivo:

Quando l'uomo esce con l'immaginazione dal campo battuto delle cose note e degli accidenti coi quali è avvezzo a combattere,[...] egli sente la sua debolezza, [...] e pensa che in quello stato, la sola virtù e la retta coscienza, e l'aiuto di Dio ponno dar qualche soccorso alla mente. Ognuno consulti se stesso dopo la lettura di una tragedia di Shakespeare se non sente un consimile effetto nel suo animo³⁴.

Tra i primi tentativi di traduzione vale la pena citare l'edizione di Rusconi, risalente al 1839. Nel tradurre l'*Otello* quella di Rusconi è una scelta che inizia ad andare controcorrente, poiché, mentre tutti ancora lodavano il verso, sceglie la prosa:

Mi attenni, e di essa (la prosa) sempre mi valse, nobilitandola o lasciandola umile [...] persuaso che in una traduzione (soprattutto da due lingue sì disparate quali sono l'Inglese e l'Italiana) tutto è fatto allorché si giunge a rendere con tutti i suoi elementi l'idea di un

of troubles," they disappear behind the anodyne, "Faut-il vieillir courbe sous la main qui m'outrage, / Supporter ou finir mon malheur et mon sort?"» (*ibidem*). Anche Victor Hugo si cimenta con la traduzione shakespeariana; nella *Preface* al *Cromwell* Hugo specifica chiaramente che Shakespeare, «ce Dieu du théâtre, en qui semblent réunis, comme dans une trinité, les trois grands génies caractéristique de notre scène: Corneille, Molière, Beaumarchais» (Hugo: 1968, 75) rappresenta la convergenza ideale di sublime, grottesco, tragedia e commedia: insomma, incarna il dramma, moderna realizzazione della poesia. Nell'analisi del teatro Hugo passa in rassegna le unità, il loro essere ancorate ad un modo di fare teatro che non ha più punti di attacco con quello moderno e le ritorsioni drammatiche dell'ostinarsi a riproporle: per quanto riguarda l'unità di luogo, questa non farebbe altro che originare «récits» (ivi, 82) invece di trascinare e coinvolgere lo spettatore nell'azione; l'unità di tempo applica «la même mesure au tout» (ivi, 83), contribuendo ad impoverire l'emotività. La buona resa di questo dramma moderno, in termini di stile, è un verso libero, «osant tout dire sans pruderie» (ivi, 95), che passa con disinvoltura dalla linguaggio tragico a quello comico; l'enjambement è preferibile all'inversione perché distende il verso invece di imbrigliarlo; la prosa è invece più limitante perché ha meno risorse. Quanto al testo shakespeariano, la *Preface* dell'*Oeuvre Complète* chiarifica quale fosse l'intento che Hugo si poneva: «Letourneur n'a pas traduit Shakespeare ; il l'a, candidement, sans le vouloir, obéissant à son insu au goût hostile de son époque, parodié. Traduire Shakespeare, le traduire réellement, le traduire avec confiance, le traduire en s'abandonnant à lui, le traduire avec la simplicité honnête et fière de l'enthousiasme, ne rien éluder, ne rien omettre, ne rien amortir, ne rien cacher, ne pas lui mettre de voile là où il est nu, ne pas lui mettre de masque là où il est sincère, ne pas lui prendre sa peau pour mentir dessous, le traduire sans recourir à la périphrase, cette restriction mentale [...], quelle entreprise !» (Hugo: 1865, 17). Anche Hugo è consapevole che la diversa radice delle due lingue coinvolte determina una resa complicata dal fatto che «un nuage flotte toujours dans la phrase anglaise» (ivi, 20) che la tendenza chiarificatrice del francese deve cercare di non diradare. Per tradurre Shakespeare bisognerebbe cercare di costruire una base quanto più simile a quella dell'autore, una immersione nei libri che possono aver formato l'inventiva shakespeariana per «arriver à comprendre Shakespeare, telle est la tâche. Toute cette érudition a ce but: parvenir à un poète. C'est le chemin de pierres de ce paradis» (*ibidem*). A Hugo viene dato il merito di aver tentato di rivelare il puro Shakespeare talvolta riuscendo, talvolta fallendo: le sue traduzioni sono giudicate troppo letterali e per questo meno accurate; altre traduzioni, come ad esempio quelle di Gide sono puramente letterarie, non guardano alla teatralità: insomma, una generale mancanza di emozione è, in sintesi, il tarlo che rode le traduzioni francesi del Bardo.

³⁴ Lombardo: 1964, 9.

autore, e che il volersi adoperare a tradurre, per così dire anche le bellezze del suono e di stile è opera nonché ardua, impossibile³⁵.

Il *Conciliatore* è il principale mezzo di discussione delle idee romantiche su Shakespeare, da Silvio Pellico (che appoggia l'idea che l'accettazione delle regole aristoteliane è poca cosa se la tragedia anche sfidandole riesce a raggiungere l'obiettivo finale) a Ermes Visconti (per il quale l'irregolarità è addirittura essenziale per il dramma: «In Shakespeare tutto è azione, naturalissima [...] convenite che l'unità di tempo e di luogo è un pregiudizio»³⁶). Dalla seconda metà dell'Ottocento si moltiplicano le traduzioni: il già citato Rusconi e Arcano si cimentano con l'opera completa, ma molte sono le traduzioni di singoli drammi.

Una testimonianza utile in un periodo in cui i traduttori non indicavano l'edizione di riferimento né lasciavano una qualche traccia dei problemi incontrati lungo il percorso è quella di Michele Leoni. Nelle tragedie (1819-21) include la traduzione della *Preface* di Johnson, grazie alla cui conoscenza riesce a mediare tra la sua formazione di base e l'impostazione dell'opera in sé: «le varie mende (alcune propriamente non lievi) di Shakespeare sono perdonate solo in vista della vastità del suo genio e della intima conoscenza dell'uman core»³⁷. Nella prefazione Leoni analizza i personaggi e ciò che reputa essere il fulcro della storia, ovvero il conflitto tra «sensual frenesia» e «affinità elettive», tra «uomo incivilito» e «uomo silvestre»³⁸. Le traduzioni di Michele Leoni, seppur ispirate dalla sfida di Madame de Stael, soffrono dei vincoli al neoclassico: in *Otello* segue le unità, semplifica l'azione, riduce i personaggi ai quattro principali più Roderigo. Il persistere dell'ottica neoclassica riemerge nella scelta del verso sulla prosa (per emendare quella che era interpretata come una discontinuità strutturale invece di una precisa scelta stilistica) e in una selezione lessicale generalmente livellante in senso aulico; inoltre si ometteva tutto ciò che veniva interpretato di resa ardua oppure non aderente al tracciato tradizionalmente approvato. C'è una difficoltà oggettiva tutta italiana nel comprendere le ragioni dietro la diversificazione degli stili per i vari personaggi, tendendo ad appiattire il tutto; sorprende da parte di Rusconi l'identificazione dello stile 'disordinato' come inevitabile conseguenza della vita personale dell'autore: «il suo stile manca di dignità, come la sua vita»³⁹.

È infine d'obbligo menzionare De Sanctis; sebbene egli avesse basato i suoi studi critici sulla traduzione italiana (quella in prosa di Rusconi) e quindi (al pari di Manzoni) partisse da una prospettiva deformata in partenza, che esclude la forma e si concentra sulla qualità dei personaggi e sul mondo complessivo, Lombardo afferma che De Sanctis è comunque riuscito a cogliere i tratti basilari dell'opera shakespeariana⁴⁰, diventando uno dei pensatori cardine della ricezione italiana. Tutti i ragionamenti di De Sanctis si basano innanzitutto sull'intenzione di inserire

³⁵ Locatelli: 1999, 27.

³⁶ Lombardo: 1964, 8.

³⁷ Locatelli: 1999 p 28.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Traduzione mia. «His style lacks of dignity – just like his life does» (Ivi, 32).

⁴⁰ Lombardo: 1963, 6.

Shakespeare all'interno del suo tempo, quindi senza forzature imposte da altre correnti dominanti: «trovare in lui tutte le nostre idee preferite, codesta è ammirazione illegittima e censurabile»⁴¹, specialmente nel Romanticismo; in secondo luogo, De Sanctis allontana decisamente la tendenza alla sovrapposizione tra privato dell'autore e prodotto artistico: quindi tutta l'attenzione si concentra sulla poesia, sull'opera. Shakespeare è il poeta della realtà, dipinta così com'è senza cercare di spiegarla.

Vi sono poeti che si arrestano all'esteriore della vita [...] e ve ne sono altri, che si ritirano nel loro pensiero, solitari, poco esperti della vita, e che fingono perciò una realtà conforme alle loro idee. Massimo poeta è colui che riunisce le due forze: come Shakespeare e Dante⁴².

Nella ricerca shakespeariana trovano posto sia temi tratti dall'esperienza storica sia sollecitazioni private, quindi De Sanctis va contro la dottrina secondo la quale il contenuto dell'opera sia da considerare storicamente fondato, poiché la validità della stessa non dipende dall'attendevolezza della documentazione ma dalla potenza della poesia. De Sanctis usa Shakespeare per avviare un'indagine sulla natura dell'arte arrivando alla conclusione che il teatro francese e quello italiano avevano perso di vista l'efficacia dell'eredità classica perché cercavano di costringerla in un ambito moderno che non poteva soddisfarla, soprattutto per i limiti imposti all'ispirazione⁴³.

L'interesse critico⁴⁴ non va di pari passo con quello del grande pubblico. Il teatro italiano nell'Ottocento⁴⁵ si identifica principalmente con l'opera, un teatro di musica la cui responsabilità è colmare il vuoto del teatro di prosa, che pativa la concorrenza

⁴¹ Ivi, 7.

⁴² Ivi, 10. Dante e Shakespeare appaiono spesso insieme. Anche Dante, come Shakespeare, era stato vittima di una incomprendimento critica dovuta all'inclassificabilità della sua poesia che esulava dai canoni riconosciuti (Ivi 40).

⁴³ Ivi, 30. «A me pare che l'Europa [...] sia l'antecedente soltanto cronologico della nostra letteratura; ma che quella, che ora vi presento, sia solo l'antecedente storico. Ecco perché bisogna esaminare ora lo Shakespeare, che ha avuto tanta efficacia sulla letteratura moderna» (*ibidem*).

⁴⁴ Dario Fo nota come l'ironia, uno dei tratti peculiari – nonché strumento drammatico – di Shakespeare, sia stata sistematicamente ignorata dai romantici i quali «ne erano disturbati e cercavano di ignorarla» (Sipario: 1964, 56). Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento lo studio di Shakespeare, esaurita la vena degli impulsi romantici, non farà niente di più che «prendere altra forma da quella della bibliografia, di un catalogo di volumi, memorie ed articoli i quali hanno fatto ben poco progredire i problemi dell'interpretazione shakespeariana» (Lombardo: 1964, 12).

⁴⁵ Nel contesto teatrale e traduttivo del secondo Ottocento particolarmente interessante è la figura di Enrico Polese, «incolto, persino sgrammaticato, eppure capace di usare la sua penna sgangherata per creare un piccolo impero» (Alonge: 1988, 195). Polese aveva ereditato dal padre l'Agenzia Drammatica, che, come molte altre a quel tempo, non solo si occupava di scritturare gli attori ma anche di traduzione (Alonge parla di polivalenza spregiudicata - ivi, 196), e a lui si deve l'ingresso di Ibsen in Italia, o meglio, di quell'Ibsen la cui opera rispondeva ai suoi intenti spettacolari, improntati al realismo. Ritorna quindi l'addomesticamento del testo, una traduzione che è più riduzione: Polese lavora come un editor sui pezzi più indigesti di *Spettri*, per durata o per argomento, addolcendo i caratteri dei personaggi. Ciò che è interessante dall'analisi di Alonge è la confidenza che il traduttore Polese prende col testo, arrivando a riposizionare certe battute chiave per renderle più intense e melodrammatiche, un intervento personalizzante mirato a migliorare il testo per renderlo più conforme al gusto corrente, insomma, un intervento drammaturgico a tutto tondo, dove i personaggi principali risaltano (pensando al grande attore).

di spettacoli quali l'opera buffa, la seria, la semiseria, oltre che a spettacoli di teatralità diffusa⁴⁶. Il teatro dell'attore è comunque il mezzo tramite il quale Shakespeare arriva in Italia. Dopo Lombardi e Morocchesi, sarà Gustavo Modena a sfidare il pubblico. È infatti con lui che si avvia la stirpe dei grandi attori italiani dell'Ottocento; la sua influenza⁴⁷ prosegue con Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori⁴⁸. Lo stile di recitazione di Modena è in rottura con la tradizione precedente, quella settecentesca, aulica e accademica, che all'altro estremo vede la recitazione cosiddetta 'basso romantica', piena di manierismi⁴⁹. Il merito principale di Modena fu quindi liberare la recitazione dai dettami fissi legati alla convenzionalità della resa tragica o comica: egli affermava infatti che l'unica legge valida fosse quella del suo personaggio, con una tecnica definita di sfasatura⁵⁰. Modena cerca di costruire il personaggio e dargli una coloratura di reale, creare invece di declamare, studiare individualmente il singolo carattere invece di applicare una etichetta unificatrice: il risultato era meno enfatico, e il pubblico faticava a seguirlo. Si può dire che il merito sia stato proprio questo: non aver voluto cercare a tutti i costi l'approvazione e il consenso. La coscienza e la pratica attoriale portavano Modena a rendere il testo un satellite della recitazione, attività completamente autonoma. Nel teatro del primo Ottocento l'attore si fa interprete e portavoce della volontà dell'autore⁵¹ (Morocchesi e il già citato *Studio* sono esempi pratici) ma già con Luigi Vestri, maestro di Modena, la tendenza inizia a cambiare, e Modena si colloca al culmine del processo⁵². Diretta conseguenza del creare era il porre l'individualità dell'attore in primo piano, talvolta dando risalto e dignità spettacolare a personaggi secondari, spostando il baricentro del testo. Dato che la recitazione utilizza il testo, invece di dargli semplice voce ed esecuzione, l'attore deve rendere anche conto dei risultati che il suo lavoro produce in termini di lettura da parte del

⁴⁶ Ivi, 4. A teatro le parti drammaturgicamente meno definite orbitavano intorno a dei ruoli ben precisi: primo attore e prima attrice (i ruoli centrali ma dalla definizione nebulosa), il brillante, la caratterista (la cui forza risiedeva nella fisicità caricaturale che permetteva di risalire immediatamente al ruolo interpretato, con la leggera variante del tiranno, che richiedeva un personale più imponente), attore e attrice giovane, seconda donna (la rivale) e promiscuo (che richiedeva capacità comiche e drammatiche). In questo insieme di ruoli, Alonge definisce Tommaso Salvini il prototipo del primo attore ideale (Ivi, 11).

⁴⁷ A differenza dei suoi allievi Rossi e Salvini, Modena fu anche politicamente attivo e fautore di un teatro attento alla politica e alla morale, ragione per cui probabilmente saltò la collaborazione con la Ristori: da «repubblicano intransigente» poco apprezzava l'appoggio dell'attrice a Cavour (Ivi, 24). L'alone politico di Modena viene riconosciuto anche alla sua morte, quando è definito «uno dei pochi che abbiano fatto [...] della scena strumento di libertà» (Livio: 1989, 29). Ciò che Livio sottolinea è che l'inseparabile dimensione ideologica ha in un certo senso preso il sopravvento su quella artistica: è stato quindi abbastanza trascurato l'apporto innovativo di Modena al mestiere attoriale (ivi, 30).

⁴⁸ Vi erano guide alla recitazione come il *Prontuario delle pose sceniche* di Alemanno Morelli, il culmine di una tradizione che prevedeva il trasmettersi dell'arte attoriale di generazione in generazione. Per ogni emozione venivano indicate le pose e i gesti comunemente associabili, ma spettava ai grandi attori la sperimentazione e l'uscita dagli schemi (Alonge: 1988, 30).

⁴⁹ Livio: 1989, 31.

⁵⁰ Alonge: 1988, 25.

⁵¹ Livio: 1989, 37.

⁵² Livio cita a proposito gli accorgimenti di Modena nel recitare la *Divina Commedia*, mirati a dare l'impressione di un testo creato seguendo l'ispirazione del momento (ivi, 40).

pubblico⁵³. Dove si inceppa il meccanismo riformatore di Modena? Nella compagnia da lui creata, l'assegnazione delle parti avveniva non tanto in base al ruolo al quale l'attore era tradizionalmente associato, ma in base 'all'attitudine': in altre parole, al talento⁵⁴. Questo stravolge l'organizzazione interna della compagnia stessa, imperniata sul ruolo. Modena andava in una direzione opposta rispetto a quella indicata dal mercato, e rimescolare le carte nell'organizzazione interna delle compagnie non poteva portare esiti positivi: gli attori erano abituati a copiare dei modelli, non a elaborare una linea interpretativa diversa, che si adattasse alla natura del personaggio⁵⁵.

Il suo *Otello* era basato sulla traduzione di Leoni opportunamente modificata; una sfida persa, dato il pessimo riscontro: «presi il signor Shakespeare sottobraccio e lo misi a dormire»⁵⁶; *il pubblico ancora non era abituato e Modena, rifiutandosi di scendere a compromessi, preferì abbandonare il progetto*.

Nel giro di tre anni, tra il 1853 e il 1856, i tre attori già citati entrano in contatto con Shakespeare: Rossi a Londra si imbatte in alcune rappresentazioni shakespeareane tra cui il Riccardo III, Salvini nel 1853 rivela di aver iniziato a pensare se occuparsi o no di quei personaggi, e alla Ristori in *tournee* a Londra viene inculcata l'idea di introdurre Shakespeare nel suo repertorio⁵⁷.

Secondo Alonge l'esempio recitativo di Modena si rifletté sulle scelte dei suoi successori nel confrontarsi con Shakespeare non tanto per il testo in sé (i grandi attori non si curavano particolarmente del merito artistico del testo, affidando alla qualità dell'interpretazione⁵⁸ la riuscita del personaggio) ma proprio per l'attrazione esercitata dall'analisi che richiedevano i personaggi delle grandi tragedie, la cui interpretazione era comunque molto slegata dal testo. Ecco quindi che Shakespeare inizia a rispondere alle nuove esigenze attoriali.

La prima vera vittoria di Shakespeare sul campo della pratica teatrale lo si ha quindi con Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Per vincere la resistenza del pubblico si gioca sulla familiarità già preimpostata dal melodramma o sulla possibilità di ricondurre le trame shakespeareane a spettacoli già noti: l'*Otello* e *La Zaira*, *Re Lear* e *Saul*⁵⁹. Rossi e Salvini riescono dove Modena aveva fallito: portare in scena Shakespeare dando al pubblico l'interpretazione che si aspettava, ricca di tragicità e sentimento⁶⁰.

Rossi si muove cercando prima nuove traduzioni delle opere shakespeareane, pensando all'allestimento in un secondo momento: questo fa pensare ad un giudizio di valore sull'applicabilità della traduzione in scena, cercando una versione

⁵³ Ivi, 41.

⁵⁴ Ivi, 44.

⁵⁵ Ivi, 45.

⁵⁶ Bragaglia: 2005, 26

⁵⁷ Alonge: 1988, 40.

⁵⁸ Nel caso di Adelaide Ristori il fattore principale che aiutava l'impostazione del personaggio era il costume, punto al quale l'attrice dava così tanta importanza che, come fa notare Alonge, «il costume veniva prima del testo» (Ivi, 29). Per Stanislavskij questo era il primo acerbo tentativo verso la completa assimilazione del personaggio: attaccarlo dalla caratterizzazione esterna (ivi, 120).

⁵⁹ Alonge: 1988, 41.

⁶⁰ Livio: 1989, 53.

soddisfacente. Se l'*Amleto* tradotto da Rusconi viene da lui considerato all'altezza, l'*Otello* non lo convince appieno: la prosa non era per lui adatta a catturare un'opera dalla portata fortemente filosofica ed emotiva. Per questa ragione sono significative anche le traduzioni di Carcano, il quale offre dei contributi critici: gli *Studj sul dramma fantastico* (1875) fanno riferimento al *Sogno* e a *La tempesta*, e nella *Lettera sul dramma* innalza Shakespeare a livello di Omero. Nel caso di Carcano, anch'egli orientato verso la prosa, il forzare sullo stile elevato è un modo per incontrare i gusti anche del pubblico di stampo neoclassico, nell'intento di conciliare più orientamenti diversi. Carcano si spinge a tradurre prima qualche scena del *King Lear* e, visto il plauso critico, si avventura nella traduzione del *Macbeth*, *Amleto*, *Giulio Cesare*, *Romeo e Giulietta*. Nel 1852 completerà la traduzione dell'*Otello* commissionatagli da Ernesto Rossi, che verrà rappresentata dopo quattro anni: in quel lasso di tempo Rossi e la sua compagnia, la Reale Sarda⁶¹ con Adelaide Ristori come stella indiscussa, avevano riscosso successi a Londra e Parigi, dove Rossi aveva studiato le varie produzioni shakesperiane. Nel 1856 arrivano l'*Otello* al Teatro Re di Milano e a seguire l'*Amleto*, con un plauso critico generalmente favorevole che convince Rossi a mettere in scena anche *Macbeth*, *Re Lear*, *La tempesta*, *Riccardo III* e *Giulio Cesare*.

La poetica di questa triade di grandi attori era quella di superare sé stessi, di porsi al servizio del personaggio e quanto maggiore la distanza dalle loro individualità, tanto esaltante la sfida e la soddisfazione. La Ristori infatti rimproverava alla Duse di aver scelto un repertorio piuttosto continuativo ed affine alla sua natura, invece di smontare pezzo per pezzo la propria personalità e ricomporla per dar vita a nuovi personaggi; sparire nel personaggio era ciò che per Rossi distingueva un attore da un artista vero e proprio: la «trasformazione della sua soggettività»⁶². Gli attori puntano tutto sull'interpretazione, sull'universalità del personaggio e sulla possibilità di toccare le corde del pubblico facendo leva sull'emozione comune e riconoscibile, dalla gelosia all'amore. Si lavora quindi sulla costruzione dell'emozione ma smussandone i tratti più aspri, umanizzandola. La gelosia di Otello è una conseguenza della manipolazione di Iago, non una predisposizione di natura esplosa all'occasione. Gli aspetti più crudi – sempre prendendo ad esempio l'*Otello*, la morte fuori scena di Desdemona – vengono eliminati anche per obbedire alle regole della bellezza in scena: la verità della scena non può prevalere.

⁶¹ Tra il 1852 e il 1856 la Compagnia Reale Sarda sarà al centro di petizioni parlamentari – nello specifico promosse da Domenico Righetti – per il riconoscimento delle sovvenzioni pubbliche (ivi, 14), il che permette di verificare come venisse intesa l'attività teatrale a quei tempi. Il finanziamento pubblico ricollegava il teatro e il lavoro della compagnia ad una funzione sociale ed istruttiva, meritevole quindi di sovvenzione: la Compagnia era l'unica a beneficiarne, il che indica il prestigio di cui godeva. Nel 1852, tuttavia, il teatro inizia a diventare qualcosa di frivolo, un lusso per cui investire denaro pubblico sarebbe stato un privilegio concesso a discapito di altre attività: da qui la cessazione di ogni sussidio, fino al ripristino nel 1856. Il beneficio principale del supporto economico statale arrivava dalla garanzia di qualità ed omogeneità, sia nell'allestimento scenico che nell'alto livello degli attori della compagnia; in alternativa, vi sarebbe stato un solo nome di spicco circondato da interpreti mediocri: un'anticipazione del teatro del mattatore (ivi, 18).

⁶² Alonge: 1988, 27. Tecnicamente ciò si traduce in un equilibrio tra spontaneità e controllo, emotività e tecnica, un meccanismo che deve permettere al grande attore di mettere in scena lo stesso spettacolo sera dopo sera mantenendo alto il livello.

Da rimarcare il fenomeno per il quale grandi attori iniziano ed 'esportare' la loro visione di Shakespeare sui palchi internazionali e in lingua italiana. Calcare i palcoscenici internazionali, segnare un netto superamento della dimensione intima ed originaria nazionale si tratta per Alonge di una tappa quasi inevitabile nella crescita del grande attore, che prima acquisisce maturità e completezza artistica in un territorio conosciuto per poi espandersi su territori meno familiari e quindi più stimolanti: la conquista di tali palchi rappresenterà il punto di arrivo, la consacrazione⁶³.

L'apripista è la già citata Adelaide Ristori il cui merito principale è l'aver sfidato le barriere linguistiche preparando la 'sleep walking scene' di Lady Macbeth sia in italiano sia in inglese. Inutile dire che l'intento di mettere in risalto la figura di Lady Macbeth richiese certi interventi sul testo, soprattutto omissioni e tagli (la Ristori chiese a Carcano anche la scrittura di una morte in scena appositamente per lei, ma quest'ultimo rifiutò decisamente, e l'attrice si rivolse all'inglese Clark⁶⁴): a riprova che l'intento di base – in questo caso l'enfasi sulla figura femminile – può piegare anche il testo a suo piacere, il risultato è che la scena del sonnambulismo si carica di una morte metaforica che da sola mette praticamente fine alla tragedia⁶⁵, rendendo Lady Macbeth il personaggio focale, con contributo del taglio interpretativo (preso in prestito da Verdi) e di un lavoro sull'impostazione dei movimenti (che rinforzano nel pubblico l'idea di chi ha le redini dell'azione) che la rende la mente diabolica dell'intreccio, soddisfacendo il bisogno di centralità della grande attrice. Alcuni commenti critici sono piuttosto severi⁶⁶, ma in linea generale la rappresentazione è ben accolta. Quanto all'interpretazione della Ristori, qualche appunto arriva da un tono troppo delicato, che contrasta con la figura intellettualmente dominante ed energica così come la concepivano gli inglesi; la Ristori era poi considerata inadatta a rappresentare le passioni più interiori, ed infatti la sleep-walking scene le riesce particolarmente perché, ammettendo delle concezioni alla mimica, si concilia con il suo stile interpretativo⁶⁷. Il risultato è in ogni caso notevole: «the reviews, significantly, frequently refer to Ristori's play as Lady Macbeth even though the

⁶³ Ivi, 53. Calcare i palchi internazionali era una scelta motivata anche dalla crisi del teatro italiano; l'eco della fama crescente degli attori italiani all'estero, però, si ripercuoteva positivamente anche sul mercato interno.

⁶⁴ Ivi, 45. Sorgono tuttavia dubbi sull'identità di questo misterioso adattatore: è stato ipotizzato che in realtà non fosse altro che il tentativo di giustificare un intervento massiccio sul testo che, se effettuato da un inglese, poteva essere più facilmente digerito dal pubblico (Viziano: 2000, 207).

⁶⁵ Alonge: 1988, 47. In questa scena inoltre avveniva una sorta di riscatto del personaggio femminile, un'ombra di rimorso e di colpa che lo umanizzava e garantiva quindi una partecipazione del pubblico (ivi, 49). Da una lettera del 1880 inviata dalla Ristori a Giuliano Capranica, tuttavia, si dice chiaramente dietro i tagli c'erano non solo motivi estetici ma organizzativi e pratici: «le scene colle streghe e con Ecate, con tutto il passaggio dei re morti, è affare troppo spettacoloso per noi». Per una compagnia girovaga e «riunita per fare solo poche recite e per una corta durata» uno sforzo scenico troppo importante era economicamente svantaggioso (ivi, 219).

⁶⁶ Il più prevedibile riguarda proprio lo slittamento nel focus dal personaggio maschile a quello femminile. Si contesta soprattutto la principale conseguenza del taglio relativo all'incontro con le streghe: l'aver reso Macbeth un tremolante codardo, svuotando di significato le espressioni di terrore dell'attore, incomprensibili e fastidiose al pubblico inglese (Viziano: 2000, 209).

⁶⁷ Ivi, 210.

original title (according to Carcano's wishes) always appeared in programs and advertisements»⁶⁸.

Stesso successo riscosse Tommaso Salvini, la cui resa dell'*Otello* funge da base di riferimento per le interpretazioni successive: risaltano alcuni adattamenti della trama, il più significativo dei quali è l'occultamento della scena dell'uccisione di Ofelia, motivata dal fatto che «l'Arte è impotente a rendere esattamente vera quella lotta atroce, lasciando così libertà d'immaginazione allo spettatore»⁶⁹. Si sono già visti i problemi legati alla barriera linguistica in caso di teatro interculturale. La recitazione ne crea altri, poiché attori come Salvini e la Ristori dovettero confrontarsi con le sfumature mimiche e gestuali della recitazione, elaborando insomma un linguaggio universalmente comprensibile. La Ristori puntava sul gesto, Rossi e Salvini sulla potenza vocale⁷⁰.

Particolarmente innovativo appare il lavoro di studio dei testi e di comparazione delle traduzioni di Giovanni Emmanuel⁷¹, il quale aveva come unico obiettivo la riscoperta totale delle parole dell'autore. Così facendo si rese conto anche delle diverse dominanti che ogni traduttore aveva stabilito per guidare la traduzione, dal romanticismo di Carcano alla chiarezza di Rusconi: questo lavoro di ricerca e confronto lo occupò a lungo, e solo dopo sedici anni si decise a compiere il salto finale verso il palco. Quello di Emmanuel è un approccio che inizia a sentire i richiami del naturalismo e del verismo: Emmanuel viene definito «il campione del naturalismo in Italia»⁷² e a sua volta definisce Shakespeare il più gran verista della letteratura drammatica: in nome di questa convinzione rimette in discussione l'*Otello* nell'interpretazione di Salvini considerata ormai troppo sofisticata. Il suo lavoro sui personaggi shakespeariani mira ad alleggerirli dal manto di passionalità delle interpretazioni precedenti, con meno declamazioni ed una nuova attenzione al testo: l'attore non dovrebbe imporsi sulla caratterizzazione che emerge. Era sua convinzione che, mentre l'autore poteva permettersi di giocare su registri ora romantici ora classici, l'attore invece dovesse sempre obbedire alla pratica verista, quindi uniformare l'interpretazione al personaggio e non allo stile dell'autore⁷³. In questo si esemplifica il passaggio dal grande attore al mattatore, nel maggiore rispetto del personaggio come lo dipinge l'autore, con meno ingerenze creative, per quanto arricchenti, dell'attore; per Emmanuel «dove non crea l'autore, non può creare l'attore»⁷⁴. E dato che la lingua e lo stile possono influire decisamente verso uno stile interpretativo, Emmanuel si cimentò in prima persona in traduzioni che limassero l'aulicità e riportassero le parole shakespeariane su un piano meno classicheggiante. Ciò determinò però uno squilibrio nel versante opposto: la poesia andava perduta nel mare di realismo.

⁶⁸ Carlson: 1985, 36.

⁶⁹ Bragaglia: 2005, 43.

⁷⁰ Alonge: 1988, 32-3.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Livio: 1989, 65.

⁷³ Ivi, 68.

⁷⁴ Alonge: 1988, 213.

Si è già accennato al rilievo di Shakespeare anche nel melodramma italiano, col il primato del maggior numero di rappresentazioni (da Bellini a Verdi a Rossini) tenuto da *Romeo e Giulietta*. Il teatro shakespeariano esercita una grande attrattiva sui musicisti italiani: Melchiori rimarca la notevole diffusione ottocentesca dell'opera lungo tutta la penisola, nelle grandi città come nelle piccole province, e la produzione operistica attingeva volentieri dal florido immaginario inglese che partiva dalle stesse premesse, ovvero accontentare le richieste del pubblico con soggetti e storie interessanti e prontamente rappresentabili. Le storie dell'opera italiana si sono ramificate e sviluppate in maniera indipendente rispetto all'ambito letterario, poiché le opere di Verdi basate sulle tragedie shakespeariane sono arrivate ad avere un'autonomia e una crescita a parte, uno status di lavoro indipendente⁷⁵ grazie all'ampio margine di rielaborazione: essendo le storie originali solo degli spunti di partenza, il trattamento loro riservato era meno reverenziale. Soprattutto Verdi era instancabile nel rivedere atti ed episodi per soddisfare la propria personale concezione della storia, atmosfere e personaggi, e l'incontro con Boito si rivela provvidenziale per la creazione delle più importanti opere verdiane. È opinione critica ormai affermata che Verdi avesse un legame 'speciale' con Shakespeare, ma anche Boito (che si aiutava con le traduzioni di Rusconi e Hugo) ne ammira lo slancio creativo:

Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione tra queste due parole: "inventare il vero", ma chiedetelo a Papà [Sh.]. Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato come Iago, e mai e poi mai degli angeli come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc. eppure sono tanto veri!"⁷⁶.

Amleto conoscerà una certa fortuna nell'opera italiana, inizialmente nella versione ricavata dall'*Amleto* di Apostolo Zeno della prima metà del Settecento (quando ancora non si conosceva la versione shakespeariana) e poi tra secondo Settecento e primo Ottocento in un *Amleto* fortemente indebitato con la traduzione di Ducis⁷⁷ ad

⁷⁵ È una conseguenza del diverso approccio al testo e ai diversi equilibri che si instaurano con la parte musicale, equilibri nettamente a favore di quest'ultima: «la stessa parola 'libretto', un diminutivo, suggerisce questa condizione di inferiorità» (Melchiori: 2006, 21).

⁷⁶ Reborà: 1949, 222.

⁷⁷ A metà del Settecento esce il *Discours sur le théâtre Anglois* di Antoine La Place, che funge da prefazione alle sue traduzioni di Shakespeare: il punto più interessante della riflessione è probabilmente la distinzione tra quelle caratteristiche che vengono reputate universali (quindi sempre valide e comprensibili), e quelle che invece sono fortemente dipendenti dal gusto culturale del momento (e che di conseguenza godranno di alterne fortune), a livello tematico ma anche e soprattutto a livello stilistico, preparando il terreno alle libertà che Shakespeare si prende nei confronti delle regole classiche e invitando quindi a non stroncare immediatamente ciò che sembra estraneo al gusto. Queste prime traduzioni – che includevano in due volumi *Othello*, *Macbeth*, *Richard III*, *Henry VI*, seguite poi, dato il successo di pubblico, da altri due volumi con *Cymbeline*, *Julius Caesar*, *Anthony and Cleopatra*, *The Merry Wives* – si caratterizzano per una sintesi eccessiva e la mancanza di una logica coerente nella resa del verso, utilizzando spesso la prosa e inserendo qui e là qualche alessandrino; il timore della ricezione come al solito porta ad intervenire pesantemente sul testo, spesso riducendo e riassumendo scene giudicate dal traduttore estranee all'azione, «familiari o troppo triviali» (Crinò: 1950, 24). L'opera di La Place ispirerà poi Jean-François Ducis, il

opera di Luigi Caruso prima e di Gaetano Andreozzi poi; un primo compromesso lo si ha con Angelo Zanardini, il quale cerca di conciliare il più possibile con l'originale inglese almeno fino al finale, nel quale permane la più accomodante versione francese. La versione più rispettosa della storia così come Shakespeare l'aveva impostata in senso drammaturgico è però quella di Arrigo Boito e Franco Faccio (1865), che, nonostante la riduzione degli atti e l'eliminazione di alcuni personaggi (Rosencratz e Guildenstern), riesce a perseguire una narrazione pulita e tutta incentrata sul tema della vendetta.

Con la nascita della drammaturgia il grande attore deve ridimensionarsi. Dopo la triade Ristori- Rossi-Salvini gli attori che godono della maggior considerazione sono Eleonora Duse e Ermete Zacconi, che portano in scena testi di D'Annunzio, Verga, Ibsen. Viene meno il tragico e quindi anche Shakespeare, si registra un certo imborghesimento⁷⁸ delle tematiche. La macrotendenza vede il passaggio dal grande attore al mattatore, dall'attenzione alla costruzione del personaggio indipendentemente dal testo, all'attenzione (e all'interpretazione) dell'autore: il mattatore media tra lui e pubblico⁷⁹. Allo stesso tempo vi è una resistenza ad

quale tradurrà Shakespeare pur senza conoscere l'inglese. Si tratta ancora di un tentativo spinto dalla curiosità ma che poco offre alla piena comprensione dell'autore, a causa delle pesanti ingerenze sul testo: le traduzioni di Ducis sono definite da Graf «raffazzonamenti» (Graf: 1911, 315), da Melchiori «sciagurati adattamenti» (Melchiori: 2006, 67): bisogna però specificare che le traduzioni – o per meglio dire adattamenti – di Ducis sono state le prime ad essere effettivamente rappresentate. La poetica di Ducis è fortemente in debito con Voltaire: «C'est lui qui le premier a fait entendre ces cris déchirants et terribles sortis du coeur d'une mere; qui a osé substituer les transports de la nature a ceux de l'amour» (Preston Dargan: 1912, 143) ; Ducis era però combattuto tra la convinzione che le regole drammatiche andassero rispettate e la constatazione che la libertà da quelle stesse regole potesse generare, come in Shakespeare, esiti felici. Ducis inizia a lavorare sull'*Amleto* nel 1769, e, per vincere le riserve e poterlo effettivamente vedere sul palco afferma di esser stato «obligé en quelque façon de créer une piece nouvelle» (Ivi, 147), sopprimendo la figura del fantasma, eliminando certi riferimenti troppo crudi («the gross facts are veiled as much as may be by an elegant remorse» ivi 148), moralizzando Gertrude, riconfigurando la relazione Amleto-Ofelia (a sua volta figlia di Claudio). L'obiettivo sicuramente è stato raggiunto, dato che la piece resiste per 82 anni e 203 repliche (McMahon: 1964, 15). Lo stesso metodo di lavoro viene mantenuto nel *Roméo et Juliette* (1772): la balia diventa una versione pallida e insignificante del simpatico personaggio shakespeariano, ma la deviazione più interessante coinvolge tale Dolvédo, amante di Giulietta, che altri non è che Romeo, allevato dai Capuleti, a loro volta ignari del fatto di aver accolto il figlio del nemico dopo averlo allontanato da Verona e condotto alla pazzia. Quanto al *Roi Lear* (1783), nonostante nel frattempo siano apparse le traduzioni di Le Tourner, la pratica resta costante, e il taglio più sorprendente è quello del Matto; della stessa linea è l'eliminazione di Iago nell'*Otello*: «sono convinto che se gli inglesi possono assistere tranquillamente alle manovre di un tale mostro [...] i francesi non potrebbero sopportarne la presenza nemmeno per un momento» (McMahon: 1964, 22. Traduzione mia). Nonostante l'ammirazione di Ducis, Voltaire non esprimerà mai pareri positivi sulle sue creazioni. Il problema generale che viene attribuito alle traduzioni di Ducis fino a Dumas, è di "domare" le metafore, di esplicitarle in modo da renderle più concrete e meno paurose. In cosa può una traduzione verso una lingua romanza arricchire il testo shakespeariano? «Translation may preserve what has been lost from the original. French preserves the resources of the subjunctive; it attends to the distinctions of the second-person pronouns; it manipulates the formalities of a variety of past tenses which English does not have» (Morse: 2006, 82).

⁷⁸ Alonge: 1998, 209.

⁷⁹ Ivi, 206. Quella del mattatore è una figura non solo teatrale ma anche sociale. È il compendio ideale dell'individualismo romantico, dato che intorno alla figura del mattatore orbitano tutti gli altri elementi della compagnia (Livio: 1989, 51).

abbracciare completamente la corrente realista, apripista alla regia e quindi un potenziale ostacolo al primeggiare attoriale.

Per la Duse⁸⁰ lavorare su Shakespeare equivale ad allontanarsi dalla produzione intesa come mediocre e commerciale di fine Ottocento; il risultato però è troppo appiattito, la tendenza resta quella di lasciar splendere i personaggi principali a discapito dei secondari, mere figure di contorno; la Duse doveva esaltare e quindi Antonio viene messo in ombra, ma per attirare le simpatie del pubblico la sfaccettatura di Cleopatra viene meno nella resa di Boito, comunque influenzata dai lavori sui libretti d'opera⁸¹. La Duse invece non riusciva ad eccellere, per mancanza di *physique du rôle* o per incapacità di abbandonare un' impronta troppo moderna. La Duse recitava sia Verga che Ibsen ma anche testi francesi di Dumas e Sardou, accomunati, al di là del valore teatrale, da una parte femminile rilevante che lasciava spazio di manovra all'attrice. Nel movimento rinnovatore del teatro la Duse si colloca ambiguamente: da una parte si voleva promotrice di cambiamento ma dall'altra non faceva seguire le azioni alla parola – oppure lo faceva ma molto tardi, come per la promozione del teatro dannunziano la messinscena della Città Morta e Francesca da Rimini. Le viene criticata l'incapacità di uscire dalla persona e ad entrare nel personaggio. Il suo approccio era però diverso: la Duse «rivendica la facoltà di usare il teatro come proiezione delle proprie nevrosi»⁸², quindi sceglie i testi non in base al pregio artistico ma a quanto i personaggi le parlano, a quanto vi si riconosce.

Per un nuovo tentativo shakespeariano bisognerà allora aspettare il primo ventennio del Novecento e Zafred.

Il Novecento

Secondo Agostino Lombardo è il Novecento il secolo privilegiato per la piena comprensione dell'opera shakespeariana. La mescolanza dei generi, la leggerezza del trattare fonti e nel piegare tutti gli elementi storici, geografici, sociali alle necessità dell'intreccio, l'elemento soprannaturale, la non pretesa di verosimiglianza, sono tutti elementi che alla sensibilità medievale erano ben familiari e quindi apprezzati, mentre urtavano gli intellettuali del Settecento ancora molto legati al Classicismo e sfuggivano alla comprensione dei romantici dell'Ottocento. Il Novecento, invece, è il secolo della consacrazione (T. S. Eliot nel 1919 chiamava l'Amleto «The Mona Lisa of literature»⁸³) grazie alla critica dei secoli passati ma anche ad un progressivo allontanamento dal teatro naturalistico, risalendo ad un approccio più simile a quello elisabettiano.

⁸⁰ Sulla Duse si vedano almeno Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985; Mirella Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008²; *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse*, a cura di Paolo Puppa e Maria Ida Biggi, Roma, Bulzoni, 2009.

⁸¹ Ivi, 236.

⁸² Ivi, 249.

⁸³ Il saggio di riferimento è *Hamlet and his problems*. Bates in Lombardo: 2002, 100.

I primi anni del Novecento vedono il dominio dello studio di Bradley: la chiave di lettura ideale è nel comprendere i personaggi, la caratterizzazione drammatica, proseguendo poi con l'esame di come i personaggi riflettano la progressione dell'evoluzione di Shakespeare nel delinearli: «Bradley was always more interested in the why rather than the how of dramatic characterization [...] synthesis rather than analysis»⁸⁴.

Più interessanti, rispetto all'ondata di plausi, sono le opinioni dissidenti: nel Novecento si contano per esempio quelle di Wittgenstein, il cui rifiuto verso Shakespeare nasce, coerentemente, dallo scarso interesse verso l'intera civiltà inglese, che gli impedisce di apprezzare l'autore singolo (sono considerazioni fatte negli anni Cinquanta, contenute in *Pensieri Diversi*). La critica di Wittgenstein prende una direzione ovviamente filosofica, il cui spunto è il linguaggio e il suo significato, sulla scia di S. Agostino. La parola ha il suo significato, dal quale non ci si può staccare o che non si può ignorare:

La parola non ha significato se ad essa non risponde nulla, è importante mantener fermo che se con la parola 'significato' si designa l'oggetto che 'corrisponde' alla parola, allora la parola viene impiegata in modo contrario all'uso linguistico. Ciò vuol dire scambiare il significato di un nome con il portatore del nome⁸⁵.

Questo è esattamente uno degli aspetti su cui si basa la farsa verbale della commedia, e dalla quale Shakespeare non è esente. Si trovano esempi anche nelle tragedie, ed è il caso di *Romeo e Giulietta*, nel quale il legame oggetto-nome scompare: «What's in a name? That which we call a rose by any other word would still smell as sweet»⁸⁶. Sicuramente la dimensione della parola è sempre sotto esame in Shakespeare: spesso se ne evidenzia l'incapacità di offrire un quadro completo e soddisfacente non solo della realtà ma anche dei sentimenti, quel linguaggio privato di cui parla anche Wittgenstein e nel quale, per via della troppa personalizzazione e delle regole che valgono solo al suo interno, la comunicazione efficace con l'esterno non è possibile; ciò lo rende monco ed inadeguato. Secondo Wittgenstein, «se Shakespeare è grande, può esserlo solo nella massa dei suoi drammi, che si creano una lingua e un mondo del tutto peculiari»⁸⁷, ma è quella stessa peculiarità di linguaggio che impedisce di darne l'interpretazione corretta, perchè nessuno è in possesso delle chiavi di lettura adeguate: il linguaggio dell'autore è un mondo a sé stante, privato, inaccessibile. Perciò la posizione di Shakespeare nella letteratura occidentale è conseguenza di una interpretazione che nel migliore dei casi non ne afferra i significati.

Un altro contributo moderno agli studi sul teatro elisabettiano arriva da Tiffany Stern, la quale si concentra sul testo senza leggerlo come un assoluto, bensì come una variabile che cambia in funzione del tempo e della situazione. I testi pervenutici sono frutto di una sedimentazione a cui hanno contribuito attori, drammaturghi,

⁸⁴ Taylor: 2001, 40.

⁸⁵ Di Rocco in Lombardo: 2002, 115.

⁸⁶ Atto II scena 2.

⁸⁷ Di Rocco in Lombardo: 2002, 121.

editori⁸⁸; non sono quindi trattati esclusivamente in base alla loro natura linguistica ma relazionati con tutti gli altri ingranaggi scenici, diventando documenti per acquisire nuove conoscenze sulle modalità della performance. Particolarmente il testo drammatico – incluso quello shakespeariano – non è idealizzato: non vi è più la percezione di una unica mente (più o meno geniale) febbrilmente a lavoro, ma il prodotto – che già negli intenti non nasce per essere definitivo – è assemblato da più mani:

The segmentation of plays from their initial construction to their first performance and thereafter tends to be ignored by critics. It is usual now to concentrate on the poetic logic that unifies a text, as though a playbook is as coherent a piece of literature as an epic poem⁸⁹.

Ciò però conduce automaticamente a pensare ad un processo di creazione molto più organico, sistematico ed ordinato di quanto fosse in realtà; la scrittura era infatti segmentata, i prologhi ed epiloghi potevano arrivare separatamente rispetto al corpo della commedia, parti comiche e parti tragiche scritte in momenti separati e non necessariamente dallo stesso autore ⁹⁰:

The fragments that the playhouse made, in conjunction with the fragments that play-writing had produced, and the additional fragments brought about for advertising and explaining the play, were the documents that amounted to ‘the play’ in its first performance⁹¹.

Per quanto riguarda gli studi espressamente shakespeariani, il testo non è tanto punto di arrivo quanto di partenza: l’analisi della struttura in parts del testo drammatico – di cui si parlerà nel capitolo successivo – permette di risalire alla preparazione attoriale, alle tecniche interpretative che una tale gestione del testo inevitabilmente comportava, con un approfondimento sugli aspetti concreti del lavoro dell’attore, radicalmente diverso da quello moderno ma non per questo meno approfondito o superficiale. Il teatro elisabettiano esige una rotazione degli spettacoli piuttosto serrata: la preparazione dell’attore non può logicamente essere comparabile a quella moderna, fortemente basata sulla motivazione. La parte andava a chi vi era fisicamente o caratterialmente portato («fat jolly men had fat jolly parts, and lean

⁸⁸ Stern: 2004, 2.

⁸⁹ Stern: 2009, 4.

⁹⁰ *Ibidem*. Per questo la Stern parla di «play-patchers», indicando sia l’apporto creativo che poteva arrivare da fonti diversificate, sia la natura non lineare della composizione dei testi, frutto di un abbinamento di pezzi e dettagli. Di particolare interesse è la ricostruzione delle tappe nella creazione di un testo ai tempi elisabettiani: «first to devise [...] plot (plot) or subject, then to fashion his poeme, thirdly to use his metrical proportions, and last of all to utter with pleasure and delight» (ivi, 10). Di molti di questi plot scenarios si è ormai persa traccia, tuttavia la loro esistenza permette, per esempio, di rimettere in discussione l’ordine in cui il dialogo veniva scritto: più il plot era preciso, infatti, più facile sarebbe stato estenderlo e strutturarli nello scambio di battute. Parallelamente l’autore di un certo plot non necessariamente si occupa anche del dialogo: ecco che quindi i contributi al prodotto finale si fanno più sfaccettati, se si considerano gli interventi per recuperare dei buchi narrativi andati perduti, ad esempio, nella copiatura degli scenari (ivi, 20)

⁹¹ Ivi, 3.

melancholy men played lean melancholy types»⁹²). Oltre al lavoro di induzione e ragionamento privato in un certo senso imposto dalle parts, gli attori potevano contare su un 'instructor'⁹³, una guida all'identificazione dei cambi di stati d'animo e quindi alle virate interpretative attraverso gestualità, toni, particolari accenti (si ricordi che la differenza tra verso e prosa era percepibile anche dalla diversa intonazione dell'attore⁹⁴). Spesso l'instructor era lo stesso drammaturgo oppure l'attore con più esperienza della parte che, ormai superata l'età per interpretarla con verosimiglianza, trasmetteva al successore le nozioni indispensabili.

Capire la logica di revisioni o ritocchi stimola riflessioni sulla composizione del testo: non può più essere dato per scontato né che vi sia un'unica mano dietro il prodotto finito (il concetto stesso di autorialità è molto flessibile⁹⁵), né che il testo fosse inossidabile e costretto in un'unica versione. «Revision, invisible to the reader of edited texts, and alien to everyone who wants to think that Shakespeare wrote with the permanence his lines are now accorded, is a basic feature of the early modern repertoire»⁹⁶. Sempre nell'ottica dell'analisi testuale in prospettiva spettacolare, la Stern non trascura quelle porzioni di testo tipograficamente poste in evidenza (altra chiave che si perde nelle edizioni moderne: non sono solo la lingua e le battute a contare) come le canzoni, le quali, essendo una parte piuttosto volatile del copione, e generalmente non originali, se sopravvissute ai mille passaggi sottintendono una rilevanza speciale⁹⁷; stesso discorso per altre parti flessibili come i prologhi e gli epiloghi, e altre potenziali interferenze come i processi di copiatura e successivamente di stampa⁹⁸ (che dimostrano gli interventi su cui l'autore aveva

⁹² Stern: 2004, 63. Qui si intuisce anche l'intromissione nella cura delle edizioni della filosofia moderna, interessata all'individuo, perché Shakespeare non scriveva indicando il nome proprio del personaggio, ma solo il 'tipo': king, queen, bastard, clown, e così via (ivi, 65); specificare il nome del personaggio è quindi una peculiarità tutta contemporanea.

⁹³ Ivi, 79.

⁹⁴ Ivi, 84.

⁹⁵ Il che conduce la Stern a riflettere sulla valenza di una classificazione tutt'oggi esistente tra «good» e «bad quarto» (ivi, 46), che si fonda appunto sulla relativa sicurezza autoriale dei primi e di una confusa attribuzione dei secondi: «perhaps it is wrong to use the term 'author' as a way of deciding what constitutes a good or a bad text» (ivi, 61); così facendo si perde di vista il contributo che pure un bad quarto può dare nel ricostruire le tappe dell'esistenza di un copione. Le due versioni del *King Lear* (un quarto del 1608 e un Folio del 1623), per esempio, sono passate dall'essere considerate copie corrotte di un testo puro a esemplari di due momenti diversi, due versioni distinte ma entrambe valenti della tragedia, ed è questo che desta l'interesse: le differenze tra le due versioni sono così radicali e significative che non è possibile ragionare in termini di somiglianze o distanze, di versione migliore o peggiore; non resta che constatare una profonda caratterizzazione, alterazioni di battute e personaggi, destinati a compagnie dalle esigenze diverse.

⁹⁶ Ivi, 61.

⁹⁷ Ivi, 118.

⁹⁸ La Stern fa notare che certe scelte lessicali potrebbero essere non tanto frutto di una logica autoriale quanto delle necessità degli stampatori: avendo esaurito certi caratteri prima della fine della pagina, infatti, non è improbabile che si sia ricorsi a sinonimi o, nel caso dei personaggi, ad altri sistemi di identificazione. Si prenda il caso di Edmund, designato con 'bastard' nel quarto del *King Lear*, una scelta che potrebbe rivelare un forte intento indentificativo tra personaggio e carattere, ma anche la necessità da parte dello stampatore di aggirare un ostacolo prettamente tecnico, ovvero economizzare sulla E maiuscola, una tra le più utilizzate (ivi, 153). Senza contare poi i vari refusi nel sistemare i caratteri sulla pagina, già comunque argomenti di discussione filologica.

poca autorità, dall'emendamento del turpiloquio agli accenni politici sgraditi) e quelli censori, inevitabile passaggio a cui i *plays* erano sottoposti. È evidente l'intento di andare al di là dell'analisi canonica di battute ed intenzioni, per scandagliare gli indizi che il testo può fornire sul mondo di cui era un elemento gravitante.

**

Quanto all'Italia,

Se durante il Seicento nessuno sapeva chi fosse Shakespeare, se nel Settecento lo sapevano in pochi e male, se nell'Ottocento in parecchi, ma un poco melodrammaticamente, in questo secolo Shakespeare è diventato, per gli italiani colti, una delle forze poetiche più care e più vive e operanti⁹⁹.

Il saggio di Croce rimane un punto di riferimento essenziale. Estremamente attuale è la netta divisione tra l'uomo e l'artista, tra la dimensione privata di cui poco è dato sapere, «congetture campate in aria, e, come tali, di niun interesse»¹⁰⁰ e il prodotto dell'attività letteraria, l'unico su cui valga la pena concentrarsi. Le altre discussioni – tra cui quelle riguardanti l'*authorship* – non aggiungerebbero niente al fatto letterario, anzi, lo confondono. Dello Shakespeare uomo si sa tutt'oggi ben poco, e ciò che viene prodotto è più spesso frutto di congetture basate su pochi indizi che di solide prove. Virginia Woolf sosteneva che proprio il fatto di non conoscere niente dell'autore permette alle opere di esprimersi in tutta la loro potenza, e a questo proposito non a caso citava Jane Austen e Shakespeare¹⁰¹. Croce evidenzia di Shakespeare il carattere universale, inteso come varietà di temi toccati nelle opere, senza però affiancare una ideologia che li inquadrasse e permettesse di percepire la posizione dell'autore (poeta cosmico, come lo fu a suo modo Ariosto): per questo Croce è scettico quando legge della critica tedesca che vede in Shakespeare un difensore del Cristianesimo proprio della Riforma. In linea generale «lo Shakespeare ebbe una storia, ma non l'ha più»¹⁰²: la storia dell'autore diventa la storia della critica, delle esigenze che portano ad affossare o ad innalzare l'opera letteraria e che cambiano col passare del tempo. A livello teatrale, poi, secondo Croce il paragone non è possibile, poiché, essendo creata dagli attori, ogni produzione è nuova opera d'arte e variazione che inevitabilmente risente del sentire dell'interposta persona, non solo attore ma anche critico. Per questo è interessante il riferimento ad un carteggio del 1881 tra Verdi e il pittore Morelli, nel quale si discute della diversa fisionomia che i due attribuiscono a Jago:

⁹⁹ Reborà: 1949, 223.

¹⁰⁰ Croce: 1968, 77.

¹⁰¹ «Forse il motivo per cui sappiamo così poco di Shakespeare [...] è che i suoi disprezzi, i suoi rancori, le sue antipatie ci restano nascosti. Non siamo afferrati da qualche 'rivelazione' sullo scrittore. Perciò la poesia scorre da lui libera e senza ostacoli. Se mai un essere umano giunse ad esprimere completamente la sua opera, fu Shakespeare» (Woolf:2010, 72).

¹⁰² Croce: 1968, 189.

Tu vorresti una figura piccola [...] una di quelle figure furbe, maligne [...] ma se io fossi attore e avessi a rappresentare Jago, vorrei aver una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli [...] il fare distratto e *nonchalant*¹⁰³.

Praz pare ironizzare invece sull'idea – rimasta costante da Baretto fino a Croce – della semplicità e immediatezza della lingua shakespeariana, un discorso che inevitabilmente si estende al problema delle traduzioni. Praz si chiede come sia possibile che Shakespeare sia in qualche modo più accessibile agli stranieri piuttosto che ai suoi connazionali inglesi:

Dobbiam dire dunque che ciò è dovuto al sole della critica estetica crociana, che splende tra noi di vivi raggi, mentre non rischierà che debolmente i Britanni; oppure che lo Shakespeare di cui si parla tra noi è diverso da quello che è noto (se non notissimo) al lettore inglese di media cultura?¹⁰⁴

Per Praz non è questione di diverse potenzialità tra lingue germaniche e latine, che si annullerebbe proprio in virtù dell'universalità nel tratteggiare la natura umana, che per definizione prescinde le evoluzioni linguistiche e si presta alla resa in qualsiasi lingua; è una questione di traduzione. Il dito è puntato contro la versione di Rusconi, quella più diffusa e ristampata, colpevole di aver appiattito il testo nel passaggio alla prosa (e a questo proposito rivaluta la traduzione di Angeli¹⁰⁵, affermando che la traduzione in poesia non necessariamente rima con infedeltà), offrendo una lingua che «appiana, smussa, parafrasa, adatta, rende banale il testo di Shakespeare»¹⁰⁶. Praz in sostanza considera la traduzione di Rusconi incapace di trasmettere la ricchezza di immagini e la potenza delle suggestioni, optando per traduttori semplificanti e vaghi. Dagli estratti proposti da Praz emerge chiaramente l'intento di produrre una versione sicuramente scorrevole e leggibile con agio, ed è proprio questo a determinare l'eliminazione di tutte quelle immagini la cui analisi richiede uno sforzo interpretativo e costituirebbe un intralcio.

Nel quadro generale Praz sottolinea l'interesse tipicamente ottocentesco per la comprensione psicologica dei personaggi, trascurando la lingua e soprattutto le immagini testuali, che torna invece prepotentemente proprio nel Novecento, secolo più attento a come quelle stesse immagini evocate dalla lingua contribuiscano a plasmare il tono del dramma stesso. A sua volta le traduzioni – e i traduttori – subiscono l'influsso della nuova direzione critica, e la differenza inizia a notarsi nella maggiore attenzione alle sfumature linguistiche, ciascuno con la propria ispirazione.

¹⁰³ Croce: 1968, 190. Motivo per cui Croce ricorda che sia Goethe che Coleridge sostenevano che Shakespeare non fosse adatto alla scena ma solo alla dimensione poetica, per via dei costrizioni che la rappresentazione avrebbe posto ad un immaginario altrimenti vasto e potenzialmente infinito.

¹⁰⁴ Praz: 1938, 4.

¹⁰⁵ La traduzione dell'Amleto di Diego Angeli verrà utilizzata da Ruggero Ruggeri, il quale però aggiungerà una scena, mostrando Amleto che torna furtivo al cimitero per lasciare dei fiori sulla tomba di Ofelia. L'aggiunta di questa scena è stata criticata in virtù del tocco troppo femminile e fuori dal carattere di Amleto, e la reazione del traduttore sarà notevole, poiché l'aggiunta di «una scena inventata di sana pianta e che, per di più, deformava il concetto shakespeariano dell'Amleto' era giustificata solo dall' 'avere il trionfo di fine atto'» (Bartalotta: 2013, 39).

¹⁰⁶ Praz: 1938, 4.

Rebora definisce quell'ondata di interesse shakespeariano che pervase l'Italia del dopoguerra «una specie di novecentesco Sturm und Drang italiano»¹⁰⁷, il cui esito più fruttuoso fu la pubblicazione di diverse edizioni dell'opera completa; anche da punto di vista scenico, si susseguirono le rappresentazioni dell'*Amleto*, dell'*Otello*, *Giulietta e Romeo*; degna di nota è la messinscena della *Tempesta* a Firenze nel 1948, che riportò sul palco gli zanni caratteristici degli scenari della commedia dell'arte: «Shakespeare insomma mi sembra, nelle scene degli zanni della *Tempesta*, il primo realizzatore poetico d'uno scenario della commedia popolare italiana»¹⁰⁸. Una connessione di Shakespeare con l'Italia si traccia tramite questa forma spettacolare, poiché i 'tipi' della *Tempesta* ricordano molto da vicino quelli della commedia.

L'aspetto più significativo della visione moderna e contemporanea di Shakespeare è un certo timore reverenziale: il peso del nome, l'autorità dello status di grande autore, poeta, drammaturgo, intervengono in maniera importante in molta della produzione (in ogni ambito disciplinare) a lui legata. Non si spiega altrimenti la grandissima attenzione per la ricostruzione fedele di ogni tratto dell'esperienza teatrale elisabettiana, come autentico tributo alla grandezza dell'autore.

Se chi traduce si soffermasse sulle conseguenze del confronto con questo gigante scapperebbe a gambe levate senza nemmeno toccare il primo verso, schiacciato dall'ansia del fallimento, ma è vero anche che ci vuole un pizzico di audacia per dimenticare la massa di letture critiche, interpretazioni che fanno da corollario ad ogni opera shakespeariana e gettarsi nella mischia. Il fatto è che spesso l'ansia legata al nome inficia l'obiettività di chi lavora, nobilitando a tutti i costi anche quando il testo non lo indica (come lamenta Hamburger a proposito di una ritrosia a rendere gli aspetti lessicalmente più crudi dell'*Amleto*).

Shakespeare è, con Pirandello¹⁰⁹ e Brecht, tra gli autori più rappresentati del teatro italiano; una prima osservazione riguardante le traduzioni è il grande senso di libertà che guida i registi: le critiche al *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli muovono proprio dalla modernizzazione linguistica. Qui inizia a intravedersi l'ombra più che ingombrante dell'autore e della fama che lo precede, poiché molto è stato detto circa la libertà della traduzione ad opera di Gerardo Guerrieri, le cui radici professionali scorrono profonde nel mestiere teatrale (come regista, traduttore, critico) e non possono non aver influenzato il prodotto finale proprio in virtù della consapevolezza delle esigenze del mezzo. Il rischio più concreto nel caso di autori il cui *status* è ormai granitico è che l'interesse tutto filologico verso il testo travolga una creazione che invece deve mantenersi dinamica, per rispondere al cambiamento di gusto e di pubblico. «Fortunately, not all Italian directors of Shakespeare are aiming at

¹⁰⁷ Rebora: 1949, 211.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Shakespeare e Pirandello sono accomunati dal periodo in cui agiscono, momenti storici contrassegnati dal dubbio e dal disestamento delle idee. Li accomuna anche una visione del teatro come strumento che dimostra l'ambiguità della realtà e della vita quotidiana. Condividono anche il tema della pazzia (*Amleto* e *Enrico IV*), e di come questa si faccia rivelatrice di una realtà fasulla. Entrambi attori per un loro personale tornaconto, manipolatori di linguaggio e di parole al punto da negarne l'essenza comunicatrice (Valentini: 1990).

travesty»¹¹⁰: il peso del canone sembra delegittimare delle visioni avanguardiste, provocatorie, modernizzanti, se «the only directors who can most be relied on to treat the Bard with respect are Giorgio Strehler [...] and Maurizio Scaparro»¹¹¹. Il fatto stesso che il Bardo vada trattato ‘con rispetto’ la dice lunga sul rischio che una eccessiva attenzione allo *status* dell’autore travolga ogni slancio – per quanto fantasioso – che si distacca dal sentiero già tracciato. Shakespeare è decisamente parte del canone letterario occidentale, e questo non aiuta, anzi, accresce l’attenzione maniacale verso la dimensione sia teatrale che letteraria: «the Canon, a word religious in its origins»¹¹²: insomma, Shakespeare non si tocca, come ha scoperto a sue spese Susan Bassnett. Il lavoro di Bloom ha certamente avuto un peso non da poco in tale consolidamento: «Shakespeare and Dante are the center of the Canon because they excel all other western writers in cognitive acuity, linguistic energy, and power of invention»¹¹³. Poveri traduttori, che si trovano a competere con dei geni della lingua e della creazione inventiva.

Si è detto che Bloom trasuda entusiasmo per Shakespeare, posizionato al centro del canone:

Shakespeare is therefore peculiarly solitary among the greatest writers, despite his evident sociability. He *perceived* more than any other, *thought* more profoundly and originally than any other, and had an almost effortless mastery of language, far surpassing everyone, including Dante¹¹⁴.

Lo stesso Bloom però sostiene che la grandezza di Shakespeare e la conseguente centralità nel canone viene dal suo essere al contempo alto e popolare, mentre Dante era invece prettamente poetico. La centralità di Shakespeare nel canone occidentale fa sì che un lettore possa ritrovarvi una risposta a qualsivoglia domanda, meglio di una qualunque opera analitica di Freud, che, secondo Bloom, quando tratta di Shakespeare spesso perde di spessore.

Per Taylor la critica del ventesimo secolo può riassumersi nel termine «indeterminacy»¹¹⁵. Il grande momento filologico dei primi anni del Novecento, che si poneva come obiettivo quello di sviscerare la lingua e il pensiero shakespeariano si tramuta nella ricerca di incongruenze e di ciò che non poteva essere stato scritto da Shakespeare, dando vita alle domande sull’autorità. Quindi «the texts of the play must now be treated not as successive corruptions of an unprinted ideal text but historical versions of a text continually changing in the give-and-take of theatrical production»¹¹⁶. Non è possibile alcuna attività interpretativa in un testo instabile (a

¹¹⁰ Lane: 1979, 307.

¹¹¹ *Ibidem*

¹¹² Bloom: 1994, 20.

¹¹³ Ivi, 46. Magra consolazione scoprire che anche i traduttori di Dante hanno le loro gatte da pelare, perché il dilemma è sempre lo stesso: per rinfrescare e cercare di rendere la vivacità del testo bisogna osare, ma osando ci si allontana dalla sacralità del testo fonte: è un’impresa destinata quindi a fallire, da un punto di vista o dall’altro.

¹¹⁴ Ivi, 56.

¹¹⁵ Taylor: 2001, 9.

¹¹⁶ *Ibidem*

meno di costringerlo in una gabbia che non gli appartiene), e la mobilità del testo stesso è dovuta al progressivo smantellamento che di esso fanno gli studiosi, che a sua volta produce nuove edizioni: «the relationship between editions of Shakespeare and the criticism of Shakespeare is mutually reinforcing»¹¹⁷. Insomma, quello che emerge è un bisogno di stabilità o fissità (linguistica) in un certo senso imposta dall'alto, che il teatro però fugge, come si avrà modo di vedere anche nell'analisi di testi più moderni.

Altro nervo scoperto è la questione della distanza cronologica collegata al contenuto, che, nei casi più estremi, arriva ad annunciare l'impossibilità di determinare il significato che l'autore aveva in mente: in quanto lettera il cui contesto di origine è irrecuperabile, l'unico significato che viene estratto dai testi shakespeariani è quello dei critici e studiosi stessi. Paradossalmente lo studio incentrato sull'età elisabettiana dal punto di vista antropologico, storico e sociale ha sortito l'effetto opposto a quello che ci si sarebbe potuti aspettare: invece di fornire nuove chiavi per meglio comprendere i testi, ne ha enfatizzato la distanza e l'irraggiungibilità. In definitiva l'atteggiamento di Taylor è molto duro nei confronti di una critica che riesce ad affermare tutto e il contrario di tutto, guidata dalla necessità di 'problematizzare' aree prima di allora libere da complicazioni intellettualistiche, con un rischio di *over-reading*, del cercare a tutti i costi nuove letture che talvolta costituiscono delle forzature. Russell Brown auspica un'interrelazione tra studi accademici e pratica teatrale, nonostante la radicale differenza non solo nel modo di pensare e di lavorare sul teatro, ma anche nell'approccio in termini di tempo. L'attenzione primaria si concentra sul testo, sulle edizioni filologiche, sulla caratterizzazione linguistica dei personaggi, metro, struttura, ma anche sulla parte pratica, quella che riguarda per esempio le scelte di casting, chiedendo aiuto alla ricerca nel ripercorrere storicamente le caratteristiche di chi ha impersonato questo o quel ruolo. Lo studio storico aiuta a comprendere quei dettagli – sul perché, per esempio, *Much Ado* è ambientato a Messina e non altrove – che costituiscono un ulteriore chiave di lettura e corretta interpretazione; ad esempio, se privilegiare una contestualizzazione del Macbeth fedele ai rimandi giacobini – e quindi universalizzante – oppure una fedele alle atmosfere scozzesi¹¹⁸, e con quali conseguenze.

Infine, vi è una forte differenza nella percezione della totalità dell'opera shakespeariana tra Inghilterra e il resto dell'Europa. Secondo Susan Bassnett gli inglesi tendono a focalizzarsi eccessivamente sul testo, additandolo come esempio del più alto picco di genio a livello scolastico, e ponendolo al centro della dimensione critica nel contesto teatrale.

What matters in the English versions is always, principally, the text [...] Indeed, because of the difficulty many people experience with Shakespeare's language, performances in English all too often try too hard to compensate with sets, costumes, and other devices¹¹⁹.

¹¹⁷ Ivi, 11.

¹¹⁸ Brown: 2011, 19-31.

¹¹⁹ Bassnett: 1993, 4.

Il resto dell'Europa è invece, secondo la Bassnett, meno spaventata dallo status autoriale e più sperimentatrice, il che permette la continuazione della trasmissione delle opere stesse, un approccio meno timoroso che produce risultati interessanti. Anche Kozintsev dubita di una eccessiva focalizzazione sul testo che finisce per impoverire il sistema nel complesso:

The now academic method of reading the full text in a rapid rhythm leads to a blunting of perception. In this flow of verse, the thoughts and images are not grasped, do not 'penetrate'. It is quite possible to speak all the words and say little¹²⁰.

Ciò che emerge da questa carrellata critica è quindi un'attenzione particolare al testo shakespeariano, il che costituisce al contempo un sostegno e un freno per chi traduce; gli studi interpretativi possono aiutare la comprensione, ma il prodotto finito dovrà inevitabilmente confrontarsi con un'aspettativa molto elevata.

¹²⁰ Ivi, 5. «L'attuale metodo accademico del leggere tutto il testo con un ritmo rapido determina una percezione appannata. Le immagini e pensieri nello scorrere del verso non si colgono, non 'penetrano'. È possibile pronunciare tutte le parole e dire ben poco» (traduzione mia).

Capitolo 7

Shakespeare e il testo

La componente linguistica del teatro shakespeariano è stata affrontata da molteplici prospettive, per via degli spunti che offre in termini stilistici, puramente letterari oppure performativi.

Il primo appunto va rivolto alla prolificità autoriale. Shakespeare era famoso per non inventare dal nulla le trame delle sue opere; il suo è un teatro che poggia fortemente sulle fonti, siano esse storiche o letterarie; questo sarebbe un vantaggio nell'analisi drammaturgica, poichè secondo Serpieri permetterebbe di analizzare il meccanismo stesso della formazione drammatica, la rielaborazione dei riferimenti e come questi servono i propositi della rappresentazione: «Perchè il tragediografo imita una storia che imita un'azione? Perché il drammaturgo [...] si fa così spesso raccontare una storia [...] prima di strutturarla e di scriverla in forma mimetica destinandola alla scena?»¹.

Di maggiore interesse per l'ambito teatrale e per il discorso traduttivo sono gli studi mirati ad individuare ciò che le parole fanno (indicazioni recitative, implicazioni metriche, ritmiche, assonanze, tutti fattori che agiscono sul significato), ma anche ciò che viene comunicato in loro assenza: «meaning also depends of what is not said»². Serpieri commenta la performatività del testo shakespeariano facendo riferimento a Styan (*Shakespeare's stagecraft*), secondo cui, come vedremo, i codici teatrali sono già iscritti nel testo: «The eye feeds the ear and the ear feeds the eye»³, a conferma teorica del fatto che il testo sia al servizio della scena in modi inaspettati. Serpieri evidenzia il fatto che la natura non illusionista del teatro elisabettiano forzava l'incursione di riferimenti spaziali e temporali nel parlato, (come il riferimento a «this is the forest of Arden!» in *As you like it*, II. 4. 14), così come la performatività indiretta, ovvero quella in cui sono i personaggi ad anticipare o a descrivere come gli altri personaggi dovrebbero agire («No, sir, you must not kneel» in *King Lear*, V.7,59)⁴.

¹ Serpieri: 1988, 14. Come si vedrà in seguito, parlando della traduzione, uno degli approcci al teatro shakespeariano è proprio quello di scavalcare del tutto il fattore teatro, che inevitabilmente coinvolge poi il pubblico, saltando a piè pari tutti i quesiti legati alla comprensione del testo a favore di una ricezione che si limita solo alla lettura. Si vedrà in seguito come Praz vanti il fatto che le sue traduzioni non siano mai state rappresentate, affermando implicitamente che la lingua del teatro odierno non è in grado di render giustizia alla complessità del testo; così anche Elio Vittorini, per il quale Shakespeare si gode appieno se si evita la mediazione (l'imposizione) degli attori, perché a teatro si perderebbe la complessità del testo, il gioco di corrispondenze e implicazioni (Sipario 1964).

² Brown: 1989, 49.

³ Canzini: 1978, 33.

⁴ Questo carattere della lingua shakespeariana è stato rilevato anche da Marengo, il quale assegna proprio a Shakespeare la responsabilità di aver tracciato un prima e un dopo nel modo elisabettiano di trattare la gestione dello spazio scenico. Nel teatro di inizio Cinquecento «non c'è pretesa di illusione, [...] non ci sono scenari speciali, e quando c'è da evocare o cacciare qualcuno lo si fa indicando le porte della sala che tutti vedono [...] l'attore, quando entra, deve sempre raccontare per primo dove si trova, se no la storia non la capisce nessuno» (Marengo: 2011, 40-1). Da qui l'uso della parola a mo' di scenografia verbale, che pone rimedio a tutte le carenze, dalla povertà della scena

Qui l'obiettivo sarà prendere quante più indicazioni possibili da quegli studi che possono dare al traduttore alle prese col Bardo un aiuto tangibile e concreto nell'affrontare la ricreazione del testo partendo dalla comprensione dei meccanismi che lo regolano.

Tratti specifici dello stile shakespeariano

La grandissima focalizzazione sulla lingua e i suoi artifici è stata abbondantemente rimarcata da quasi tutti i critici e in quasi tutti gli ambiti. Russell Brown per esempio ribadisce quanto continuo le parole in Shakespeare:

Words obsessed Shakespeare in a way actors and performance did not. The persons of the plays were defined by the words he gave to them and he took obvious pleasure in this means he used. His word-hoard was enormous, and he was constantly ransacking it, adding to it, and forcing it to his purpose⁵.

Per Russell Brown è chiaro che la parola in Shakespeare non è mai casuale, e spesso l'efficacia comunicativa deriva non solo da accorgimenti sintattici e di generale organizzazione del periodo ma dall'immediatezza delle scelte lessicali. Molti critici concordano nell'assegnare alla combinazione di selettività e estrema pertinenza il punto forte della scrittura shakespeariana: la Hulme afferma con sicurezza che ogni parola del testo è volontariamente significativa, «every word in the text is here to tell»⁶. Se il senso non sembra sufficientemente comunicativo, secondo la Hulme bisogna indagare più a fondo e in sentieri meno battuti. Vedremo in seguito come la precisione della scrittura assume un importante valore performativo.

Da questi pochi contributi già traspare il tratto distintivo dello stile shakespeariano e l'indizio per il traduttore di una precisa caratteristica che dovrebbe tornare in traduzione: non abbondare con le parole, (ovvero, comunicare il concetto nel modo più sintetico possibile), non cedere alla tentazione della rielaborazione che da una parte potrebbe sì facilitare la comprensione, ma dall'altra sacrificare lo stile; lo stesso Verdi aveva capito quanto la sintesi e la scelta lessicale appropriata potessero fare la differenza nella resa, e insisteva con Piave durante la lavorazione del *Macbeth*: «poche parole...poche, poche ma significanti»⁷.

Per Brown il linguaggio di Shakespeare abbraccia gli estremi senza troppe remore, ed un fattore che inizialmente trattenne i letterati dal riconoscerne la qualità era

all'inadeguatezza delle luci.

⁵ Brown: 1996, 19. Il fulcro di tale idea sembra però essere che Shakespeare mettesse in primo piano la scrittura, rendendo la messinscena qualcosa di incidentale. In realtà proprio dall'analisi testuale emerge che l'elemento performativo era sempre ben presente, se Shakespeare scriveva tagliando la parte per i suoi attori. Quanto alla prolificità, Russell Brown sottolinea la diversità di concezione rispetto al teatro moderno, dove un autore che produce un testo all'anno viene visto con occhio critico, implicando uno scarso approfondimento e una qualità in genere mediocre e pur trattandosi di testi meno lunghi e dalle trame meno complesse.

⁶ Hulme: 1962, 20.

⁷ Melchiori: 2006, 101.

proprio l'esuberanza dello stile, probabilmente ostico ai suoi stessi contemporanei: secondo la Hulme non bisogna dare per scontato che lo spettatore elisabettiano cogliesse appieno l'intera elaborazione linguistica ed è possibile che quello stesso pubblico fosse progressivamente educato, dramma dopo dramma, a percepire le sottigliezze della scrittura shakespeariana⁸; non va dimenticato che il teatro offriva la possibilità di affinare le proprietà di linguaggio di chi non sapeva leggere né scrivere, e la Stern ipotizza che tale abbondanza⁹ (frutto di invenzione pura o di combinazione di parole già esistenti) fosse perfettamente funzionale all'obiettivo di attirare quanti più spettatori possibile: il pubblico amava apprendere nuove parole e il drammaturgo offriva un buon motivo per pagare il biglietto. Dato che però la situazione moderna è profondamente diversa, nell'interrogarsi su quali aspetti del testo vadano conservati bisognerebbe chiedersi se abbia un senso mettere lo sforzo linguistico in primissimo piano, subordinando ad esso gli altri fattori del testo teatrale. È questo un ragionamento che regge solo nel caso in cui si pensi ad una traduzione con l'intero progetto di allestimento già formato; se il traduttore si ritrova a lavorare su un testo che potrebbe essere usato per una eventuale messinscena ma che è destinato subito alla pubblicazione ci si accorge subito che le premesse che giustificerebbero un intervento sul testo sono troppo deboli (manca la sicurezza che deriva dal conoscere la direzione verso cui si tende). Da una chiacchierata con una delle traduttrici coinvolte in una nuova edizione delle opere di Shakespeare per Bompiani è infatti emerso che «nelle *guidelines* generali si intendeva semplicemente di non rendere troppo pesanti le frasi»¹⁰, il che è un buon punto di partenza ma non sufficiente per permettere un lavoro di traduzione cucito sulle esigenze di chi metterà in scena il testo in questione.

Tale connessione tra autore e spettatori proseguiva anche per mezzo di accorgimenti extra-teatrali. È quasi fuor di dubbio che Shakespeare scrivesse sfruttando la capacità degli spettatori di sovrapporre allo spettacolo nozioni legate alla vita 'reale': per esempio il pubblico poteva ricavare molto del personaggio di Otello già dal semplice colore della pelle, chiaro rimando a quei «condemned traitors the audience would probably have seen on its way to the theatre»¹¹; quindi, «to many of Shakespeare's audience watching Othello for the first time, the hero has a doomed aspect: he is a traitor even before he has opened his mouth»¹².

⁸ Hulme: 1962, 6.

⁹ Lo spettro della chiusura dei teatri intorno al 1640 faceva presagire un arretramento dell'evoluzione linguistica, e sottolineare l'importanza dell'apporto teatrale allo sviluppo della lingua inglese fu una delle argomentazioni principali per cercare di contrastare tale chiusura: «the stage ... having much conferred and contributed to the enrichment of [language], it being the Mint that daily coins new words, which are presently received and admitted as currant [...] the plucking downe of which I feare, not only retard the perfecting of our Language towards which it was advancing amain, but even quite hinder and recoyle it, and make it return to former Barbarisme» (Stern: 2004, 22).

¹⁰ Al tempo dell'intervista (Dicembre 2013) Teresa Potente si stava occupando della traduzione di *The Two Noble Kingsmen* per una nuova edizione della Bompiani.

¹¹ Stern: 2004, 9.

¹² *Ibidem*. Molti di questi riferimenti non presentavano difficoltà e risultavano comprensibili a un «London-based audience» (*ibidem*); tuttavia, essendo rappresentati anche al di là del confine

Lo stile shakespeariano gioca e spazia includendo parole semplici, «plain and honest»¹³(come quelle delle prime commedie) che sono da considerare importanti tanto quanto le fantasiose elaborazioni per cui Shakespeare è famoso: per esempio, in *Much Ado*, il passaggio dall'uso costante del *wit* ad una comunicazione più semplificata è il segnale di un cambiamento di atteggiamento di Benedick e Beatrice:

BENEDICK	Think you in your soul the Count Claudio hath wrong'd Hero?
BEATRICE	Yea, as sure as I have a thought or a soul.
BENEDICK	Enough, I am engag'd [...]

(IV. 1. 327-30¹⁴)

Altro esempio è in *Measure for Measure*, dove la ripetizione di parole brevi e concise è riflesso dello stato d'animo di Isabella:

ISABELLA	If he had been as you, and you as he, you would have slipp'd like him; but he, like you, would have not been so stern
----------	---

(II.2. 64-66)

ISABELLA	Se lui fosse stato in voi, e voi in lui, voi sareste scivolato come lui, ma lui non sarebbe stato duro come voi ¹⁵ .
----------	---

Quando la situazione è già emotivamente intricata, è drammaticamente controproducente esasperare e incrementare la complessità con stratificazioni linguistiche: optare per un linguaggio basico ma diretto è quindi una scelta strategica precisa.

All'opposto dello spettro linguistico vi sono le elaborazioni innovative la cui comprensione risultava una sfida anche per i contemporanei: «words, not rhetoricians' rules and structures, provided Shakespeare with pleasure and refreshment, and suggested his phrases and patterns of thought»¹⁶. L'implicazione traduttiva importante di questo concetto è che un criterio guida potrebbe essere rinunciare all'ossessiva ricerca del parallelismo retorico, a favore invece di una scrittura che renda l'agilità e la freschezza del testo.

Dato che il Bardo non temeva di mettere in gioco tutti i registri linguistici, troviamo anche esempi di linguaggio spinto, frutto del proposito teatrale di esplorare tutti i livelli di realtà – e quindi di comunicazione – esistenti, talvolta esplicitando palesemente contenuti che nella vita di tutti i giorni sarebbero forse stati più velati: non è tuttavia possibile determinare inequivocabilmente se quello fosse il tono della conversazione quotidiana. In questo caso l'appropriata individuazione del significato

londinese, troppi riferimenti ad una realtà specifica potevano risultare deleteri, e andavano quindi contenuti.

¹³ Brown: 1996, 25.

¹⁴ Il testo inglese di riferimento per il numero dei versi è l'edizione Meridiani Mondadori.

¹⁵ Traduzione di Luigi Squarzina, contenuta nell'edizione Meridiani Mondadori del 1977, pagina 923.

¹⁶ Brown: 1996, 26.

è disturbata non solo dal cambiamento diacronico, ma anche dal forzare una certa lingua nei canoni di 'accettabilità' del contesto storico nel quale viene analizzata, cedendo, insomma, ad un certo riserbo e pudore che hanno avuto risvolti non solo sul piano ermeneutico ma anche traduttivo: si ricordi la disapprovazione di Hamburger per le scelte lessicali che uniformavano il registro eliminando quelle crudezze che invece dovevano oggettivamente restare. Da Dr Johnson a Pope, il biasimo per il linguaggio shakespeariano è stato spesso centrale ed ha influito non poco sulla ricezione; oggi si tende a vederla una scelta quasi obbligata vista la provenienza e lo status sociale del pubblico: «in comedy, nothing was so sure to please, as mean buffonery, vile ribaldry, and unmannerly jests of fools and clowns»¹⁷. Insomma, tenendo presente la natura economica e terrena dell'attività teatrale, Shakespeare avrebbe scritto in modo da compiacere il pubblico non solo nell'invenzione lessicale ma anche nei risvolti meno poetici o squisitamente letterari: in *Hamlet* (III. 2. 111) il significato di *lap*, il cui riferimento esplicito al clitoride oggi è andato perso, è facilmente ricavabile dal contesto. Si crea perciò una doppia interpretazione, una più ardita e l'altra più morbida. Nelle traduzioni italiane la scelta dei traduttori è stata piuttosto uniforme: troviamo «grembo» in D'Agostino¹⁸, Squarzina¹⁹, Montale²⁰; non meraviglia l'assenza della scena nella traduzione di Rusconi.

Prevedibilmente questo rappresenta un campanello d'allarme per il traduttore. Il primo problema è individuare tali stratificazioni di senso, quindi esserne consapevoli: secondo la Hulme la apparente scarsa brillantezza del dialogo dovrebbe essere un segnale di allerta che implica la necessità di scavare più a fondo. Dal punto di vista traduttivo è bene essere sempre vigili in qualsiasi tipo di testo perché sottovalutare una parola potrebbe significare la perdita di informazioni importanti, avendo però l'accortezza di non eccedere nella tendenza opposta, cercando significati nascosti dove il testo è invece lineare. Il secondo passo è capire se l'ambiguità è riportabile in traduzione e come ricrearla: nella lingua italiana la parola 'grembo' rinvia all'idea di protezione materna, o per estensione al riparo di un luogo chiuso e raccolto, ma niente che permetta di riagganciarsi al doppio senso inglese.

Molto frequenti sono anche proverbi ed espressioni idiomatiche: oltre all'ovvio salto temporale e al conseguente scarto di significato, bisogna anche tenere conto di come tali espressioni vengono incluse nel testo, non necessariamente in maniera diretta, ma anche con personalizzazioni, modifiche o allusioni indirette, proprie, ad esempio, dei modi di esprimersi del personaggio, che rendono più complicato risalire al significato originario, e, quindi tradurlo: «the more wittily the speaker can apply what he has borrowed from the common stock, the less easy it will be to discover what was in the common stock»²¹.

Sempre in *Hamlet*

¹⁷ Hulme: 1962, 91.

¹⁸ 1999, 127.

¹⁹ 1953, 111.

²⁰ 1977, 175.

²¹ Hulme: 1962, 40.

HAMLET [...] you are welcome: but my Uncle Father, and Aunt-mother are deceived.

GUILDSTERN In what, my dear Lord?

HAMLET I am but mad North, North-west: when the Wind is Southerly, *I know a Hawke from a Handsaw.*

(II.2. 383-5)

Il senso generalmente attribuito è che Amleto sa distinguere la preda dalla vittima, quindi, riconoscere il pericolo che si avvicina (questo ammettendo che *handsaw* sia una corruzione di *hernshaw*, = *heron*, airone). La Hulme suppone che invece la rete di significati sia ben più ampia e vada ad abbracciare in primo luogo delle implicazioni legate al mondo della falconeria che si suppongono ben note al pubblico elisabettiano, e in secondo luogo un collegamento agli utensili: *hawk* sarebbe una tavola da imbianchino il cui uso è registrato a partire dal Settecento (la Hulme ritiene plausibile un utilizzo perfino anticipato), che combinato a *handsaw* – sega rimanderebbe implicitamente al compito di Rosencratz e Guildenstern, ovvero «gloze over some injury, to patch, soothe or alleviate»²².

Tali argomentazioni ovviamente arricchiscono il testo dal punto di vista interpretativo, e sono di grande interesse anche per un traduttore, che così amplia il suo orizzonte di comprensione del testo, ma vanno poi concretizzate – se possibile. Come sono stati resi tali passaggi? Il gioco di parole è stato restituito in qualche modo? Ci si avvicina D'Agostino, la cui soluzione gioca sull'assonanza dei due termini prescelti: falchetto è un altro nome del segolo, ed ha quindi il pregio di indicare uno «strumento agricolo usato per la potatura degli alberi; è detto anche pennato o falchetto» (da Treccani), Squarzina e Montale invece si tengono sul significato classico sopra riportato.

D'Agostino:	Squarzina:	Montale:
AMLETO Sono pazzo solo fra tramontana e maestrale. Quando soffia da scirocco distinguo un falco da un falchetto ²³ .	AMLETO Io sono pazzo solo a nord-nord-ovest. Quando il vento spira dal sud so distinguere un airone da un falco ²⁴ .	AMLETO Sono pazzo soltanto fra tramontana e maestro; quando il vento spira dal sud, distinguo un airone da un falco ²⁵ .

Dal confronto delle tre versioni emergono anche le possibili soluzioni che permettono allo stesso tempo piena espressione del contenuto e compressione della forma, per la quale bastano veramente pochi accorgimenti: il semplice fatto di non

²² Ivi, 58.

²³ 1999, 93

²⁴ 1953, 83.

²⁵ 1977, 137.

esplicitare il soggetto (vento) e condensare la parte verbale fa sì che la traduzione di D'Agostino appaia più scattante rispetto alle altre due.

La creatività linguistica assume una posizione di dominio nelle commedie, nelle quali, come da tradizione drammatica inglese, il meccanismo primario è il *flyting*, lo scambio reciproco di insulti e offese basate sulla brillantezza delle trovate verbali e lessicali: *Much ado about nothing* ne è un classico esempio, come anche *Midsummer Night's dream*. La loro presenza è fondamentale per assicurare il riso, imprescindibile per la commedia: «language may configure as 'dramatic-theatrical 'event' at levels altogether different from that of directly 'pragmatic' interaction»²⁶. In *Much Ado*, per esempio, la funzione dello humour e delle battute è innanzitutto di creare il contesto per la *merry war*, che, sebbene coinvolga principalmente Benedick e Beatrice, a tratti interessa anche Don Pedro, Leonato, Claudio e Ero; secondo McCollom²⁷ c'è del comico anche nel momento più tragico della commedia, il ripudio di Ero. Nella modalità espressive di Claudio, da altri giudicate pallide e insignificanti²⁸, McCollom individua una convenzione retorica così fortemente caratterizzata da non poter essere presa seriamente, come la battuta di Benedick pare suggerire:

CLAUDIO	O what men dare do! What men may do!/What men daily do, not knowing what they do!
BENEDICK	What now? Interjections? Why then, some be of laughing, as ah, ha, he!

²⁶ Elam: 1984, 10.

²⁷ McCollum: 1968, 167.

²⁸ La commedia è divisa in due macro-sezioni, rappresentate anche linguisticamente: le scene tra Benedick e Beatrice e quelle in cui è Claudio a muovere l'azione: «The difference lies more in the relationship between the words that are spoken and the characters who are speaking them» (Swinden: 1973, 94). Ciò indica che anche il tono della scena è determinato dall'assenza di un personaggio, specie se è caratterizzato da un linguaggio vivace: l'uscita di Benedick, lasciando Claudio e Don Pedro soli in scena, segna una virata di tono e di vivacità, perchè la prosa di Claudio è più opaca, piatta. Beatrice e Benedick usano la parola in maniera fantasiosa, per colpire l'interlocutore, non tanto per comunicare un effettivo contenuto. Secondo Swinden il loro linguaggio è anche strumento di difesa, una sorta di protezione dal rivelare apertamente le loro intenzioni. Per Claudio e Ero, invece, è puro strumento di comunicazione, quindi poco vivace: «basically Hero and Claudio are servants, not masters, of the language they use» (*Ibidem*). Il personaggio quindi si descrive da solo attraverso il linguaggio che adotta, e ciò per Swinden è atipico in Shakespeare, che solitamente lascia un margine di indeterminatezza onde evitare eccessive semplificazioni interpretative. Swinden inquadra nel pallido personaggio di Claudio il centro dell'azione, nonostante la vivacità del tono della commedia risieda negli altri due personaggi principali, ed è proprio Claudio a comprometterne più di una volta il tono leggero. In questo risiede secondo Swinden l'aura di insoddisfazione intorno al *play*, che ha le potenzialità di una tragedia proprio a causa della cristallizzazione della negatività intorno a colui che pare esser il personaggio principale. In questa drammaticità latente sarebbe la ragione dell'introduzione ex-novo dei personaggi di Beatrice e Benedick. La sensibilità novecentesca è particolarmente severa nella definizione di Claudio, anche se anche in questo caso bisogna ritornare alla percezione elisabettiana per inquadrare il personaggio nel suo sentire originario: Claudio non è un eroe romantico, e niente del suo comportamento si allinea ai tratti tipici di tale personaggio, dalla vendetta dello smascherare pubblicamente Ero, al rifiuto di sfidare Leonato in quanto avversario inferiore. Niente nelle sue parole di innamoramento fa pensare a un trasporto di tipo romantico, non è quindi in tale ottica che può essere letto e giudicato.

In traduzione italiana:

CLAUDIO Oh, cosa non osano fare, gli uomini! Cosa non sono capaci di fare! Cosa non fanno ogni giorno, senza saper quello che fanno!

BENEDETTO Quante esclamazioni! Giacché ci siamo, mettiamocene anche qualcuna di gioia, tipo 'ah, ah', 'eh eh', 'evviva'²⁹!

Anche dalla risposta di Leonato secondo McCollom si intuisce un equilibrio precario tra serietà e leggerezza, nell'abbondante utilizzo di quelle stesse convenzioni cui anch'egli cede.

LEONATO But mine, and mine I loved, and mine I praised,
and mine that I was proud on, mine so much
that I myself was to myself not mine,
valuing of her [...] (IV. 1. 135-8)

LEONATO Mia invece, mia ti ho amata, mia lodata,
perché eri mia ero fiero, tanto mia
che io stesso d'esser mio avevo cessato,
tanto l'amavo [...] ³⁰.

Il segreto dal punto di vista rappresentativo starebbe nel trovare un discreto equilibrio con l'elemento tragico, necessario comunque perchè la reazione di Beatrice appaia coerente e giustificata³¹.

Direttamente collegati a tali artifici sono poi tre ricorrenti modi di renderli manifesti al pubblico, tramite l'esagerazione, l'esaltazione delle caratteristiche quotidiane, la sospensione del senso (ovvero mettendolo in secondo piano interamente a favore del gioco), e la connotazione.

La leggenda vuole che Shakespeare scrivesse in maniera continuativa, come un fiume in piena, e senza mai correggere, ma in realtà il lavoro sul testo era incessante; un tratto ricorrente della scrittura di Shakespeare era ritornare alle espressioni già

²⁹ Traduzione di Masolino D'Amico, inclusa nell'edizione Meridiani Mondadori del 1987, p. 351.

³⁰ Ivi, 361.

³¹Prendendo in prestito la terminologia di Elam, nelle commedie shakespeariane si parla di «language in action» (Elam: 1984, 10). La lista degli obiettivi raggiungibili nella commedia attraverso la sperimentazione linguistica spazia dagli atti perlocutivi propriamente detti (ordini, resoconti di eventi, ringraziamenti, ecc) alla presentazione, attraverso attività linguistiche, di azioni non-verbali. Elam classifica tali attività linguistiche in

1. giochi teatrali (theatrical games),
2. giochi creativi (world-creating games),
3. giochi semantici (semantic games),
4. giochi pragmatici (pragmatic games),
5. giochi figurativi (figural games) (ivi, 13).

È facile quindi intuire quanto sia più complessa la sfida traduttiva posta da un testo comico.

usate in opere precedenti, e perfezionarle: indice della meccanica creativa è il fatto di non cancellare ma rielaborare.

Un aspetto che viene spesso messo in risalto come costante della scrittura shakespeariana è la fitta rete di riferimenti metadrammatici, tramite la quale l'autore gioca con gli spettatori. Condizione fondamentale è la consapevolezza del genere di pubblico che assisterà alle rappresentazioni, e la certezza di saperlo affezionato e costante:

When Polonius says to Hamlet, before the play-scene, that he has been an actor, and, as Julius Caesar, was killed by Brutus in the Capitol, it is possible that there is a specific reference which could have had a particular impact for the original audience³².

Oltre al piacere del pubblico nel cogliere l'accento trasversale ad un'altra opera, quel riferimento permette di portare su un altro livello di attesa l'opera che si sta svolgendo davanti ai loro occhi, perché se l'attore di Amleto era lo stesso di Bruto, allora il rimando tra Polonio e Cesare è ancora più significativo; teoria confermata nel parallelismo delle trame delle due parti di *Henry IV*, che porta a pensare che Shakespeare contasse sul fatto che il pubblico potesse ricordare certi episodi della prima parte e sovrapporli alla seconda.

Tale gioco di rimandi si sviluppa anche all'interno degli stessi testi, dando un'idea di ciclicità che da una parte permette di evidenziare l'ineluttabilità di certi eventi (i ricorsi storici degli *history plays*), e dall'altra di fornire nuove prospettive per i personaggi, che si arricchiscono agli occhi dello spettatore per comparazione; la complessità della concatenazione e dei riflessi ciclici può passare inosservata al pubblico, a meno che tali rimandi non vengano appositamente ricostruiti nella messinscena.

Un esempio a livello generale, la ripetizione della stessa modalità scenica nell'architettare l'inganno ai danni di Beatrice e Benedict in *Much Ado* indica la continuità tra i due protagonisti. Nell'atto secondo scena terza, poco dopo essersi dichiarato fermamente contro il matrimonio, Benedict origlia una conversazione tra Pedro, Leonato e Claudio sui sentimenti di Beatrice, e da allora, anche se il comportamento di quest'ultima è scostante come al solito, Benedict vi legge segni d'affetto. Nell'atto terzo scena seconda è il turno di Beatrice, anche se l'intento di origliare è più esplicito. Dato il rimando all'episodio precedente la scena può essere più agile, e infatti il numero degli *a parte* sia dei complottatori sia della vittima del complotto si riduce. Questo perché ripetere passo per passo lo stesso schema, inclusa la lunghezza di battute, non avrebbe reso lo stesso effetto comico, e poi perché c'è una scelta precisa nel rendere Benedict la vittima del raggio più elaborato, nell'«emphasize the unnaturalness of Benedick's resistance to love and marriage»³³ con una appropriata sconfitta, proporzionata all'enormità del suo rifiuto.

I personaggi più importanti raramente condividono la scena, volontà dell'autore di giocare sulla separazione e sulla tensione che ne scaturisce a livello psicologico. È un

³² Brennan: 1996, 13.

³³ Ivi, 26.

espediente non nuovo, perché già in uso nel teatro greco, ma in Shakespeare viene declinato in vari modi. In *Much Ado* il rapporto tra Claudio e Ero è costruito sulla distanza, il che è l'unico espediente per rendere plausibile la facilità con cui Claudio crede alle accuse contro la ragazza. La stessa, poi, ha un numero limitato di battute in generale, e ancora meno sono quelle che sono indirizzate direttamente al futuro marito (la prima volta, nella scena del rifiuto durante il matrimonio, e la seconda, due versi e mezzo durante la scena finale). Se l'interazione di questa prima coppia è qualitativamente e quantitativamente misera, quella tra Benedick e Beatrice è l'esatto opposto, ma non per questo conduce ad esiti più felici, almeno finché la battaglia verbale non cessa. Insomma, il parallelismo ironico che spinge la commedia si crea mostrando i due casi estremi: una coppia che non comunica e un'altra di incontenibile creatività verbale incanalata nel solo proposito di insultarsi a vicenda. In *Anthony and Cleopatra* i due protagonisti per la maggior parte delle volte agiscono individualmente, lamentandosi l'uno dell'assenza dell'altro; quando appaiono insieme, è invece uno scontro perenne. Per sottrazione, si comprende la natura di questa relazione, non tramite continui battibecchi ma tramite opposizione di comportamenti. Secondo Brennan il culmine di questa manipolazione arriva con *The Tempest*, dove la tensione drammatica che deriva dallo sfruttare e manipolare le interazioni dei personaggi arriva all'apice. In effetti, Prospero controlla tutti i personaggi del dramma ma scambia battute solo con tre, ovvero Miranda, Ferdinando e Calibano; risultato è l'impressione di potere del personaggio di Prospero, il che avvala l'opinione di Brennan: «part of Shakespeare's success come from the scenes he chose *not* to write»³⁴.

Verso

I drammi di Shakespeare presentano verso e prosa a seconda delle esigenze; il verso shakespeariano è il pentametro giambico³⁵, il più somigliante al parlato; un verso che non può essere diviso in due parti esatte, e quindi come nota George T. Wright produce asimmetria, non tanto per numero di sillabe ma per distribuzione di accenti. Wright non crede che ciò sia da attribuire alla naturale tendenza

³⁴ Ivi, 106.

³⁵ La scrittura in versi è sempre stata caratteristica del dramma inglese. L'avanzata del *blank verse* ha rappresentato l'approdo ad una stabilità compositiva lungamente cercata lungo tutto il Cinquecento, la cui prosodia era abbastanza irregolare. Come sottolinea Marengo, si trattava di un problema serio per chiunque cercasse di codificare sistematicamente i generi poetici, poiché il teatro fagocitava ogni regola di armonia classica e la rielaborava a piacimento. Marengo nello specifico fa riferimento George Puttenham, autore di *The Art of English Poesie* (Marengo: 2011, 34), il quale si accaniva particolarmente sul teatro e sull'irregolarità che promuoveva, simbolo della rozzezza plebea del genere. La tradizione compositiva inglese e la tendenza a basare il verso su allitterazioni e accenti combatte con l'influenza classica del verso la cui regolarità era garantita dal numero delle sillabe. Gli esperimenti del Cinquecento producono principalmente due tipi di verso, il *doggerel* e il *fourteneer*. Il *doggerel* era caratterizzato da un ritmo piuttosto popolare, che rimandava alle ballate e alle filastrocche e, in virtù di tale popolarità, dominava nelle situazioni comiche; il *fourteneer*, a quattordici sillabe e struttura giambica, è invece il verso del dramma per via della solennità che comunicava (ivi, 36).

dell'inglese al ritmo giambico, in parte per via della sua origine germanica, che per alcune parole accentate sulla prima sillaba porta più su un trocaico³⁶.

La prima riflessione di Wright riguarda l'andamento del verso. «Patterns we find in poetry derive from patterns we discern or intuit in the world around us»³⁷: per estensione, un buon modo di tradurre poesia è quello di osservare, anzi, ascoltare, la naturale tendenza organizzativa della lingua, senza quindi creare dei periodi innaturali o troppo involuti. Allo stesso tempo, «poetry must not stray too far from the ordinary everyday language which we use and hear»³⁸. Il punto di partenza di Wright sembra quindi essere che nel caso di Shakespeare si tratta sì di poesia (e di poesia di qualità), ma non autocompiaciuta, non artificialmente stilizzata. Ancora una volta queste riflessioni possono avere rilevanza in traduzione, portando ad interrogarsi sulle scelte dei traduttori che hanno affrontato di petto il verso invece di optare per il passaggio alla prosa. Il primo punto è ovviamente di ordine lessicale: artificio oppure naturalezza? E, se queste traduzioni sono state poi utilizzate per la scena, qual è stato il risultato? Si è riusciti ad ottenere quell'effetto naturale e performativo? Si approfondirà il discorso analizzando alcune traduzioni italiane, notando come spesso la critica e il risultato scenico seguono due binari piuttosto distanti.

La seconda riflessione riguarda l'applicazione del verso al contesto drammatico, poiché, rispetto alla pagina scritta, «verse heard from a stage is different»³⁹; in contesto inglese Wright afferma che i primi scrittori di verso tragico, non capendo la differenza, semplicemente trasportarono il verso letterario «with all its non-dramatic features»⁴⁰ all'interno del dramma, e il giudizio di qualità sul risultato è già intuibile proprio dalla specificazione di quella non-teatralità della parola così come venne impostata. Nel verso drammatico vi sono infatti due paradossi: il verso diventa invisibile, perchè prendono il sopravvento azione e personaggi; in secondo luogo non è frutto della lettura silenziosa ed individuale, ma è invece esplicitato da una terza persona, l'attore⁴¹. Tutto ciò è facilmente applicabile anche in lingue diverse dall'inglese, e in traduzione porta a chiedersi se si può lavorare su Shakespeare adottando il verso e trattandolo come una semplice poesia, e quanto debba prevalere la componente performativa. La risposta alla prima domanda a sentire Peter Hall (fondatore della Royal Shakespeare Company) sembra essere 'no': Hall infatti specifica chiaramente che la presenza del verso nel testo shakespeariano non vuol dire che esso sia «poetry», con intenti lirici, semplicemente rappresenta un modo per comunicare con chiarezza, «the main purpose of his verse is to represent ordinary

³⁶ Il ritmo giambico arriva da parole naturalmente giambiche ('alone', 'submit') ma anche alla combinazione preposizioni e monosillabi, pronomi e monosillabo, come in 'I doubt' (Wright: 1988, 1).

³⁷ Ivi, 2.

³⁸ Ivi, 93.

³⁹ Ivi, 91.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Il che induce una riflessione anche sulla ricezione shakespeariana in lettura e sul palco. Forse più che in altri casi, il confine tra letteratura e copione si determina proprio nella diversa impressione che il verso lascia da lettore a spettatore.

speech and to tell a story lucidly»⁴². Della stessa opinione Squarzina, per il quale il verso aveva una funzione rappresentativa ben precisa: «il verso si sente più lontano della prosa, il verso scandisce, tiene più l'attenzione, specie l'attenzione di un pubblico incolto»⁴³, e infatti una nuova organizzazione poetica del verso ha coinciso con il passaggio dai teatri aperti a quelli chiusi.

Secondo Wright la distinzione tra verso e prosa nello Shakespeare recitato progressivamente spariscono, quindi deve esser l'attore a fare la differenza trovando il modo di far capire dove inizia uno e finisce l'altro: «we can hope, at least, that [...] actors might make a more heroic effort to let the audience hear the rhythms, the prose and the verse, [...] all of which are Shakespeare's means of letting us know more deeply what is going forward on stage»⁴⁴. Dello stesso avviso è anche la Stern:

Nowadays at the theatre it is often hard to tell whether an actor performing a Shakespearean text is speaking verse or prose. But Shakespeare often wrote parts that switched from one to the other, because different vocal register was used for each. Low language had one 'tone', high language another⁴⁵.

Con queste considerazioni in mente, il traduttore che si appresta a lavorare su un testo shakespeariano si crea delle priorità precise: naturalezza e poca artificiosità nel periodare sembrano essere le dominanti che vanno al di là della cura poetica della lingua e della ricerca dell'artificio retorico fine a se stesso. Se l'autore voleva comunicare in maniera agile e snella, sarà preoccupazione del traduttore cercare di rispettare tale aspetto conciliandolo con le esigenze linguistiche della metalingua.

Prosa

Il testo shakespeariano sfrutta abbondantemente a fini drammatici l'alternanza di verso e prosa. *The Merry wives* è l'opera in cui questa domina, ma in generale in *Much Ado*, *Twelfth night*, *As you like it* le parti in prosa superano quelle in versi, per poi assumere un ruolo decisivo in *Measure for Measure*, *Love Labour's Lost* e *Troilus and Cressida*. Quindi la prosa è il mezzo stilistico specifico della commedia, il che non significa un declino della qualità della stessa nelle tragedie: è un utilizzo più consapevole e maturo, un aggiornamento costante delle applicazioni della prosa al testo drammatico per migliorarlo. Ora, nel momento in cui il traduttore compie la scelta basilare (mantenere il verso oppure modificare tutto in prosa) parte di questo contrasto drammatico si perde. Apparentemente la prosa sembrerebbe appianare molte difficoltà, ma ad un'attenta analisi si capisce il lavoro analitico da compiere sia per attori sia per traduttori.

Si può però lavorare sulle caratteristiche della prosa, le cui norme di utilizzo sono abbastanza definite, e capire come recuperarne le peculiarità. Innanzitutto i passaggi in prosa hanno in comune la presenza dell'*antitesi*: un contrasto di elementi, che

⁴² Hall: 2012 versione elettronica senza numero di pagine.

⁴³ Lombardo: 1979, 37.

⁴⁴ Wright: 1998, 287.

⁴⁵ Stern: 2004, 84.

specificano l'atmosfera del dialogo in recitazione (lavoro dell'attore), e aiutano a costruire il ritmo della frase (lavoro per il traduttore). Uno dei drammi in cui questo avviene maggiormente è *Much Ado*, negli scambi tra Benedick e Beatrice.

BEATRICE I wonder that you still be talking, Signor Benedick; nobody marks you.

BENEDICK What, my dear Lady Disdain! Are you yet living?

BEATRICE Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed at Signor Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence.

BENEDICK Then is courtesy a turncoat. But it is certain I am loved of all ladies, only you excepted; and I would I could find in my heart that I had not a hard heart, for, truly, I love none.

BEATRICE A dear happiness to women; they would else have been troubled with a pernicious suitor! I thank God and my cold blood, I am of your humour for that; I would rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me.

(*Much Ado* I.1 113-29⁴⁶)

Essendo lo scambio tutto costruito sul rimbalzo di una parola nella battuta successiva, bisogna badare sia a tali rimandi che ad un ritmo agile.

Le figure retoriche maggiormente utilizzate nella prosa sono quelle impostate sul parallelismo: isocolo, antimetàbole, paronimia, anafora, epistrote⁴⁷:

⁴⁶ La traduzione verrà comparata in seguito.

⁴⁷ Andrea Perrucci in *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* sosteneva il ruolo primario del verso nel canto e della prosa nelle parti recitate. Tale ripartizione è il risultato di un processo che ha lentamente visto la recitazione predominare sul canto, e quindi la prosa scavalcare il verso, anche per via della mancanza in quest'ultimo di un ritmo che somigli alla prosa ed eviti l'effetto cantilena (nel verso il rischio è più alto ed è da evitarsi ad ogni costo, sia per non infastidire il pubblico sia per non mancare all'esigenza di richiamare il parlato. *ivi* 115). «Che il verso della Comedia ha da essere tale, che sembri più tosto prosa, ma che non manchi dal numero, che dà più grazia, e più armonia all'udito» (*ivi*, 95). Si sa che la caratteristica della Commedia dell'arte è l'improvvisazione che in realtà cela un grado di preparazione notevole: «La Commedia premeditata vien su tanto più fresca quanto più essa è improvvisa; mentre quella improvvisa verrà su tanto più efficace quanto più sarà stata preordinata » (Perrucci: 2008, 35). Vi sono in ogni caso delle figure retoriche che rendono la prosa più agile ed aggraziata; per le parti recitative già nel teatro greco si usavano dei versi la cui struttura ricordasse le forme in prosa («iambi, anapestici, e trocaici» *ivi*, 38). L'attenzione alle figure retoriche è solo uno dei requisiti richiesti a chi si cimenta con la commedia all'improvviso: «che sappiano che vuol dire regola di lingua, figure Rettoriche, tropi, e tutta l'arte Rettorica, avendo da fare all'improvviso ciò che premeditato fa il Poeta» (*ivi*, 101). Una base di repertorio, insomma, sempre a disposizione e pronta all'uso. A questo proposito Perrucci illustra passo per passo la densità retorica di vari soliloqui esemplificativi: ogni situazione ha degli accorgimenti linguistici che si accordano al concetto e lo potenziano. Il soliloquio quindi vedrà prevalere i tropi «che sono voci translate», nel quale si trovano in immediata successione metafore, metonimie, sineddoche, catacresi, metalessi, allegoria e ironia, (*ivi*, 111). Lo sfogo di un amante

DRAMIO [...] When I am cold, he heats me with beating, When I am warm, he cools me with beating. I am waked with it when I sleep, raised with it when I sit, driven out of doors with it when I go from home, welcomed home with it when I return [...]

(*Comedy of Errors* IV. 4. 33-7)

DRAMIO [...] Se ho freddo, mi scalda a nerbate; se ho caldo, mi raffredda a nerbate; se dormo, mi risveglia a nerbate e a nerbate mi fa alzare se mi trova seduto, a nerbate mi sbatte fuori se voglio uscire e mi dà il benvenuto quando rientro⁴⁸.

Il soliloquio di Biron in *Love Labour's Lost* è un esempio di anadiplosi:

BEROWNE 'The king he is hunting the deer;
I am coursing myself.
They have pitched a toil; I am toiling in a pitch - pitch that defiles. 'Defile', a foul word!

(IV. 3. 1-4)

Vediamo come risolvono il *pun* due traduttori, rispettivamente Andrea Cozza e Lisa Ginzburg.

BIRON 'Il Re è alla caccia del cervo,
ed io sto cacciando me stesso.'
Mi hanno teso una rete, e io son rimasto irretito, e ora sono qui impegnato, e tutto imbrattato di pece. Imbrattato! Che brutta parola⁴⁹!

BIRON Il Re è a caccia del cervo; io rincorro me stesso. Hanno tramato una rete; io sono irretito in una trama pecciosa – pece che insozza – 'insozzare': che termine lercio⁵⁰!

afflitto, invece, vedrà «figure di parole» (*ibidem*) che, sebbene generalmente di competenza poetica, in questo caso trovano perfetta licenza applicativa anche nella commedia (protasi, aferesi, sincope, paragoge, apocope); un amante tradito rafforzerà la carica rabbiosa del suo discorso tramite contrapposizione, esortazione, declamazione, iperbole. Nonostante la scrittura moderna spesso non sia così focalizzata sull'artificio retorico, pure vi si ritrovano delle esigenze comuni: l'attenzione alla musicalità del prodotto in prosa non è quindi una scoperta recente, e ribadisce quanto l'importanza della scorrevolezza e della fluidità delle frasi si ripercuota positivamente sull'efficacia recitativa.

⁴⁸ Traduzione di Andrea Cozza, edizione Meridiani Mondadori del 1996, 353.

⁴⁹ 1996, 711. Il traduttore qui ricorre ad una nota per spiegare il gioco di parole tra 'pitch' inteso come verbo (piazzare, collocare) e 'pitch' sostantivo (pece) al quale si aggiunge 'toil' inteso come sostantivo (trappola per animali) e verbo (dibattersi); «perciò *to pitch in a toil* vuol dire 'collocare una trappola' e *to toil in a pitch* 'dibattersi nella pece', forse con riferimento agli occhi neri di Rosaline, già definiti *pitch balls* (palle di pece), che lo hanno irretito» (ivi, 1033).

⁵⁰ 2002, 52. Nessuna nota accompagna la traduzione.

you at my death. Notwithstanding, use your pleasure. If your love do not persuade you to come, let not my letter.

PORTIA O love, dispatch all business and be gone!
(III.2, 310-323)

In traduzione italiana:

PORZIA [...] Andiamo!
Partirete il giorno stesso delle nozze:
accogliete gli amici, fate loro buona sera:
poiché mi costate caro, vi avrò tanto più caro.
Ma sentiamo la lettera dell'amico.

BASSANIO *Diletto Bassanio, le mie navi sono tutte perdute, i miei creditori si fanno crudeli, le mie casse sono vuote, la mia obbligazione con l'ebreo è scaduta, e siccome pagandola è impossibile che io viva, fra te e me ogni debito è cancellato, se solo potessi vederti in punto di morte. Fa' per come più ti aggrada. Se non è il tuo amore che ti induce a venire, non voglio che sia la mia lettera.*

PORZIA Oh amore, sbrigate gli affari e partite⁵²!

Inizialmente Shakespeare utilizza la prosa e il verso come mezzo di distinzione di classe sociale del parlante o di formalità della situazione, per poi ampliarne la presenza di pari passo con l'aumento di interesse per l'espressività della prosa: nei primi quattordici drammi ancora assume un ruolo subordinato, in alcuni (*Henry VI*) non appare affatto.

In *Midsummer Night's Dream* compaiono tre strutture sociali di personaggi – fate, amanti e *clowns* – che rispondono a modalità espressive diverse, dato che la prosa è destinata ai personaggi più rustici e il verso alle fate e ai nobili. Poco conta che talvolta qualcuno di questi personaggi salga di livello, come avviene a Bottom: Titania, nella sua dichiarazione, continuerà a sfruttare il verso, e Bottom la prosa, perchè quella dimensione non gli appartiene e perciò non ha diritto di usarne le potenzialità. Proprio Bottom è il personaggio al quale viene concessa la maggiore caratterizzazione linguistica soprattutto attraverso comici malapropismi:

BOTTOM [...] The eye of a man hath not heard, the ear of a man hath not seen, man's hand not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report, what my dream was [...]
(IV. 1. 209-211)

⁵² Traduzione di Sergio Perosa, dell' edizione Meridiani Mondadori, 1987, 139. L'accorgimento editoriale è di evidenziare la parte di prosa cambiando la disposizione e utilizzando il corsivo.

BOTTOM

[...] Non c'è occhio d'uomo che abbia mai sentito, non c'è orecchio d'uomo che abbia mai visto, non c'è mano d'uomo che abbia mai assaggiato, non c'è lingua che abbia mai toccato, e tanto meno cuore che abbia mai raccontato un sogno come il mio [...]⁵³.

Lo scambio di verso e prosa indica anche l'imbarbarimento di un personaggio e, talvolta di rimando, la vittoria di un altro. Lo stile di Otello, caratterizzato da verso, passa a prosa quando Iago raggiunge il suo obiettivo, e quest'ultimo esplicita il successo col percorso opposto, ovvero passando da prosa a verso (atto IV). Il *set* di immagini convogliato nella prosa da Shakespeare, pure con diverse sfumature e gradazioni, ha la costante di non essere mai di natura positiva: con la prosa il personaggio non si nobilita, non si eleva. C'è invece una tendenza alla derisione (che può essere diretta, indiretta – ovvero col destinatario assente – oppure autoinflitta), e all'abbassamento (sebbene con diversi livelli di gravità, dalla farsa al cinismo più spietato) del personaggio a cui la prosa si rivolge.

Verso e prosa usati da due personaggi diversi facilitano la resa delle loro caratteristiche; Bruto nel discorso al senato usa la prosa, Antonio il verso: tanto è artificioso e manieristico il primo quanto è naturale e elegante il secondo. All'attore tutti questi messaggi servono per indirizzare la performance, al traduttore per non cadere nell'errore di vedere verso e elevare troppo il discorso, rendendolo tanto manieristico quanto quello di Bruto, annullando così l'effetto (la critica su questo passaggio è così nota che è difficile che accada, ma può avvenire per altri punti non presi in esame finora).

Resta il fatto che la distinzione tra verso e prosa in Shakespeare non è facile, sia a livello di ascolto che a livello di lettura. La generale indicazione che Wright fornisce è che «predominantly prose scenes sometimes begin, and later resume, with lines (or at least phrases) that scan as a iambic pentameter»⁵⁴. Da *All's well that ends well*

1 LORD

You have not given him his mother's letter?

2 LORD

I have delivered an hour since. There is something in't that stings his nature; for the reading it he chang'd almost into another man.

(IV.3.1-5)

In certi casi, passaggi palesemente in prosa presentano incursioni di pentametri giambici:

AUTOLYCUS

My traffic is sheets; when the kite builds, look to lesser linen. My father nam'd me Autolycus, who being, as i am, litter'd under Mercury, was likewise a snapper -up of unconsider'd trifles. With die and drab I purchas'd this caparison, and my revenue is the silly cheat. Gallows and

⁵³ Traduzione di Antonio Calenda e Giorgio Melchiori, Edizione Meridiani Mondadori del 1996, 977.

⁵⁴ Wright: 1988, 111.

knock are too powerful on the highway. Beating and hanging are terrors to me. For the life to come, I sleep out the thought of it⁵⁵.

Wright si chiede se tali intrusioni dipendano da una caratteristica della lingua inglese o da una precisa volontà dell'autore; il fatto è che la probabilità che i versi sparsi tra la prosa venissero individuate dal pubblico non è remota, tutt'altro, sebbene in certi momenti sia effettivamente difficile distinguere. La differenza tra prosa e verso shakespeariano non è quella tra fluidità del discorso quotidiano contrapposta alla costrizione del verso; la prosa shakespeariana è semplicemente un altro modo di utilizzare pause, figure e ritmo, per arricchire di nuove alternative il testo. L'ipotesi, che ancora una volta sottolinea quanto la percezione elisabettiana potesse essere diversa, è che tali passaggi fossero al tempo fortemente connotati, «the audience must obviously be sensitive to the change from verse to prose and must react to it quickly»⁵⁶, mentre al pubblico moderno (anglofono o che assiste alla rappresentazione in lingua) passano quasi inosservati, con un preciso intento estetico che probabilmente veniva evidenziato anche in performance.

Tenendo presente tutti questi elementi, e contando che non vi è traduzione perfetta, vi è almeno la consapevolezza dei segreti del testo e l'interrogarsi sul come renderli in traduzione, aiutando così l'attore in quelle porzioni del dramma, per esempio i monologhi e i soliloqui, in cui è più facile che l'attenzione del pubblico venga meno e che l'attore perda la presa.

Testo, interpretazione, performatività

La prima difficoltà dei traduttori shakespeariani consiste nel rendere la complessità della costruzione linguistica consapevoli che, sparse per il testo, vi sono indicazioni che all'attore attento e allenato rivelano come esprimere un certo passaggio in performance⁵⁷. È necessario premettere che riconoscere la particolarità della scrittura shakespeariana non significa affermare che lo spettacolo è già racchiuso all'interno del testo che quindi basta a se stesso, tutt'altro: significa rilevare che il testo veniva già proiettato in una dimensione spettacolare, che rimaneva obiettivo ultimo e più importante al punto che i personaggi dei drammi venivano scritti per l'attore che li avrebbe impersonati basandosi su una collaborazione continuativa, sulle precedenti performance o sull'abilità dell'attore nel rispondere agli stimoli del palco.

Seconda premessa, in un certo senso collegata a quanto appena detto, è legata alle ragioni dietro la performatività del testo shakespeariano: le battute abbondano di

⁵⁵ Ivi, 112.

⁵⁶ Vickers: 1968, 7.

⁵⁷ Quale testo shakespeariano viene usato? Dando per scontato che ricreare il testo shakespeariano è una utopia irrealizzabile, per quanto riguarda i testi per il teatro moderno l'edizione più in voga è quella della Penguin (Rokinson 2009) apprezzata per la totale mancanza di spiegazioni di stampo filologico sulle varianti testuali, note che abbondano nelle edizioni Arden. Ciò non toglie che gli attori inglesi spesso finiscano con il fare un lavoro filologico, andando a recuperare, per esempio, dai F, altri indizi utili.

indicazioni proprio per sopperire all'assenza di quella figura registica che non era ancora affermata ai tempi elisabettiani e che si consoliderà solo nel XIX secolo. Come conseguenza gli attori erano in un certo senso più disinvolti, anche liberi di introdurre battute che potessero esaltare il personaggio e il ruolo:

In the good second quarto text of 1640/5, Hamlet's death ends with the silence he has foretold, 'the rest is silence' [...]. In the 1623 folio's later good text, Hamlet's death is like this: 'the rest is silence' OOOO *Dyes*. Could it be that Burbage, playing Hamlet, wanted a more glamorous death-scene than the one the text gave him?⁵⁸

Tornando alle indicazioni registiche, vi erano quindi degli elementi nelle battute che un attore non poteva ignorare senza rischiare incongruenze: negli 'a parte', per esempio:

OLIVIA I have sent after him, he says he'll come:
How shall I feast him? What bestow of him?
For youth is bought more oft than begg'd or borrow'd.
I speak too loud
(*Twelfth Night*, III.4. 1-4)

OLIVIA Ho mandato a cercarlo. Ora verrà.
Che feste gli farò? Che doni? Un giovane
Può comprarsi: non si offre, non si presta.
*Perché parlo da sola*⁵⁹?

In questo caso salta subito agli occhi che la traduzione italiana lascia cadere il riferimento performativo per privilegiare una riflessione maggiormente radicata nella situazione; l'impressione finale rimane quella di un personaggio emotivamente confuso, che però si esplicita in modi diversi, e che ha ripercussioni a livello interpretativo: è plausibile immaginare che l'interpretazione di un copione basato su questa traduzione possa tranquillamente permettersi di giocare su altri toni e inflessioni perché non legata a quel 'I speak too loud' che era invece presente nel prototesto.

Gran parte del controllo della gestualità si realizza attraverso deissi:

LUCIO Hail virgin, if you be - *as those cheek-roses*
proclaim you are no less [...]
(*Measure for Measure* I.5 16-17)

LUCIO Salute, vergine, se lo siete, come proclamano
Queste guance di rosa! [...] ⁶⁰
oppure:

OLIVER What, boy!

⁵⁸ Stern: 2004, 89.

⁵⁹ Traduzione di Orazio Costa Giovangigli, edizione Meridiani Mondadori 1987, 763.

⁶⁰ Traduzione di Luigi Squarzina, edizione Meridiani Mondadori 1977, 893.

ORLANDO Come, come, elder brother, you are too young in this.

OLIVER Will thou lay hands on me, villain?

ORLANDO I am no villain: I am the youngest son of sir Rowland de Bois; he was my father, and he is thrice a villain that says such a father begot villains. Wert thou not my brother, I would not take this hand from thy throat till this other hand had pulled out thy tongue for saying so; thou hast railed on thyself.

(As you like it I.1. 52-61)

OLIVIERO Insomma, ragazzo!

ORLANDO Su su, fratello maggiore, siete ancora troppo giovane in questo.

OLIVIERO Mi metti le mani addosso, canaglia?

ORLANDO Non sono una canaglia: sono il figlio cadetto del Signore Rolando de Bois, che era mio padre, ed è tre volte canaglia chi dice che questo padre ha generato canaglie. Se tu non fossi mio fratello, non ti toglierei la mano dalla gola finché quest'altra non ti avesse strappato la lingua per quello che hai detto: tu hai infamato te stesso⁶¹.

Talvolta è attraverso la deissi che si determina la presenza di un personaggio in scena:

PORTIA A pound of that same merchant's flesh is thine:
The court awards it, and the law doth give it.
And you must cut this flesh from off his breast:
The law allows it, and the court awards it.

(The Merchant of Venice, IV.4 300-4)

E diventa occasione di scenetta comica e di *puns*:

PROTEUS But what said she?

SPEED (first nodding): Ay.

PROTEUS Nod- ay: why, that's 'noddy'.

SPEED You mistook sir: I say she did nod, and you ask me if she did nod, and I say 'Ay'.

PROTEUS And that set together is 'noddy'.

⁶¹ Traduzione di A. Calenda e A. Nediani, edizione Meridiani Mondadori 1987, 450-1.

SPEED Now that you have taken the pains to set it together, take it for your pains.
(*The Two Gentlemen of Verona*, I.1 110-7)

In italiano:

PROTEO Ma lei che dice?
VELOCE (*annuendo*) sì
PROTEO Sì... assente: che fa, si assenta?
VELOCE Sbagliato, signore: io dico che assente: voi mi chiedete se assente, e io dico 'sì'
PROTEO E messo assieme, non fa 'si assenta'?
VELOCE Ora che vi siete preso la briga di metterli assieme, sbrigatevela voi⁶².

Shakespeare continua a rappresentare quindi una sfida ardua non solo per i traduttori, ma anche per gli attori: si parla ovviamente di attori moderni, la cui formazione e modo di intendere teatro e preparazione al personaggio è radicalmente diversa da quella elisabettiana. Andare alla ricerca di come gli attori professionisti vivono il confronto col testo shakesperiano, come ne sviscerano i segreti, come ragionano sui contenuti, permette di trovare una chiave che apre numerose porte anche nella riscrittura: dopotutto il traduttore lavora anche per l'attore.

Il primo scoglio è fare in modo che il pubblico ascolti, difficoltà che viene amplificata nel caso di un testo articolato e linguisticamente distante. Parlando di ascolto si intende l'andare al di là della semplice comprensione della situazione e dei contenuti delle battute, ma fare in modo che tutti i colori linguistici vengano percepiti. È ovviamente compito dell'attore trovare il modo di comunicare con successo, ma abbiamo visto che nel caso di testi tradotti, parte di questa responsabilità – che nel testo di partenza era di Shakespeare – cade sui traduttori (qui si inseriscono altri problemi, ovvero il diverso contributo di verso e prosa, la lingua che viene scelta e che impatto ha sul risultato finale). Nello specifico, secondo Hall l'attore rischia di perdere la scommessa quando dimentica di recitare e si sofferma troppo sulla parola ostica, cercando di farla comprendere al pubblico ma perdendo il ritmo, attitudine che chiama <<italicized delivery>>⁶³: quindi Hall privilegia uno stile scattante che non si fa intimidire dal divario cronologico.

Il primo impatto col testo shakesperiano è ovviamente alienante, a causa di una diversa tradizione alla quali ormai sia attori che traduttori si sono abituati: non più lunghe declamazioni ma scambi veloci e battute brevi; inoltre,

⁶² Traduzione di Sergio Perosa, edizione Meridiani Mondadori 1996, 425. Qui il gioco di parole è tra 'nod' (assentire) e 'noddy' (sciocco).

⁶³ Hall: 2012, edizione elettronica senza numero di pagina.

Our tradition is based more than we are usually conscious of on various modern influences like Freud and television and the cinema and, above all, the teachings of the director and actor, Stanislavsky⁶⁴.

Proprio in virtù di questa radicata metodologia, la prima domanda che si pone un attore moderno riguarda l'obiettivo, le *motivazioni* come personaggio: riuscire a percepirlo in collegamento con tutti gli altri, le cause e le ripercussioni sulla situazione, è il primo passo per offrire un'interpretazione convincente.

Da ciò che si sa del teatro elisabettiano e del suo funzionamento, tutto questo lavoro introspettivo al tempo non doveva essere fattibile, non fosse altro per i tempi di produzione e messinscena di un testo: con un ritmo di quaranta spettacoli all'anno, pare difficile che un approccio simile fosse la norma. È più plausibile pensare che il metodo di studio di un copione fosse invece fortemente dipendente dalla parola, cioè dalle battute dei singoli personaggi, sulle quali si faceva un lavoro forse più logico che introspettivo.

When an actor becomes aware of them [hidden hints to the actors] he will find that Shakespeare itself starts to direct him. I believe that this is what happened among Elisabethan actors, and that they did instinctively what we do consciously and intellectually⁶⁵.

Questa visione di Barton acquisisce un senso tutto nuovo dal punto di vista storico e critico se si prende in considerazione un recente studio di Simon Palfrey e Tiffany Stern (2007) sul modo di costruire le *parts* del teatro elisabettiano e shakespeariano⁶⁶ in particolare.

Premessa fondamentale è proprio il senso di incompletezza trasmesso dal termine, poiché indica non solo il ruolo dell'attore all'interno del dramma, ma «the written paper, often made into a roll, on which the part was transcribed»⁶⁷ che includeva tutte le battute di detto personaggio, e solo quelle: l'attore disponeva delle proprie battute, nell'ordine in cui andavano pronunciate, e delle ultime parole della battuta del personaggio che precede – la *cue* – come unico indicatore del momento di attacco. Palfrey e Stern evidenziano come questa modalità rimase in uso ben oltre l'avvento della stampa o l'introduzione del diritto d'autore, tutte condizioni che avrebbero notevolmente facilitato distribuzione e tutela della creatività, concludendo che le potenzialità del metodo erano tali da vincere la spinta del progresso.

Si è detto tanto sulla potenza della scrittura shakespeariana, che si rivelerebbe pienamente proprio in un'analisi delle *parts* e di come riunificano il lavoro di autore,

⁶⁴ Barton: 1984, 8.

⁶⁵ Ivi, 13.

⁶⁶ La concezione di testo drammatico dall'epoca elisabettiana fino all'Ottocento (e oltre) fece sì che l'attore non avesse a disposizione un copione completo ed intero, suddiviso in parti e arricchito da didascalie come siamo abituati ormai a concepirlo. Ciò dipendeva sia da aspetti strettamente economici, legati al costo della carta, sia a ragioni di segretezza e competizione tra compagnie: un copione contenente le battute di un solo personaggio era un copione incompleto, quindi riduceva il rischio di furti e plagi indesiderati di spettacoli.

⁶⁷ Palfrey-Stern: 2010, 1.

attore e regista⁶⁸. Si ritorna allo scrivere per l'attore e sull'attore, si individua un circolo di collaborazione che doveva essere piuttosto intenso e soprattutto proficuo, cosicché le *parts* risultavano funzionali ad un'attività scandita da un ritmo lavorativo sicuramente serrato:

This kind of theatrical world is much easier to countenance once we recognize that the prime material of circulation was the part: easily handled, swapped, scribbled over; easily inserted into or extracted from an existing piece; [...] facilely rewritten or conceived brand new⁶⁹.

Prima di distribuire le parti ad ogni singolo attore si procedeva ad una lettura collettiva, unica occasione per un'idea complessiva dell'opera (il che porta a pensare che l'assegnazione della parte precedesse tale momento e spesso avvenisse ancor prima dell'ultimazione della stessa). Il momento della lettura per certi attori si trasformava in dettatura, avviando quel processo di memorizzazione che poi si completava nel lavoro privato: «to be quick of study was imperative»⁷⁰, il ruolo andava preparato non solo memorizzando le battute ma integrando anche con i movimenti e gestualità; pare superfluo evidenziare il grado di confidenza rispetto al testo, e il livello di professionalità richiesto per continuare a far funzionare un meccanismo che agli studiosi appare ben oliato.

Si è detto che all'interno delle *parts* l'esordio per le battute degli attori era segnalato dalla *cue*. I punti di riferimento delle *parts* erano piuttosto scarsi: l'attore non sa chi reciterà la *cue* che anticipa la sua battuta, né quanto tempo dovrà aspettare per udirla e quindi procedere. Tali opzioni sono ritenute normali nella odierna concezione del modo di fare teatro, ma a quel tempo l'identità dell'attore che avrebbe recitato la *cue* non era di fondamentale importanza. Secondo Palfrey e Stern, conoscere troppi dettagli su ciò che lo circonda ed avere già una pur grossolana idea della distribuzione delle parti distrae l'attore, lo conduce a porsi domande non direttamente inerenti al suo ruolo, gli impedisce di concentrarsi e di essere interamente presente sulla scena: la *cue* insomma forzava l'attore ad uno studio intensivo e focalizzato. Infine, avendo solo le proprie battute, ciascun attore aveva l'impressione di essere al centro del dramma, per quanto piccola fosse la sua parte.

Allo stesso tempo, non avendo un'idea complessiva dello spettacolo, ogni attore doveva contare solo su se stesso e sulla memoria degli attacchi: comprensibilmente, ciò metteva la compagnia sotto pressione, come dimostrano le battute e le situazioni comiche legate agli attori che perdono la *cue*:

⁶⁸ In prospettiva più ampia, Palfrey e Stern sottolineano come sia necessario liberare il testo (shakesperiano e non) dal presupposto che siano autore e testo a dirigere il significato della performance.

⁶⁹ Ivi, 8. Lo stesso principio degli attori elisabettiano lo si ritrova qualche secolo più avanti nell'Italia dell'Ottocento. Nemmeno l'attore di teatro italiano aveva il copione completo, ma la cosiddetta «parte levata» (Alonge: 1988, 14), e ciò si rivela particolarmente ostico nel momento in cui il capocomico diventa esigente con la compagnia, in termini di parti assegnate e tempo a disposizione per impararle (e ad esemplificazione dello scontento dell'attore privato del tempo sufficiente per prepararsi adeguatamente Alonge cita Tommaso Salvini. *Ibidem*).

⁷⁰ Palfrey – Stern: 2010, 65.

Actors were tied to their cues, and judged by their ability to respond quickly and accurately to them. So much did this continue to be the case that when, yeas later, the actor John Palmer failed to learn his role of Lord Russel in time, he simply spoke words from a different character, homing in on to the Russel cues so as not to muddle his fellow actors⁷¹.

Per capire che tipo di ragionamento potevano sollecitare le *cues*, si pensi alla seguente battuta dal *Coriolanus* (atto I scena 1):

_____ [Hayle][Noble] *Martius*.

Thanks. What' the matter you dissentious rogues
That rubbing the poore Itch of your Opinion,
Make your selves Scabs⁷².

Quali elementi si possono dedurre da questo insieme di *cue* e battuta? A risaltare è per prima cosa l'ossequioso saluto del personaggio della *cue* e la risposta netta, in un certo senso rigida di Marzio/Coriolano, una nota quasi stonata dopo tale dimostrazione di rispetto: ciò suggerisce una precisa attitudine del personaggio, poco propenso alla cerimonialità; inoltre il tono della battuta non lascia spazio all'interpretazione, evidenziando il disprezzo di Marzio nei confronti del personaggio (o personaggi) a cui si rivolge; per verificare se le suggestioni di queste poche righe sono esatte basterà recuperare il passaggio, scoprendo che il personaggio della *cue* è Menenio, amico di Marzio. Lo scambio prosegue:

FIRST CITIZEN	We have ever your good word.
MARCIUS	He that will give good words to thee will flatter Beneath abhorring. What would you have, you curs, That like nor peace nor war? The one affrights you, The other makes you proud. He that trusts to you, Where he should find you lions, finds you hares; Where foxes, geese: you are no surer, no, Than is the coal of fire upon the ice, Or hailstone in the sun. Your virtue is To make him worthy whose offence subdues him And curse that justice did it. Who deserves greatness Deserves your hate; and your affections are A sick man's appetite, who desires most that Which would increase his evil [...].

Un'analisi delle battute era quindi il punto di partenza per capire il personaggio esclusivamente dai suoi interventi. Particolarmente calzante è a questo proposito l'analisi dei diversi significati di un intercalare assai ricorrente in *Hamlet*.

⁷¹ Ivi, 86.

⁷² Palfrey-Stern: 2007, 98.

Nell'Atto II scena 1 troviamo uno scambio tra Reinaldo e Polonio. La parte dell'attore che interpretava Reinaldo doveva somigliare a una successione di questo tipo:

_____ [these] [notes] Reynaldo.

I will, my Lord.

_____ [Of] [his] behavior.

My Lord, I did intend it.

_____ [marke] [this] Reynoldo?

I, very well my lord.

_____ [youth] [and] liberty.

As gaming my Lord.

_____ [goe] [so] farre.

My Lord that would dishonour him⁷³.

È visibile la subordinazione nei confronti del personaggio della *cue*, dettata proprio dalla successione di ossequiosi 'mio signore'. La stessa espressione si trasforma nelle mani di Polonio, assumendo tutt'altro tono nell'atto II scena 2:

_____ [y'are] [a] Fishmonger.

Not I my Lord.

_____ [honest][a] man.

Honest, my Lord?

_____ [of][two] thousand.

That's very true, my Lord.

_____ [you] [a]daughter?

I have my Lord.

_____ [friend] [looke] too't.

How say you by that? [...] what do you read my Lord?⁷⁴

L'attore che interpretava Polonio poteva agilmente intuire la nota di scherno nel ricorrere dell'espressione 'my lord'. A livello critico tale ricorrenza permette di inquadrare il personaggio di Polonio in una gabbia di parole che al contempo esprimono lode o accondiscendenza.

Da questi esempi risaltano il lavoro d'insieme e la collaborazione tra drammaturgo e attore: le *cues* sono anche indizi che il primo lascia al secondo per aiutarlo a definire legami tra i personaggi, sfumature di significato e sviluppi della trama; l'attore, a sua volta, è in grado di cogliere questi messaggi e volgerli in performance. È evidente che, affinché questi segnali vengano recepiti, da parte dell'attore è necessario un esame attento di testo e lingua. Esistono però *cues* devianti, almeno fino a che la situazione non si chiarisce in corso di prova.

Nell'Atto I scena 3 di *Romeo and Juliet* sappiamo dalla visione integrale della scena che i personaggi sono tre: la balia, Giulietta e Donna Capuleti. L'impostazione

⁷³ Palfrey- Stern: 2010, 115.

⁷⁴ Ivi, 117.

delle *cues* della parte di Donna Capuleti però è ingannatoria: dalla lettura e dall'analisi sembra infatti che in un primo blocco si rivolga alla balia, e nel secondo a Giulietta; dato che però le *cues* indicano semplicemente le ultime parole prima dell'attacco dell'attore, non è dato sapere quanti personaggi parlino prima, se si tratti di un dialogo a due o a più attori: pur avendo le *cues* una perfetta logica nell'interpretazione appena ipotizzata, guardando il testo completo si nota che certe battute della seconda parte in realtà appartengono alla balia, e l'attrice che interpretava Donna Capuleti doveva averlo scoperto solo nel momento delle prove.

Avere tutte le battute in un unico colpo d'occhio permette di evidenziare con più prontezza e meno dispersione le peculiarità del personaggio, di carpirne le attitudini. Tuttavia, non vi è garanzia che il lavoro di analisi dell'attore corrisponda perfettamente all'effettivo andamento finché non si arriva al momento della prova: imparare la parte non è come recitarla effettivamente in scena, e solo in rappresentazione si svelano gli equilibri e i meccanismi dello spettacolo; le apparenti deviazioni e le diverse sfumature suggerite rimangono allora evidenti solamente per l'attore⁷⁵.

La Stern presenta un quadro in cui il testo non solo è al servizio dell'interpretazione e della rappresentazione (e non viceversa), ma è anche elemento sempre modificabile: la battuta poteva essere ripresa in qualunque modo, purché si rispettasse la *cue* finale, affinché la rappresentazione potesse continuare con ritmo. Ciò porta a pensare che, in virtù della sua invariabilità, i concetti chiave fossero inseriti proprio alla fine della battuta.

Il lavoro del traduttore che voglia rendere giustizia al testo di partenza è, tra le altre cose, mettersi nei panni dell'attore, pensare alle sue esigenze. Il traduttore che afferra le motivazioni del testo riesce a esprimerle con parole che però non saranno più vuote e fini a loro stesse, solo parole insomma, ma avranno un significato, una vita alla quale l'attore della cultura di arrivo che le interpreterà potrà agganciarsi.

Il ruolo di John Barton (insieme al collega Peter Hall) nella formazione degli attori shakespeariani è tutt'oggi fortemente centrale nel mondo teatrale anglosassone; in realtà insegnamenti di questo tipo erano piuttosto diffusi, poiché si sentiva forte il bisogno di una bussola per una generazione attoriale prevalentemente cresciuta col metodo recitativo televisivo, e quindi non preparata ad affrontare il verso shakespeariano: i manuali di Kristin Linklater, *Freeing Shakespeare's voice*, e Patrick Tucker, *Secrets of acting Shakespeare* sono i titoli più conosciuti⁷⁶. In

⁷⁵ Palfrey-Stern: 2007, 110. L'analisi dei due studiosi tocca praticamente tutti gli aspetti stilistici del testo shakespeariano, cercando di capire in che modo la lettura delle parts e delle cues agevolava l'intuizione dell'avanzare della scena. In mancanza di altri riferimenti, perfino lo studio delle rime offre degli appigli interpretativi inaspettati, come emerge dalla scena del corteggiamento di *Romeo and Juliet*: la lettura della parte di Romeo, maggiormente rivelatrice dell'azione scenica rispetto a quella di Giulietta, presenta una notevole concentrazione di rime tra le proprie battute e le cues di Giulietta, il che suggerisce all'attore che la scena sarà fortemente impostata sul «co-operative rhyming» (ivi, 342) e giocherà sull'intesa tra i personaggi.

⁷⁶ Ciò su cui si soffermano alcuni critici della performance come la Rokinson (2009) è la tendenza di tutti questi studiosi a cercare di imbrigliare il verso in certe regole fisse, individuando un modo

questo modo si può agire su un testo che non è pensato per un teatro come quello moderno, prettamente naturalistico, con poco spazio per lunghe declamazioni e il linguaggio ricercato che invece sono la linfa dei testi shakesperiani, e che pure scorrono con più agio di quelli di Marlowe o di Thomas Kid.

Questo probabilmente è dovuto alla continua alternanza di stili, ognuno dei quali carica di significato l'altro proprio in virtù del tale passaggio:

OTHELLO	I had been happy if the general camp, pioners and all, had tested her sweet body, so I had nothing known. O now, for ever farewell the tranquil mind! farewell content! [...] Farewell the neighing steed, and the shrill trump, The spirit stirring drum, th'era pearching fife, The royal banner and quality, Pride, pomp and and circumstance of glorious war! [...] Farewell! Othello's occupation's gone!
IAGO:	Is't possible, my lord?

(*Othello*, III.3)

Il verso è uno degli elementi che spaventa maggiormente chi entra nell'universo shakesperiano: attori e pubblico nella cultura di partenza, traduttori, attori e pubblico nella cultura di arrivo. Questo problema è forse più sentito nella cultura di partenza che entra a contatto col testo shakesperiano originale, per via del rapporto con una lingua antica, ormai non più parlata, che richiede uno sforzo di comprensione da parte del pubblico e un certo timore da parte degli attori; dato il vespaio suscitato dalla possibilità di tradurre Shakespeare in un inglese moderno⁷⁷, questo punto non sembra essere in discussione, e con loro buona pace, i parlanti di lingua inglese continueranno a recepire Shakespeare nel suo Early Modern English. Per quanto riguarda lo scoglio del verso, sembra che per gli attori di lingua inglese sia aggirabile con più agio del previsto, mentre chi recita Shakespeare in traduzione ha la possibilità di usare sia verso che prosa.

Un modo di avvicinare il verso è quello di fare il percorso inverso rispetto a quello abituale: partire dalla parola e risalire alle intenzioni. Questo è possibile perché «Shakespeare clothes the character in such rich text than an actor can find a variety of characters if he looks carefully enough»⁷⁸; il fatto che «characters need the language to express their situation and their characters»⁷⁹ coinvolge poi anche il

corretto e uno sbagliato di interpretare la battuta e di rendere il verso.

⁷⁷ Questa proposta arriva non a caso dal Susan Bassnett, il cui approccio in qualità di studiosa di traduzione porta a considerare anche il pubblico di arrivo e non solo la figura dell'autore. Se ogni tentativo di toccare Shakespeare in traduzione interlinguistica è sempre seguito con molto interesse e forse apprensione, figurarsi proporre uno Shakespeare in traduzione endolingua. Una voce fuori dal coro è però quella di Peter Hall, che appare ben consapevole che la lingua di Shakespeare sarà inevitabilmente condannata all'obsolescenza e che servirà una traduzione per continuare a goderne, anche se dovranno passare ancora parecchi secoli (Hall: 2012).

⁷⁸ Barton: 1984, 62.

⁷⁹ Ivi, 67. Corsivo mio, ad indicare che una certa attenzione alle sfumature dei traduttori in alcuni

traduttore di teatro. Dello stesso avviso è Hall, per il quale il testo con i suoi accorgimenti fa capire all'attore *come* la battuta chiede di essere interpretata, ma non *perché*: quello è un lavoro emozionale che ricade interamente sulle spalle dell'attore.

Le riflessioni di Barton sono di natura squisitamente pratica, frutto di una sessione di prove sul testo con attori della Company che offrono uno scorcio interessantissimo su come un attore anglosassone lavora sul verso e sul testo, e quali esigenze sorgono in recitazione; capire quali sono gli indizi che gli attori cercano nel testo per trarvi carica recitativa aiuta di riflesso chi traduce a meglio comprendere il meccanismo performativo del testo (si pensa qui in prospettiva scenica, non puramente letteraria): ciò non potrà che influire positivamente nel processo di ricreazione, non fosse altro per la maggiore consapevolezza di tutti i fattori coinvolti nella recitazione.

La natura parziale del testo drammatico elisabettiano e della lavorazione in parti permette di comprendere meglio la scrittura shakespeariana: pur costituendo un valido sostegno, abbiamo visto che le cues potevano anche trarre in inganno, prospettando scenari plausibili ma non veritieri. L'attore rischiava quindi di trovarsi in uno spazio altamente indeterminato, e indizi per uscire da tale situazione dovevano arrivare dal drammaturgo in chiave stilistica all'interno della battuta.

Blank verse is probably the very centre of the Elizabethan tradition and perhaps the most important thing is Shakespeare that an actor has to come to terms with. Or rather I should say that *an actor needs to get help from [...]* it's stage-directions in shorthands⁸⁰.

Indagando sui vantaggi del verso, molti attori dai rinomati trascorsi nella Shakespeare Company lo scoprono più flessibile rispetto alla prosa in molti modi:

ALAN HOWARD: it helps us to learn the lines. Verse is usually easier to learn than prose.

JANE LAPOTAIRE: it makes a pattern on the page which easier for the mind to retain than prose.

IAN MC KELLEN: and because verse is a more economical way than prose of saying something, it's likely to be more concise and more particular and exact⁸¹.

Palfrey e Stern affermano che la prosodia e gli accorgimenti retorici del verso aiutano l'attore ad individuare i cambi di orientamento del personaggio e quindi ad aggiustare la recitazione di conseguenza; si creano delle unità di discorso all'interno delle battute che sono anche visivamente evidenti. Abbiamo visto che secondo Barton il testo shakespeariano dirige da solo, e l'uso del *blank verse* nella sua alternanza di accenti lunghi e brevi si avvicina al ritmo di un discorso nella quotidianità (di conseguenza più facile da recitare e da sentire); secondo Gielgud, invece,

Many modern actors, I believe, are inclined to think that Shakespeare must be spoken naturalistically at all costs. But when Shakespeare wants to be naturalistic he writes: 'Pray you, undo this button', 'Dost thou not see my baby at my breast that sucks the nurse

casi e con alcuni tipi di testi può significare molto, conducendo a percorsi interpretativi diversi.

⁸⁰ Ivi, 25.

⁸¹ Ivi, 28.

SHYLOCK I have them ready.

PORTIA Have by some surgeon, Shylock, on your charge,
to stop his wounds lest he do bleed to death.
(*The merchant of Venice*, IV.1)

In questo passaggio sia Portia sia Shylock hanno battute brevi (rispettivamente 'it is so', e 'I have them ready'), quindi possibili scenari arrivano dal posizionare le pause: 1) subito dopo la battuta di Portia, per indicare la tensione di quest'ultima nell'interazione con Shylock; 2) dopo la battuta breve di Shylock, sempre per enfatizzare il disgusto di Portia verso il mercante. Questo passaggio pone interrogativi anche per la presenza di versi condivisi, ovvero pensati perché il secondo attore attacchi prontamente da dove il primo si era interrotto: in questo caso, la battuta di Portia 'Therefore lay your bosom' è pensata perché Shylock attacchi subito con 'Ay his breast'. Un blank verse spezzato in due parti è quindi indicazione per gli attori di un diverso ritmo in cui impostare la recitazione. Ovviamente questo implica che tutti gli attori abbiano il dramma completo a disposizione, quindi è un ragionamento basato sulla tecnica moderna, che permette di avere sott'occhio entrambi i partecipanti ad un dialogo; nel caso delle *parts* gli attori non potevano intuire dalla *cue* la piena conformazione del verso, ma potevano invece intuire qualcosa di più dalla *short line* nelle proprie battute:

BRABANTIO God be with you: I have done.
Please it your Grace, on to the State Affaires;
I had rather to adopt a Child, then get it.
Come hither Moore;
I here do give thee that with all my heart,
Which but thou hast already, with all my heart
I would keepe from thee. For your sake (Jewell)
I am glad at soule, I have no other Child;
For thy escape would teach me Tirranie
To hang clogges on them. I have done my Lord.
(*Othello*, Atto I scena 3)

L'evidente vuoto che si crea in corrispondenza di 'Come hither Moore' rivela all'attore che quel vuoto va colmato con l'azione: «the 'missing' half-line is thus the place to perform all that is at stake [...] whatever particular mime he chooses, it should convey bitter and comprehensive desolation»⁸⁵.

I maggiori analisti del verso shakespeariano (Linklater, Barton, Hall) sono tutti concordi nell'affermare che le *short lines* richiedono una pausa nella declamazione. La Rokinson contesta però la tendenza (confermata anche nell'esempio sopra esposto) a relazionare l'interpretazione del personaggio e suo stato mentale alla convinzione che in un determinato punto del testo ci sia una pausa: sia Barton che gli attori coinvolti partono dall'accettazione dell'assunto che la *short line* indichi una pausa

⁸⁵ Palfrey-Stern: 2010, 347-8.

come punto di partenza per costruire la relazione tra i due personaggi. Per Rodenburg, poi, «the line is not the same as a thought»⁸⁶, quindi, invece di farsi guidare dalla struttura metrica, bisognerebbe affidarsi alla comprensione della situazione e regolare l'interpretazione di conseguenza, quindi memorizzare il testo seguendo il pensiero e non la costruzione del verso; la punteggiatura sarebbe l'ausilio per dipanare i dubbi sul concludersi di un pensiero.

A period, question mark or exclamation mark indicates the completion of a thought; other punctuation - commas, colons, semi-colons etc. - mark the diversions the turns and the pauses within the thought⁸⁷.

Il fatto è che la distribuzione della punteggiatura in un testo ha un grado di arbitrarietà che non può essere trascurato: se il testo è stato trascritto o pubblicato pensandolo per la lettura, la punteggiatura seguirà un certo corso, che nulla ha a che vedere con la recitazione e l'oralità. Lo conferma anche Hall: «they have been busy brushing up and correcting Shakespeare's grammar for centuries. Generally speaking, they punctuate for reading, not for speaking»⁸⁸. Inoltre, il rischio è che il verso così declamato sembri prosa. Deleterio è poi il cercare di paragonare le punteggiature di diverse edizioni e tra i vari quarti⁸⁹, si crea solo confusione nell'attore che cerca un compromesso tra versioni discordanti senza venirne a capo.

Nell'esempio da *The Merchant of Venice* si è visto anche l'uso dello *shared verse*. Hall e Barton concordano nell'interpretare lo *shared verse* come indicazione di assenza di pausa. Hall è addirittura convinto che non solo la continuità sia una caratteristica imprescindibile ma che anche l'interpretazione si regoli di conseguenza: «the demand of these lines are absolute [...] the two actors together have to make one line out of them – in tempo, tonality and rhythm»⁹⁰. Secondo Rokinson, che si appoggia a quanto esposto relativamente a tecnica e metodi di lavorazione da Tiffany Stern, era improbabile che un tale lavoro di finitura potesse essere fattibile in termini di tempo in epoca elisabettiana. La *shared line* è quindi vista dagli addetti ai lavori come artificio drammatico che racchiude sempre un dialogo serrato, ed è nella generalizzazione che si trova il rischio maggiore. I drammi successivi al '600 sono infatti molto ricchi di *shared lines*, e, se la teoria dovesse essere intesa alla lettera, tutta l'opera si tinge di monotonia, il che, data la vastità delle risorse shakespeariane, tende ad esser improbabile. Il discorso si può aprire a diverse altre possibilità, come, ad esempio, un progressivo avvicinamento ad un discorso più ricalcato sulla conversazione quotidiana o un modo per legare insieme «ordinary phrases»⁹¹.

In senso generale, Brown critica dell'approccio di Barton il concentrarsi solo sulle singole parole invece di analizzare i versi, come vengono costruiti e cosa viene messo in rilievo.

⁸⁶ Rokinson: 2009, 25.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Hall: 2012 versione elettronica senza numero di pagina.

⁸⁹ Rokinson: 2009, 39.

⁹⁰ Ivi, 16.

⁹¹ Ivi, 17.

capire il senso della costruzione del verso e agire di conseguenza nella scelta: sembra plausibile affermare che una resa del verso quanto più sintetica possibile, come in questo caso, sia la scelta migliore, rispetto ad un'opzione che allunga e dilata, pur rendendo lo stesso concetto.

Secondo Barton, però, il ragionamento si fa meno lineare e semplice da seguire quando si arriva alle opere dell'ultimo periodo, «where the verse is not only difficult, but at first sight looks chaotic»⁹⁵. Questo disordine creativo doveva aver spiazzato gli attori elisabettiani, abituati secondo Palfrey e Stern ad un metodo grazie al quale rintracciavano delle opzioni recitative generalmente regolari.

Di minore importanza per un'analisi del verso shakespeariano in ottica traduttiva è il problema delle elisioni, che coinvolge sì il ritmo della frase, ma seguendo il *blank verse* originale: sono tematiche di ambito prevalentemente inglese. Sulla stessa linea è la pronuncia di certe parole arcaiche, di interesse per il contesto linguistico d'origine ma non per quello di arrivo: secondo Ian McKellen, «if you hear a Shakespearian mispronouncing the word, he's actually mispronouncing it because it's what Shakespeare wants»⁹⁶. Si torna al divario temporale e linguistico e a quali effetti può avere sulla ricezione dei drammi. Secondo Barton, le pronunce arcaiche sono addirittura più facili da recitare, ma dovrebbero essere mantenute se non altro per preservare l'integrità del verso: modificando la pronuncia in senso moderno, il verso è più difficile da seguire e la parola è più ostica da pronunciare. Paradossalmente,

American is actually closer to Elizabethan English than our current English speech. That's ironic, because American actors are often worried about not speaking what they call Standard English, yet they're actually doing it closer to Shakespeare's way than we are⁹⁷.

Da dove arrivano queste teorie, dalle quali filtra l'ansia di trovare la tecnica onnivale che aiuta a rivelare il significato di Shakespeare, cioè di preservare appieno l'intenzione autoriale? Ai primi del Novecento risale il rinnovato interesse per lo studio di tutto ciò che fino a quel momento era stato considerato un semplice contorno, ovvero il teatro, la sua struttura, le modalità di rappresentazione elisabettiana, «quel palcoscenico aperto, spoglio, dove tutto era affidato alla parola, all'immaginazione del pubblico, e dove l'azione poteva fluire ininterrotta»⁹⁸, fino ad

⁹⁵ Barton: 1984, 37.

⁹⁶ Ivi, 39.

⁹⁷ Ivi, 53. A questo proposito Wright afferma che la differenza di pronuncia tra Early Modern English e inglese moderno riguarda soprattutto le vocali, la cui pronuncia è classificata per: 1) compressione: vocali contigue si elidono, qualsiasi la posizione all'interno della parola, e ciò avviene anche «when a glide intervenes between the two vowels»(Wright: 1958, 151). per questo, parole che oggi percepiremmo come bisillabe sono in realtà monosillabe (being, seeing, knowing, power, flower, hour, fire, prayer); bisillabi come either, whether, erano trattati come monosillabi. Altra compressione deriva dalla naturale soppressione della penultima vocale: natural - nat'ral, majesty - maj'sty; 2) espansione, con vocali che diventano bisillabiche: il suffisso -tion, leggibile, a seconda della convenienza metrica, sia come monosillabico che come bisillabico in Shakespeare (ti- on o si-on); dittonghi seguiti da R sono allo stesso modo passibili di trattamento bisillabico: weird, fair, poor, ecc.

⁹⁸ Imperiali: 2002, 19.

arrivare agli esperimenti di Barker, poi criticati nel 1948 da Brook, il quale affermava l'impossibilità di ricreare un'atmosfera shakespeariana in un contesto moderno senza incappare nell'effetto museo.

Si parla in questo caso di Shakespeare Revolution: con questo nome si designa una nuova attenzione critica alla dimensione teatrale delle opere shakespeariane. Il termine venne coniato dal già citato John Styan, il quale si focalizza sul recupero della autentica esperienza shakespeariana, nel senso testuale e performativo; secondo Bulman, Styan pecca di una fissazione eccessiva alla dimensione testuale, per la quale il testo è l'autorità, e chi lo mette in scena è reattivamente vincolato alla sola interpretazione fedele:

He [Styan] subscribed to the notion that Shakespeare's texts are stable and authoritative, that meaning is immanent in them, and that actors and directors are therefore *interpreters* rather than makers of *meaning*⁹⁹.

La ricerca della versione perfetta del testo shakespeariano rischia di essere un'impresa infinita; non solo non c'è equivalenza perfetta tra testo stampato e performance, il che è ovvio, ma non c'è corrispondenza nemmeno tra le varie versioni del medesimo dramma, che evolve seguendo fattori interni, ovvero le modifiche scelte dal drammaturgo, ma anche esterni, come i gusti del pubblico e le ingerenze censorie: come afferma Tiffany Stern, «the versions of plays we have are only written testaments to moments in the life of an instable text»¹⁰⁰. Revisionare un testo anche dopo la rappresentazione era pratica molto comune, e solo negli anni Ottanta si è capito che due edizioni dello stesso testo affidabili sebbene diverse in contenuto potevano essere due edizioni revisionate. Si poteva emendare un testo anche solo per errori fatti notare da terze persone, come accadde per Ben Johnson e le osservazioni sulle sviste grammaticali in una battuta del *Julius Caesar*, della quale però nell'unica edizione esistente non resta traccia, oppure a causa dell'*Act to restrain the Abuses of Players* del 1606¹⁰¹, che non solo obbligò all'eliminazione di esclamazioni blasfeme da *Richard III*, *Henry IV*, *The Twelfth Night*, *The Merry Wives of Windsor*, ma che al contempo riuscì a vanificare anche il lavoro di caratterizzazione linguistica compiuto sui personaggi dell'*Othello*, lavoro basato sull'utilizzo di un linguaggio piuttosto grezzo e a tratti volgare: Shakespeare fu così obbligato ad inserire dei passi appositi che Melchiori chiama «musica di *Otello*»¹⁰².

Braunmuller nota come il testo in quanto traccia teatrale possa essere ignorato oppure, al contrario, riccamente editato. Nel primo caso, le edizioni dei testi shakespeariani erano rivolte principalmente ad un pubblico di lettori, e ignoravano in toto qualsiasi indicazione che indicasse la natura teatrale del testo, attitudine che continua anche nelle edizioni successive. Nel ventesimo secolo la tendenza è «to help readers imagine at least a staging of the play they were reading»¹⁰³.

⁹⁹ Bulman: 1996, 1.

¹⁰⁰ Stern: 2004, 2.

¹⁰¹ Ivi, 49.

¹⁰² Melchiori: 2006, 34.

¹⁰³ Braunmuller in Thompson: 1989, 139.

Uno dei nomi più influenti della ricostruzione shakespeariana è William Pole (ispiratore di quelli che sono poi passati alla storia come *The Pole Principles*), il quale era fortemente indirizzato verso una ricreazione fedele delle rappresentazioni del teatro elisabettiano, includendo naturalmente tra i suoi obiettivi una declamazione convincente del verso. Anche lui parte dall'assunto che Shakespeare «knew his business as a playwright»¹⁰⁴, e che la mancata riproduzione di quel particolare stile recitativo avrebbe determinato una perdita di interesse verso i drammi stessi; Pole evitava accuratamente uno stile pomposo e declamativo, nella convinzione che le tragedie dovessero essere affrontate come storie domestiche, modeste. Anche in questo caso il discorso di Amleto ai teatranti è seguito alla lettera e diventa perno sul quale tutta si costruisce l'intera teoria registica. Nome altrettanto importante è Harley Granville-Barker, che nelle *Prefaces to Shakespeare* analizza con cura il verso e le tecniche di scrittura. Un lavoro interessante è poi quello di F.R.Leavis, che, nonostante la forte impronta accademica, ha trovato molti riscontri nella pratica teatrale: «a dozen or so directors, from Trevor Nunn and Richard Eyre to Nicholas Hyer and Sam Mendes, have been taught to analyse text using the techniques of Leavis»¹⁰⁵. Leavis descrive il lettore ideale

The executant musician, the one who, knowing it rests with him to re-create in obedience to what lies in black print on the white sheet in front of him, devotes all his trained intelligence, sensitiveness, intuition, and skill to re-creating, reproducing faithfully what he devines his composer equally conceived¹⁰⁶.

Praticamente è la descrizione del lavoro di traduttore, con un occhio di riguardo alla musicalità del testo. Il rischio nel cercare a tutti i costi di interpretare Shakespeare nella maniera più fedele possibile è che, senza volerlo, si sovrappongano le idee moderne su come un personaggio andrebbe gestito, su chi dovrebbe concentrarsi – e perdurare – l'attenzione del pubblico, leggendo – forse falsando – i dati a disposizione sotto questa luce. Ad esempio, per *Romeo and Juliet* atto III scena 3, il quarto del 1599, quello autorevole, non offre indicazioni sceniche, che invece si ritrovano nel quarto del 1597: «he offers to stab himself, and Nurse snatches the dagger away»¹⁰⁷. Cosa accade nelle edizioni moderne? Alcune indicano l'integrazione tra parentesi quadra, segnalando l'incongruenza; altre edizioni, come la *New Arden*, la eliminano del tutto perché ritenuta non necessaria o di comprovata affidabilità. Brian Gibbons afferma che «this piece of business looks like a gratuitous and distracting bid on the part of the actor in the unauthorised version to claim extra attention to himself when the audience should be concentrating on Romeo and the Friar»¹⁰⁸; Dessen afferma che basare la decisione di eliminare una indicazione sulla base di una regola che non può trovare sicuro riscontro e attinenza pregiudica non solo la lettura del testo, ma anche

¹⁰⁴ Rokinson: 2009, 29.

¹⁰⁵ *Ivi*, 33.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Dessen: 2000, 45.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

l'interpretazione, se quella linea viene appoggiata e condivisa. «What may seem by one logic 'gratuitous and distracting' [...] may [...] appear imagistically or symbolically consistent»¹⁰⁹: considerando che nella scena in questione tutta l'identità di Romeo è messa in discussione dal frate, che chiede 'art thou a man?' (III.3.109) '[...] unseemly woman in a seeming man!(12)', un intervento della nutrice non sembra poi così fuori luogo. Dipende però dalla prospettiva da cui si guarda, e quella è inevitabilmente legata dalla percezione della rilevanza di una scena. Nella stessa ricostruzione filologica sembrano esserci delle inconsistenze e delle imperfezioni, e, nonostante il fermo tentativo di fissare e di inquadrare, bisogna rassegnarsi all'indeterminatezza e all'impossibilità di una ricostruzione che non lasci ombre o dubbi. Secondo Dessen smettere di porsi domande circa la vera e autentica interpretazione dei drammi porterebbe ad interrogarsi invece sulla loro varietà, sulle possibili varianti e versioni ricavabili, ognuna a suo modo evidenziando contenuti diversi.

Are we to characterize the theatrical conventions of another age by the moments that make the immediate best sense to us, or that cause us least discomfort, or, in contrast, can we best understand a theatre other than our own by concentrating upon those moments that do cause problems and therefore make us conscious of the gaps between then and now?¹¹⁰

Per quanto riguarda le condizioni secondo le quali si dovrebbe mettere in scena Shakespeare, quasi tutti i critici sono concordi sul fatto che i drammi shakespeariani sono interamente pensati per la rappresentazione e non per la lettura: si pone quindi il problema di come si debbano impostare le «performance conditions»¹¹¹. Le stesse indicazioni didascaliche su come una certa scena debba essere allestita si fondano inevitabilmente sulla percezione moderna, spesso realistica, si solidificano col tempo, diventando tradizione e escludendo altre possibili interpretazioni, potenzialmente più ricche. Ancora una volta si cita *Romeo and Juliet*, questa volta nella scena finale per la quale l'immaginario collettivo, plasmato da teatro ma anche da rese cinematografiche, ha ormai fissato i margini rappresentativi in certi aspetti fissi e ricorrenti: ambientazione notturna, cimitero, interno di una tomba. Dessen si chiede però cosa avessero potuto vedere gli spettatori di fine Cinquecento, e se una interpretazione meno legata possa aprire nuove metafore ed implicare nuovi sottotesti.

Il discorso regge, nel senso che un approccio addomesticante sicuramente deforma la visione che si ha di un dramma, ma il fatto è che la natura fortemente culturale della trasmissione e della riproduzione teatrale rende difficile se non impossibile comportarsi altrimenti: l'approccio ragionato sicuramente porta a queste conclusioni, ed è interessante scoprire nuove interpretazioni e sfumature di significato che altrimenti resterebbero nascoste, né la ricerca dell'autenticità deve diventare un faro talmente abbagliante da accecare; nel momento della

¹⁰⁹ Ivi, 46.

¹¹⁰ Ivi, 58.

¹¹¹ Dessen in Thompson: 1989, 132.

rappresentazione, tuttavia, è più probabile che si opti per la tendenza a preservare quelle convenzioni che sono familiari al pubblico ricevente. In fin dei conti, per ricostruire l'esperienza shakespeariana nel suo complesso i ruoli femminili dovrebbero costantemente essere interpretati da uomini, ma ciò oggi non avviene: la convenzione moderna è più forte in questo senso. Nel 1900 William Poel tentò un esperimento piuttosto innovativo: portare in scena un nuovo *Hamlet* nel quale, oltre ad un nuovo approccio al testo, che integrava Q1 e First Folio, tutto il cast è al maschile:

The introduction of women players' [...] led to one of the devils of the star system. So long as the boy acted the women's parts there was no danger of any woman's character being made over-prominent to the extent of unbalancing the play. But when Mrs Siddons became famous for her impersonation of Lady Macbeth [...] the character ceased to represent Shakespeare's point of view¹¹².

L'autorità culturale legata al nome di Shakespeare ha finito per convolgere non solo il lato testuale, nella ricostruzione del vero testo, ma anche della vera performance. Worthen accentua il bisogno moderno di fornire al pubblico «the stuff of the Shakespeare experience»¹¹³, anche se ogni regista lo fa a modo suo: Nigel Playfair, Barry Jackson, Tyrone Guthrie, tutti vogliono un equilibrio tra la rappresentazione non snaturante e una visione fresca del teatro shakespeariano. Shakespeare è ancora il punto di riferimento delle rappresentazioni:

Despite «the death of the author» (Barthes), or the author's functional absorption into the system of cultural and ideological production (Foucault), "Shakespeare", sometimes coded as "the text", its "genre", or the "theatre" itself – remains indispensable category for preparing, interpreting, evaluating theatrical performance [...] for practitioners and as for scholars and critics¹¹⁴.

Secondo Bulman il problema dei *performance studies* è il fatto di non essere riusciti a staccarsi dalla dimensione letteraria, facendosi influenzare da tali interpretazioni e così facendo trascurando il lato empirico: l'approccio storicista ha cercato di universalizzare l'intero fenomeno, ipotizzando un'unica forma autentica possibile, eliminando l'analisi di come il significato e la rappresentazione si siano evoluti nel tempo.

Non bisogna dimenticare che è poi il corpo dell'attore che contribuisce a plasmare la rappresentazione, togliendo terreno a letture che guardano poco al lato empirico: è la presenza fisica dell'attore sul palco e la sua fisicità che permette di trarre

¹¹²Shaughnessy: 2002, 40. Per dare un'idea di quanta pressione circoli intorno alla figura di Shakespeare basti pensare alle reazioni suscitate dall'*Hamlet* del 1881, sempre di Pole, che scelse di usare il famoso Q1, quasi universalmente ritenuto privo di valore (Serpieri, ed esempio, è una delle voci controcorrente). Il Q1 è generalmente ritenuto un esperimento grezzo e mal riuscito, frutto della pessima memoria di qualche attore, e la messinscena che accogliesse quel testo era attesa come la prova empirica delle tesi circa la scarsa funzionalità drammatica dell'edizione, una conferma del fatto che il Q1 non era Shakespeare.

¹¹³ Worthen: 1996, 15.

¹¹⁴ Worthen: 2007, 3.

soddisfazione dalla rappresentazione, quindi merita rilievo anche l'analisi della modalità di recitazione delle battute. Secondo Brown non bisogna guardare solo l'elemento semantico dei versi ma anche il lato comunicativo che dipende in gran parte dal lavoro dell'attore, al di là delle parole da recitare, da come sceglie di recitarle, dall'insieme di tecniche che contribuiscono all'emissione, e via discorrendo. Da questo punto di vista Brown sottolinea la scarsa presenza di studi in proposito, ovvero di analisi di come l'intervento dell'attore si intreccia alla lingua veicolandone il messaggio, e lamenta il fatto che lavori come quello di Elam, Serpieri o Goffman parlino di corpo ma sempre da un punto di vista astratto: «all these scholars consider the speaker as a disembodied functionary rather than as an individual human being who is alive in thought and action and involved in processes of change and chance»¹¹⁵.

Quando Russell Brown afferma che «Shakespearean critics and students should observe actors at work and learn about the nature of acting»¹¹⁶ parla in realtà anche ai traduttori: abbiamo visto che una parte fondamentale del mestiere è proprio conoscere le esigenze pratiche della scena, e nel caso di Shakespeare sicuramente non potrà essere superfluo apprendere come gli attori (italiani nel nostro caso ma in generale non-anglofoni) lavorino e interagiscano col testo. L'ambiente inglese è piuttosto generoso nel condividere tecniche e testimonianze pratiche: si è già parlato della versione inglese dell'*Hamlet* diretta da Derek Jacobi con un giovane Kenneth Branagh per protagonista¹¹⁷, caratterizzata da certe scelte registiche che portano a delle deviazioni di significato rispetto alla visione tradizionale; Kenneth Branagh afferma che «It is Derek's Hamlet as he wishes to see the play, and my Hamlet as I wish to play the character»: seguendo una visione ed essendo il testo una parte del processo, il regista fa confluire nel testo ciò che più lo ispira, e lo stesso fanno gli attori. L'aspetto più interessante per lo studio riguarda la preparazione della parte testuale: l'approccio è impostato sul fatto che «The lines will come as their (the actors') approach to the character becomes firmer», evidenziando un percorso di costruzione che è tipico del teatro moderno; il cast dispone di un *text advisor*, Russel Jackson, il cui compito è quello di aiutare gli attori ad interpretare il testo e a capirlo. A suo dire la differenza tra le prove e l'*opening* è che gli attori hanno nel frattempo trovato il modo di energizzare il testo, di farlo proprio e capire come sfruttare le parole; il punto non consiste tanto nel trovarne il significato («to know what to be or not to be means, everybody can do that»), l'attore chiede di sapere come usare le parole, capire dove l'energia del personaggio si infila nelle battute. Il che in ottica

¹¹⁵ Brown: 1989, 51.

¹¹⁶ Ivi, 52.

¹¹⁷ Il cast al completo comprendeva Kenneth Branagh (Hamlet), Richard Easton (Claudius), Edward Jewesbury (Polonius), Sophie Thompson (Ophelia), Jay Villiers (Laertes). I progressi della lavorazione dell'*Hamlet* a cura del Renaissance Theatre Company sono stati seguiti passo passo per poi confluire in una registrazione dalla quale sono stati tratti i passaggi a seguire. Gli attori descrivono l'azione in scena e discutono dei personaggi che interpretano, ma l'interesse maggiore arriva dalle testimonianze dei membri dello staff tecnico, che discutono aspetti legati al set, ai costumi, e ai problemi che derivano dal lavorare con un testo di quattrocento anni fa.

interlinguistica conduce quindi al passaggio successivo: il traduttore all'opera sul testo.

Capitolo 8

Shakespeare: traduzione e problemi

Introduzione

La stratificazione di studi multidisciplinari sui testi shakespeariani riguardanti l'elaborazione testuale e la ricchezza linguistica aiuta a farsi un'idea della complessità della materia anche in ambito traduttivo: il risultato finale è influenzato da variabili che spaziano dallo spostamento sull'asse temporale e il conseguente slittamento di significato e ricezione, alla già citata invenzione linguistica e la variazione di registro, alla scelta della forma. È opinione comune che i testi shakespeariani siano ardui e complessi, e ciò pone in traduzione interrogativi legati alla classificazione della difficoltà di un testo, la portata della ritraduzione, la definizione di classico.

C'è sul traduttore che lavora su Shakespeare un'enorme pressione che deriva, come più volte detto, sia dallo *status* dell'autore sia dalla concezione che si ha del suo teatro: molte – giuste – lodi sono state tributate alla scrittura, all'armonia del suono, alla incontenibile creatività linguistica. Inoltre dalle parole di Lodovici emerge la consapevolezza che, essendo Shakespeare un autore dinamico, il suo essere sempre attuale determina una discussione circa l'autonomia del traduttore e la posizione dell'autore:

Mi pare piuttosto, la nostra di fronte a Shakespeare, la condizione del liberto, che siede a mensa col suo Padrone e risponde quando il Padrone gli rivolge la parola, e il liberto se la considera, in sé ragionando, prima di rispondergli. [...] e così può accadere che il liberto sia perfino ricordato nel testamento se si è portato bene, se ha cercato di essere il più possibilmente fedele; ma non pedissequo. E quando questo avviene il liberto sente che è giustificata la sua esistenza¹.

Lodovici non fa altro che esprimere il timore circa la soggezione del traduttore nell'intervenire su un testo da sempre sotto osservazione. I risvolti sul versante pratico possono tuttavia essere deleteri: «the “minimalist” concept of literary translation, one that assumes some “natural” and unavoidable inferiority of the translated version to the original, cannot do much else than produce bad literature»² (e aggiungeremmo 'bad theatre'), perciò, dato che tradurre si deve, che almeno lo si faccia con lo spirito lieto, senza subire la fama dell'autore, come vedremo in seguito auspicherà De Filippo. «Even though we instinctively know that to preserve the entirety of the original's meaning and value in a translation is all but impossible, we should nevertheless *strive* for the impossible or at least aim as high as we can»³: soprattutto nella ritraduzione questo è un consiglio illuminante, poiché il lavoro di traduttori precedenti non è mai interamente da scartare, e può offrire un trampolino

¹ Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz: 1964, 18.

² Baranczak: 1992, 72.

³ Ivi, 73.

di lancio per una scelta traduttiva ancora migliore. Decisamente ottimista è il pensiero di Eco, il quale sosteneva che Shakespeare rappresenta «la dimostrazione delle possibilità delle traduzioni. Lo stile di Shakespeare resiste sempre, comunque lo si traduca»⁴.

Il pubblico madrelingua inglese ha un accesso puro, diretto e incontaminato⁵, mentre sulle spalle del traduttore grava parte della responsabilità della fruizione del pubblico di arrivo: se però il lavoro sul teatro shakespeariano è un gioco di squadra, per il povero traduttore si intravede la luce in fondo al tunnel. Per quanto riguarda il piano linguistico, abbiamo visto nei capitoli precedenti come recitare Pirandello in italiano sul palco anglofono sia stato più un freno che una risorsa, ma sembrerebbe che ci siano eccezioni in merito: stando a ciò che afferma Tom Matheson, comprendere Shakespeare privato della parola non è poi così impossibile. Prendendo ad esempio una produzione di *Midsummer Night's Dream* interamente in spagnolo portata in scena nel 1993 al Cairo International Festival Theatre, Matheson sottolinea:

It was an exhilarating, ideal union of lighting, music, movement, and design. Even including words, except that they were unintelligible to most of the audience [...] when the spectator must attend with great concentration to those essential non-verbal elements of performance [...] often perceived in Shakespeare as supporting an essentially verbal process of communication, but in this situation bearing virtually the whole weight of that process⁶.

Intendere il teatro in quest'ottica significa alleggerire, e non di poco, il timore reverenziale del testo.

How does it happen that the Occidental theater does not see theatre under any other aspect rather than as a theatre of dialogue? Dialogue [...] belongs to books. I say that the stage is a concrete physical place which asks to be given its own concrete language to speak [...] intended for the senses and independent of speech⁷.

Il macro-problema della traduzione di Shakespeare è legato alla presenza del verso, quindi la considerazione dei principi di questa tipologia testuale, e alle responsabilità verso il fattore rappresentativo. «One might visualize Shakespeare's translator as imprisoned within a rectangle made of four walls: Faithfulness, Comprehensibility, Poetic Effect, Theatrical Functionality»⁸. Ciò che è interessante della riflessione di un mestierante è la consapevolezza che tali esigenze non si compenetrano, anzi, sembrano respingersi a vicenda, come a voler dire che una

⁴ Sipario 1964, 55.

⁵ Ma sarà garanzia di qualità ricettiva? Lo scenario non è particolarmente incoraggiante: «in English the language will always be important to our appreciation, yet our ability to reach the play directly in their original language lessens year by year. [...] eventually only specialists will be able to read the texts, much less to listen to them comfortably in the theatre» (Kennedy in Bulman: 1996,146).

⁶ Kennan - Tempera: 1996, 67-68. Si vedrà che qualcosa di molto simile si verifica col testo di Michael Frayn oggetto di analisi successive.

⁷ Ivi, 69.

⁸ Baranczak: 1992, 73.

conciliazione non è possibile. L'accuratezza filologica determina incomprendibilità, scarsa qualità poetica e soprattutto scarsa rappresentabilità. Privilegiare la poesia determina ugualmente sbilanciamenti. Prediligere la comprensibilità si potrebbe pensare vada a favore della rappresentabilità (dell'immediatezza nel cogliere il contenuto), ma, perdendo il sapore poetico, anche l'efficacia teatrale ne risente. Uno sguardo troppo concentrato sul fattore scenico compromette sia comprensione che riconoscibilità poetica del tutto. La soluzione auspicata – conclusione, c'è da dire, non particolarmente innovativa – è quella di non perdere di vista queste componenti essenziali, e rimanere in bilanciato equilibrio: non deviare troppo dal binario shakespeariano in termini di inventiva, di controllo e cura del linguaggio, di freschezza della scena, dato che ciascuna ha il suo perfetto meccanismo interno.

Parlare di traduzione delle opere di Shakespeare significa inevitabilmente aprire una finestra sul rapporto tra il testo inglese e il testo tradotto. Ogni cultura di arrivo non-inglese che legge Shakespeare tende a percepire come normale la versione tradotta, alla quale sono ormai abituati, e non quella originale, distante e straniante. Kennedy riporta l'esempio del regista ungherese Arthur Bardos, il quale, dopo aver rappresentato *Hamlet* in Inghilterra, ha confessato la strana sensazione nell'ascoltare il testo in inglese, abituato com'era alla traduzione⁹. Sebbene Shakespeare resti uno degli autori più rappresentati a livello mondiale, Kennedy giustamente lamenta la scarsa attenzione dedicata alla dimensione non inglese. È un compito difficile a causa delle implicazioni non solo linguistiche, immediatamente riconoscibili, ma anche dei livellamenti culturali che sono impliciti nell'atto di teatro. Se di *Hamlet* il pubblico inglese apprezza soprattutto il lato romantico del personaggio, dimenticando le implicazioni politiche insite nella ribellione e nella presa di un regno, sono proprio tali valori a spaventare il governo militare giapponese degli anni Trenta. L'elenco potrebbe continuare, citando per esempio la Danimarca di Amleto affiancata alla Germania dell'Est in una produzione del 1989 a Berlino Est. Secondo Kennedy il pubblico anglosassone difficilmente sopporterebbe tali paralleli mostrati apertamente sulla scena, perché radicato nella propria dimensione nazionale¹⁰.

Thinking about Shakespeare has been influenced by circumstances entirely foreign to those that apply in the Anglo-American tradition, where greater political stability has robbed Shakespeare of some of the danger and the force that other countries have (re) discovered in his texts¹¹.

⁹ Kennedy in Bulman: 1996, 133.

¹⁰ Per via della componente culturale del teatro, il problema di come riprodurre la storicità dei drammi shakespeariani è sempre valida. La tendenza è incanalare la tematica del dramma in questione e di attualizzarla, legarla ad una storicità contemporanea. Per esempio Samuel West, nella produzione dell' *Amleto* della RSC del 2001, afferma di aver sentito forte il rimando ad un altro regime: «we were lucky, if you can call it lucky, that we were working on the shape and feel of Elsinore at exactly the same moment that another regime was coming more conspicuously into being. We started rehearsing exactly two week after George Bush Jr was finally confirmed for his first term as President of the United States, after an election he didn't actually won. And those events were of course to be on our minds and those of our audience when Hamlet complained that Claudius had popped in between the election and his hopes» (Dobson: 2006, 44).

¹¹ Kennedy in Bulman: 1996, 136.

Ciò non significa che in territorio anglosassone tutto proceda liscio: anche la *Englishness* di Shakespeare è stata oggetto di discussione, nel Great Shakespeare Debate degli anni Ottanta a cui fa riferimento la Bassnett¹². L'imprescindibilità della conoscenza delle sue opere da parte degli Inglesi viene chiamata in causa, rimescolando le carte per quanto riguarda la liceità del canone e soprattutto chiamando in causa il concetto stesso di Englishness e di definizione dell'identità nazionale.

The issue then was not Shakespeare per se but what he came to signify. Shakespeare became inextricably linked to ideals of Englishness – cultural, linguistic, esthetic, and moral. He was used as an example of English superiority, cited as a supreme achievement of the English race¹³.

È in questo contesto che, secondo Kennedy, la modernizzazione gioca un ruolo fondamentale. La forza comunicativa e la potenza attualizzante risentirebbero della lingua arcaica, che invece trascina il testo nel suo periodo di appartenenza. In un certo senso lo Shakespeare tradotto non presenta, secondo Bulman, tali difficoltà, ma in realtà dipende da come il traduttore si avvicina al testo e quali dominanti vi applica.

Tuttavia tale straniamento permane anche nel pubblico anglofono nelle recenti rappresentazioni che cercano in ogni modo di attualizzare passando per la messinscena. Per esempio, nel *Romeo and Juliet* rappresentato al Folger Theatre nel Novembre 2013 per la regia di Aaron Posner, l'intento era chiaramente di modernizzare la figura dei due giovani protagonisti, gli unici in abiti contemporanei, mentre i costumi del resto del cast restavano legati al gusto seicentesco. Giulietta era talmente attuale nel suo abbigliamento grunge-punk che il pubblico si è divertito vedendola rispondere alzando il dito medio all'uscita di scena della madre, dopo l'annuncio del matrimonio con Paride: un gesto alquanto confusionario, dato che la rivoluzionaria Giulietta fino a poco prima abbracciava ancora il suo orsetto di peluche preferito (che verrà impietosamente gettato in un angolo all'arrivo di un Romeo piuttosto fiaccato dall'arrampicata sul balcone). A detta della critica proprio Giulietta è il personaggio meglio riuscito: «this Juliet is one tough cookie, and perhaps the production's freshest idea»¹⁴. Il contrasto con l'eleganza dei versi recitati diventava però pericolosamente evidente, e la sensazione era che si procedesse su due binari paralleli ma troppo lontani tra loro. Anche il già menzionato *Measure for Measure* dello Shakespeare Theatre contestualizza la vicenda con un chiarissimo richiamo all'Austria dell'ascesa nazista: dalla prevalenza di colori rosso e nero, alle fasce al braccio dei soldati, tutto richiama un determinato contesto politico che si aggancia alle domande sollevate dal play circa la liceità di azione di chi sta al potere.

¹² Kennan-Tempera: 1996, 24.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ 'Theater review: Folger's 'Romeo and Juliet' has a tough cookie for a heroine' di Peter Marks, Washington Post, 22 ottobre 2013.

Resta però da vedere quanto il pubblico americano apprezzi e si lasci coinvolgere dal riferimento (e, dalle recensioni¹⁵, si direbbe poco).

Kennedy nota una maggiore elasticità nelle messinscena extra-britanniche:

The differences that derive from performing in languages other than English have led to major differences in performing strategies. They are especially noticeable in the visual aspects of production: unable to place the same emphasis on Shakespeare's verbal resourcefulness, foreign performances have explored scenographic and physical modes more openly than their Anglophone counterparts¹⁶.

Peter Hall, d'altro canto, sosteneva che «unless what's on the stage looks like the language, I simply don't believe it»¹⁷. Secondo Kennedy, l'*open stage* e l'attualizzazione sono state le dominanti del rappresentare Shakespeare nel ventesimo secolo, il periodo che ha visto la sperimentazione maggiore, tuttavia ad un ritmo che «in any other field of performance would seem antediluvian»¹⁸.

Interessante che per la traduzione intralinguistica valgano spesso gli stessi dettami di quella interlinguistica: nello specifico, quando un passaggio del testo è entrato profondamente nella cultura di riferimento, questo non può essere toccato da un intervento semplificativo, preservando quello che Eastman chiama «the passing trifle»¹⁹: quella piccola porzione di testo che oscura momentaneamente un passaggio altrimenti chiaro. Eastman mostra una discreta antipatia per le note esplicative: uno dei punti suggeriti è ridurre al minimo quelle allusioni a sfondo storico, culturale, geografico, che, ignorate dal lettore moderno, rischiano di allontanare la lettura dal testo alle note. Però un ricorso alle note è necessario per comprendere quei *puns* che, evidentemente, risultano ostici perfino al lettore inglese moderno. Da notare che si parla sempre di lettore, quindi si prospetta una fruizione precisa dell'opera, ma questo non significa che non ci siano gli stessi intoppi a livello teatrale, dove l'immediatezza è un principio fondante²⁰.

In sintesi, quando si opera una traduzione intralinguistica la regola d'oro è «to let Shakespeare have his way 80% of the time»²¹: il restante venti per cento è riservato ad interventi veramente mirati al chiarimento di passaggi oscuri, al fine di evitare una semplificazione eccessiva ed accettabile solamente nei contesti scolastici di livello medio; in secondo luogo, effettuare una scrematura delle allusioni ormai non più

¹⁵ Una su tutte: 'Shakespeare Theatre's latest play doesn't 'Measure' up to its prologue', di Peter Marks, Washington Post, 24 settembre 2013.

¹⁶ Kennedy in Bulman: 1996, 137.

¹⁷ Kennedy: 1993, 14.

¹⁸ Shaughnessy: 2002, 8.

¹⁹ Eastman: 1982, 41.

²⁰ È ovvio che per una edizione principalmente destinata ad una fruizione media o medio-alta il ricorso alle note sia giudicato inevitabile. Nell'edizione che si prepara per la Bompiani la traduttrice di *Two Noble Kingsmen*, Teresa Prudente, afferma che per ogni play vi è un limite massimo di duecento note consentito dalla casa editrice, il che si dimostra altamente insufficiente a coprire e spiegare adeguatamente tenore e motivazioni delle scelte traduttive. La traduttrice fa notare che anche edizioni palesemente rivolte ad un pubblico non accademico – come quelle della Folger – sono ricchissime di note accurate, pur essendo semplificate.

²¹ Ivi, 45.

comprensibili senza l'ausilio di note; altri accorgimenti sono 1) rimpiazzo delle metafore troppo intricate, 2) riduzione della sintassi arcaica, 3) mantenimento della metrica e della rima, con conseguente componente inventiva nel caso di sostituzioni all'interno del testo, 4) mantenimento delle differenze stilistiche²².

Tornando invece al contesto interlinguistico, in linea generale il francese Jean-Michel Déprats individua tre tipologie di traduzioni shakespeariane:

- traduzione creativa, più vicina in realtà all'adattamento, nella quale prevale l'impronta della maestranza teatrale. È una traduzione fatta da pratici del settore, che hanno meno riverenze letterarie e quindi si sentono liberi di trasformare e plasmare il testo secondo le loro necessità: 'Their work is based on the implicit or explicit belief that, translated literally, Shakespeare is too profuse and lavish to be 'actable''²³. La domanda è sempre la stessa: si vuole mettere in scena Shakespeare e il suo modo di intendere il teatro – che, a seguire Barton, comunque funziona benissimo in scena anche con diverse scuole recitative – o si plasma una storia potenzialmente interessante inserendola nei canoni teatrali moderni?

- traduzioni 'source oriented', quindi traduzioni che guardano con grande referenza al testo di partenza. Sono prevalentemente incentrate sull'accuratezza filologica e letteraria, quindi non sono pensate per essere messe in scena quanto per un intento accademico/educativo.

- traduzioni letterarie ad opera di poeti o drammaturghi, la cui vena artistica compensa la mancanza di confidenza con la lingua di partenza²⁴. Secondo Déprats a questo gruppo appartengono le traduzioni in cui l'individualità poetica del traduttore offusca ed ingloba quella dell'autore di partenza, dando vita a delle belles infidèles in cui poco resta di shakespeariano, come nelle traduzioni di André Gide.

Analizzando le parole di Baldini emerge poi che quando si è alle prese con Shakespeare familiarizzare col testo è un forte aiuto alla traduzione: non per niente afferma che i lavori migliori sono gli ultimi in ordine di tempo, per le quali, a differenza delle traduzioni iniziali, è arrivato ad elaborare una strategia traduttiva più agevole perché ormai a suo agio con lo stile dell'autore. Inoltre, «Non è forse un caso che quelle parti delle traduzioni che a me sembrano meglio riuscite siano state scritte parallelamente a un libro [...] che mi impose problemi di linguaggio completamente al di fuori di ogni riferimento filologico e accademico»²⁵. Insomma, i migliori risultati si ottengono dimenticando che Shakespeare è Shakespeare e trattandolo con la praticità di un testo comune: evidentemente il pericolo maggiore è proprio quello di soffermarsi troppo su indagini astratte, o meglio, di lasciare che i

²² Se è vero che un ricorso eccessivo alle note appesantisce la lettura – ed è sconsigliato anche dal punto di vista editoriale – sembra un peccato privare il testo di contenuti interessanti (la grandissima ricchezza di allusioni alla contemporaneità shakespeariana) dato che non si sta qui parlando di messa in scena ma di lettura. È qui che la diversificazione della ricezione presenta le difficoltà maggiori: invece di unificare i due aspetti e pensare che il testo da leggere sarà poi usato per la rappresentazione (soprattutto perché si interverrà sicuramente), verrebbe quasi da pensare che serva un testo apposito per il mercato editoriale e uno pensato già dal principio per la scena, seguendo due binari autonomi. Un discorso applicabile sia in casi intralinguistici che interlinguistici.

²³ Déprats: 2004 134.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz: 1964, 19.

risultati di tali indagini (che pure si rendono necessarie almeno per inquadrare le caratteristiche testuali) soffochino la creatività del traduttore. Antonio Calenda, parlando dell'allestimento e nello specifico della traduzione di *As you like it*, specifica: «abbiamo cercato di evitare traduzioni cosiddette colte, che, secondo me, sono uno dei più grandi errori prospettici sul piano critico mai perpetrati»²⁶. Per Baldini la potenza di Shakespeare era nelle situazioni, nella psicologia dei personaggi, che non si può esprimere pienamente se il traduttore occupa la maggior parte del tempo a risolvere dilemmi di altro tipo, sostanzialmente legati allo stile di scrittura. In definitiva, la sua dominante è riassumibile nella volontà di produrre – non a caso usa il termine scrivere – un testo piacevole, gustabile dal lettore, perciò il perno non è tanto conoscere la lingua inglese – in un certo senso implicita – ma la padronanza lingua italiana, della capacità di «scrivere in un italiano chiaro, legittimo, onesto, e soprattutto, che si facesse gustare dal lettore (o anche dallo spettatore di teatro, che è la stessa cosa)»²⁷. Ed è qui che il discorso inizia ad incepparsi, perché, come dovrebbe risultare evidente dai capitoli precedenti, lettore e spettatore hanno esigenze diverse, e soprattutto se c'è uno spettatore automaticamente si sottende la presenza di un attore. Se conferire drammaticità ad un testo è questione anche di scrittura, il traduttore non può mettere sullo stesso piano chi legge e chi assiste (o chi recita). La potenza teatrale di un testo risulta evidente con un piccolo confronto da *Macbeth*:

MACBETH

[...] Out, out brief candle!
Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(V.5.23-28)

Nella traduzione di Quasimodo e di Baldini:

QUASIMODO

Spegniti, breve candela! La vita non è che un'ombra che passa, la recita di un oscuro attore, che si pavoneggia e si affanna durante la sua ora sulla scena, e di cui poi nessuno si ricorda più; è una favola narrata da un idiota, piena di rumore e di follia e priva di significato²⁸.

BALDINI

Spegniti, spegniti, breve candela! La vita non è che un'ombra in cammino; un povero attore, che s'agita e si pavoneggia per un'ora sul palcoscenico e del quale non si sa

²⁶ Lombardo:1979, 128.

²⁷ Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz: 1964, 20.

²⁸ 1952, 285.

più nulla. È un racconto narrato da un idiota, pieno di strepito e di furore, e senza alcun significato²⁹.

Sono entrambe versioni scorrevoli, ognuna coi suoi punti di forza (poiché non esiste LA traduzione perfetta): Quasimodo sceglie di non ripetere il verbo iniziale, è particolarmente calzante la scelta di Baldini sul 'povero attore' che permetterebbe all'attore stesso di giocare sulle possibilità interpretative. Tuttavia, essendo la fine della battuta, la soluzione scelta in un certo senso scivola troppo leggera anche perché allunga troppo: in chiusura ci vorrebbe qualcosa di più forte ed incisivo sul quale l'attore possa appoggiarsi. Agostino Lombardo sembra raggiungere tale obiettivo:

LOMBARDO

Spegniti, spegniti, breve candela!

La vita non è che un'ombra che cammina; un povero attore

Che si pavoneggia e si agita per la sua ora sulla scena

E del quale poi non si ode più nulla: è una storia

Raccontata da un idiota, piena di rumore e furore,

che non significa nulla³⁰.

Si vede chiaramente che il senso non cambia, ma la forma e la struttura possono influenzare positivamente l'interpretazione: per esempio, per come è formulata la frase, è più facile inserire una pausa enfatica o anche una breve cesura nella versione di Lombardo, che isola quel 'nulla', mentre è più difficile e forse macchinoso introdurre lo stesso accorgimento in 'senza alcun significato', perché la concatenazione è imposta dalla forma.

Questo esempio permette di ritornare all'importanza del cercare il giusto giro di frase: ai fini della recitabilità è importante che la parola segua il corpo, che vi si adatti, perché la parola teatrale non può staccarsi dall'attore o ignorarne le necessità. «The actor's body fits the character, the voice the text»³¹. Bisogna pensare al tipo di scena che si sta traducendo, alle implicazioni fisiche che comporterà e a quali parole riempiono meglio la situazione, dato che «Shakespeare's language is first of all a physical fact»³². Data la centralità della figura dell'attore, che è il veicolo dell'emozione e della trasmissione del messaggio, la sua presenza non può essere ignorata in traduzione³³.

Traduzione dei classici

²⁹ 2003, 179.

³⁰ Traduzione di Agostino Lombardo, edizione Meridiano Mondadori, 1023.

³¹ Dawson in Bulman: 1996, 32.

³² *Ibidem*. L'esempio di Dawson riguarda la scena del balcone in Romeo e Giulietta: pur senza vedere la scena, è logico aspettarsi un certo sforzo fisico da parte di Romeo.

³³ La contraddizione risiede nel fatto che l'attore deve al contempo provare quelle emozioni per poterle rendere, ma staccarsene, allontanarsi per non farsi travolgere e mancare così l'obiettivo. Perché la rappresentazione sia efficace, è necessaria una separazione netta tra tecnica e sentimento.

Il primo macro-interrogativo critico e pratico quando si parla di Shakespeare è legato inevitabilmente al ruolo di testo cardine del canone occidentale.

For a long time criticism of the classics and interpretation has done no more than cover the text with a layers of dust; in order to make the text respectable, it was enough to clean up and get rid of the deposits which history, layers of interpretation, and hermeneutic sediment had left on an essentially untouched text³⁴.

La tentazione è intervenire esclusivamente sulla lingua, aggiornandola, per recuperare il contenuto e modernizzarlo, privandolo però della dimensione storica; la sensazione è che il testo classico vada preservato, lasciando che la polvere accumulata lì rimanga, poiché intervenire equivarrebbe a forzarne il significato: «better to endure some obscurity than to wash down the language for mere intelligibility's sake»³⁵.

Gli esiti della storicizzazione del testo sono spesso paragonati a quelli della traduzione, in primo luogo per le opzioni disponibili (avvicinare il testo al pubblico o viceversa), ma anche – e forse soprattutto – per la perdita di significato, nella persistenza di zone nebulose: ciò che conta in ambito teatrale è distinguere quali di queste aree grigie si crea a causa dello spostamento temporale a cui il testo è soggetto e quali sono invece parti integranti del meccanismo drammatico, e quindi devono rimanere tali³⁶.

Se ciò vale per il trattamento intralinguistico, la difficoltà si moltiplica insieme alla stratificazione del testo quando si passa alla traduzione interlinguistica. Pavis infatti applica un discorso molto simile a quello di Popovic sul residuo traduttivo, parlando delle ragioni di un possibile slittamento di significato del testo classico in termini di «temporal e cultural shift»³⁷. Il discorso di Pavis si amplia fino ad includere la messinscena, che diventa l'ago della bilancia per il trattamento di un testo sia esso classico o moderno. Una messinscena di un classico può assecondarne la classicità o modernizzare, e allo stesso tempo non è detto che un testo moderno non possa essere volontariamente reso atemporale.

Prima distinzione nel caso delle traduzioni shakespeariane è quella tra traduzione diretta ed indiretta. Prevedibilmente, la traduzione diretta è quella che vede come testo fonte quello originale, dal quale poi seguono, col trascorrere del tempo, diverse traduzioni. Traduzione indiretta è invece quella in cui il testo fonte non è quello originale, ma una sua traduzione in un'altra lingua: è il caso delle prime versioni italiane di Shakespeare, basate sugli adattamenti francesi.

Per quanto riguarda la traduzione indiretta, la mediazione di un testo intermedio non può non influenzare il risultato finale. Il primo ostacolo è il raddoppiamento del pericolo di residuo traduttivo, che, essendo già presente in una traduzione diretta, si ripresenta con forza duplicata in una ritraduzione. Da contare inoltre l'impossibilità

³⁴ Pavis: 1992, 53.

³⁵ Eastman: 1982, 44.

³⁶ Pavis: 1992, 55.

³⁷ *Ibidem*

di verificare eventuali dubbi sul testo fonte, perciò sbavature o approssimazioni della prima traduzione si ripercuotono sul testo di arrivo:

However close in meaning, spirit and style the direct translation is to the original, and however close the indirect re-translation is to the direct translation, the indirect re-translation diverges to some extent to the original³⁸.

Quando il testo di riferimento si consolida come classico si parla piuttosto di ritraduzione, perché tutti i metatesti continuano ad orbitare intorno all'universo legato al testo di partenza: questa tematica è strettamente collegata all'invecchiamento della lingua e delle traduzioni, ma entrano in gioco anche altri fattori.

Il traduttore cinese Xu Xianzhong, che più di una volta si è cimentato su Shakespeare, afferma di ritradurre col desiderio di tendere verso la perfezione, e, dato che nessuna traduzione è intoccabile, questo slancio con i classici è sicuramente ben accolto. Considerando le filosofie editoriali che regolano l'immissione sul mercato di nuove traduzioni, questa appare una motivazione sicuramente poetica ed affascinante dal punto di vista artistico, ma poco aderente alla realtà editoriale (per ovvie ragioni ci si limiterà qui al contesto italiano). Generalmente i nuovi tentativi di ritraduzione si scontrano con dei giganti: traduzioni che nulla o quasi nulla hanno perso della potenza comunicativa e dell'armonia del risultato finale: un esempio su tutti, la traduzione di *Pride and Prejudice* di Lucia Agosti Castellani o di Fernanda Pivano.

Più convincente sembra invece una scelta spinta da nuove interpretazioni testuali e rinnovate necessità filologiche e soprattutto linguistiche, il che si ricollega, appunto, all'invecchiamento delle traduzioni.

Quando si parla di ritraduzioni è necessario considerarle nel loro complesso: non sempre infatti sono dei lavori totalmente nuovi, poiché la possibilità di rifarsi alle passate traduzioni comporta una presenza delle stesse in maniera variabilmente consistente. A questo proposito Berman aveva affermato che generalmente la prima traduzione risente della posizione pionieristica, mostrando delle ingenuità traduttive (una «non-translation»³⁹ che si manifesta in un maggiore controllo, una resistenza al testo, quasi una paura a lanciarsi e sperimentare) che le traduzioni successive emendano, beneficiando del riscontro degli errori e rendendosi progressivamente più 'indipendenti' con soluzioni addomesticanti: è precisamente il carattere insicuro ed acerbo delle prime traduzioni che rende possibile un ulteriore lavoro di perfezionamento, e la ritraduzione riesce perciò a realizzare il testo: «Si toute traduction n'est pas une grande traduction, toute grande traduction, elle, est une retraduction»⁴⁰. È quella che viene chiamata *Retranslation Hypothesis* e che ora viene rimessa in discussione o perlomeno ridimensionata.

³⁸ Jianzhong: 2003, 198.

³⁹ Berman: 1990, 5.

⁴⁰ Ivi, 3. Se la prima traduzione si caratterizzava per la ritrosia che sfociava in costrizioni, la 'grande retraduction' si distingue per sovrabbondanza, sotto tutti i punti di vista; i discorsi sulla perdita in traduzione si bilanciano qui con quelli legati all'arricchimento del metatesto. Per Berman esiste una

Un recente esempio italiano di ritraduzione è *Il giovane Holden-The Catcher in the Rye* di J.D. Salinger, la cui prima (e unica) traduzione italiana di Adriana Motti risale agli anni Sessanta. Si trattò allora di un lavoro considerevolmente innovativo per un linguaggio giovanile che la traduttrice inventò da zero: «Allora i ragazzi parlavano così. Mi son dovuta adeguare, e chiedere ai miei nipoti: in americano poteva essere più sobrio, aveva lo stile di Salinger che lo sosteneva, in italiano io dovevo reinventarmelo»⁴¹.

Così la traduttrice inserì espressioni come “una cosa da lasciarti secco”, “marpione sfessato”, “infanzia schifa” nonché gli intercalari “e tutto quanto”, “e compagnia bella”, ma non solo:

Salinger usava espressioni che non potevo tradurre e cercavo di compensare, per rendere il suo stile. E chiedendo ai miei nipoti. Una cosa sola me la sono inventata io, perché nessuno mi sapeva dire niente: che lui se l’era stantuffata sui sedili dietro della macchina. Chiedevo a tutti come si diceva e tutti mi dicevano le stesse cose che sapevo anch’io!

Come proprio l’ultimo riferimento dimostra in maniera inequivocabile, la traduzione iniziava a far sentire il peso degli anni a causa di quella stessa rivoluzione linguistica che ne aveva decretato il successo: una lingua per giovani ma non per quelli del Duemila, e già dagli anni Novanta Baricco e Veronesi premevano sulla Einaudi perché il romanzo si ritraducesse.

Si è detto che il mercato editoriale ha le sue leggi, e spesso dietro una ritraduzione si celano ragioni che hanno ben poco di poetico; dato che di sola arte non si vive, la spinta finale la diede il calo delle vendite del romanzo⁴², sicché la ritraduzione di *Il giovane Holden* viene portata a termine da Matteo Colombi e pubblicata nel maggio 2014: un lavoro che ha richiesto un confronto costante con la traduzione della Motti: «Non tutto della traduzione precedente andava buttato: molte cose le ho tenute, altre sono cambiate perché semplicemente erano invecchiate»⁴³.

convergenza favorevole, «*kairos*» (ivi, 6), in cui la forte volontà del tradurre unita alle condizioni ermeneutiche favorevoli dà la spinta definitiva alla produzione della ritraduzione di valore.

⁴¹ <http://www.ilpost.it/2011/07/17/adriana-motti-giovane-holden/2/>. L’intervista ad Adriana Motti è illuminante perché la traduttrice contribuisce candidamente a diradare l’alone mitologico sul mestiere di traduttore e demolisce con la sua verve romanesca molti assiomi della teoria; alla necessità di leggere l’opera nella sua interezza prima di iniziare la traduzione la Motti ribatte: «Macché, se lo leggo prima, non lo traduco: mi viene la nausea e diventa una barba terribile». E ancora, forse il pensiero più illuminante: «la gente crede che quando uno fa il traduttore si mette in comunicazione con l’autore: forse la Pivano lo fa, perché aveva la possibilità di conoscere Hemingway, di andare in America. Ma io che lo facevo per mestiere, dalla mattina alla sera, se avessi dovuto prepararmi, conoscere l’autore, non traducevo più. Campavo d’aria?». La Motti sintetizza in maniera brutale un bilancio del tradurre: «Non si presta mai nessuna attenzione al nome del traduttore: è un lavoro aberrante e io mi sono tremendamente pentita di averlo fatto. Nessuna soddisfazione, si guadagna pochissimo e si perde completamente la propria identità. E si sta sempre soli, noi e il libro e nient’altro» (<http://www.wittgenstein.it/1999/09/01/la-donna-che-tradusse-il-giovane-holden/>). La traduzione è un lavoro a tutti gli effetti, forse più creativo perché ha che vedere con la lingua, ma come si può vedere l’approccio di chi ne vive è molto più realistico di chi invece lo studia dall’esterno.

⁴² “Le vendite di questo long seller Einaudi (1,3 milioni in 53 anni) sono in calo; le 38-39 mila copie l’anno del recente passato sono diventate 30 mila” (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-giovane-holden-matteo-colombo/>).

⁴³ <http://www.rivistastudio.com/editoriali/libri/tradurre-ancora-il-giovane-holden/>.

Si rimette mano al testo anche per compensare e porre rimedio a quelle trascuratezze che col tempo diventano troppo pressanti per essere ignorate. Esempio recentissimo e lampante è quello della massiccia revisione dell'intera saga di Harry Potter, che beneficia della indiscussa abilità linguistica di Stefano Bartezzaghi (coadiuvato da Luigi Spagnol e circondato da un team di esperti dell'universo potteriano, dalla curatrice del sito italiano del maghetto alla presidente della Società Nazionale Harry Potter, Laura Faggioli⁴⁴). Ai tempi dell'uscita del primo romanzo, la Salani non poteva anticipare l'evoluzione della storia (e, diciamo francamente, il successo editoriale): Beatrice Masini si è trovata un lavoro in itinere, la cui traduzione non poteva prevedere gli agganci o le ripercussioni di certi elementi nelle trame future. La traduzione uscita nell'ottobre 2014, rimaneggiata e riveduta, beneficia di una visione d'insieme che alla Masini è mancata (pur con alcune sviste assodate, come la traduzione di due termini dalle implicazioni ben distinte quali 'Half-blood' e 'Mud-blood' in un livellante 'Mezzosangue' che diventerà particolarmente confusionario col progredire della storia).

Un contributo particolarmente rivelatore nel comprendere i meccanismi di ritraduzione è quello di Paola Venturi, la quale ha messo in luce un punto comune a tutti i classici in traduzione italiana da lei ribattezzato immobilità. Come più volte accennato, è proprio l'idea di classico che influenza spesso involontariamente il traduttore, ripercuotendosi sul testo in due macro tendenze: una vicinanza eccessiva alle strutture semantiche della lingua fonte e un innalzamento del registro, talvolta immotivato, che rimanda subito ad atmosfere formali. L'analisi di un passaggio da *Middlemarch*, pur trattandosi di narrativa, si riaggancia a quanto detto in precedenza sulla ricerca della naturalezza del discorso narrativo sia in scrittura che in traduzione: la Venuti infatti evidenzia come la traduzione da lei selezionata per la comparazione si allontani dalle strutture tipiche del parlato e ricalchi invece troppo da vicino quelle formali dello scritto; ecco il passaggio preso in esame:

'A great mistake, Chettam', interposed Mr. Brooke, '*going into* electrifying your *land* and that kind of thing, and making a parlor of your cow-house. It won't do. *I went into science a great deal myself at one time*; but I saw it would not do. It leads to everything; you can let nothing alone. No, no – see that your tenants don't sell their straw, and that kind of thing; and *give them* draining-tiles, you know. But your *fancy-farming* will not do – the most expensive sort of whistle you can buy; you may as well keep a pack of hounds⁴⁵.

I passaggi in corsivo indicano i punti della traduzione contestati dalla Venturi; 'going into electrifying your land' diventa in traduzione 'pensare di elettrificare la vostra tenuta': optare per 'tenuta' come traduce di 'land' effettivamente solleva il registro, soprattutto perché la soluzione più immediata poteva essere proprio 'terra'; 'I went into science a great deal myself at one time' diventa 'anch'io un tempo ho approfondito molto questi aspetti tecnici' quest'ultimo preferito al più semplice 'scienza'; tra le altre scelte che agiscono sul registro troviamo 'fornitegli' per 'give

⁴⁴ <http://www.stpauls.it/gio/1126gi/inviatospeciale.html>

⁴⁵ Venturi: 2009, 334.

them' e 'utopica conduzione agricola' per 'fancy-farming'. Si tratta di opzioni che isolate potrebbero non influire eccessivamente sul tono complessivo, ma che invece, essendo costanti e cumulative, determinano una decisa virata verso il registro sostenuto. Che l'italiano sia una lingua seria l'aveva già rimarcato Tomasi di Lampedusa, ma quello che emerge dall'analisi della Venturi è un tratto che pare costante anche quando la distanza cronologica con il testo fonte non è tale da giustificare un intervento classicheggiante: non si spiegherebbe altrimenti la presenza di calchi grammaticali e di innalzamenti di registro nella traduzione di *To the Lighthouse* della Woolf, uscita nel 1934 ad opera di Nadia Fusini – e solo recentemente ritoccata.

Già Berman aveva individuato la strategia – spesso inconscia – dell' *ennoblement*, frutto di una deformazione etnocentrica che porta la traduzione a somigliare più ad una riscrittura per cui il testo fonte non è che il punto di partenza grezzo, ma la Venturi esplicita ulteriormente il concetto, vedendo la dominante della traduzione dei classici nel «translate the classic so as to highlight its *nature* as a classic. [...] Traditionally belonging to the framework of 'high literature', the classic must be translated in such a way that the target text never falls short of its prestige»⁴⁶. Sono parole significative, perché ciò che la Venturi implica con questa denuncia è che per il sentire letterario italiano un testo classico deve essere tradotto evidenziando quella supposta aura di aulicità che lo renderebbe tale; un testo classico non può essere un testo immediato e spontaneo, ed è qui che si realizza l'immobilità di cui si parlava in precedenza, perché il traduttore non seguirebbe il testo fonte ma avrebbe un condizionamento sotterraneo.

Questa tendenza si rivela anche nei casi più insospettabili, testi sicuramente noti ma troppo giovani per necessitare di ritraduzione: basterà confrontare la traduzione italiana dell'opera di Eve Ensler *The Vagina Monologues*⁴⁷ iniziando dalla prefazione inglese, estremamente rilassata e colloquiale, per rendersi conto che quella alla distensione della frase e all'innalzamento del registro è quasi una costante della scrittura traduttiva.

Ciò che la Venturi tiene a sottolineare è che la verbosità di certe traduzioni di classici non è solo frutto di canonicità ma dipende anche dalle norme letterarie che la metacultura ritiene appropriate, a cui si aggiunge l'aspettativa e l'orizzonte di attesa del pubblico: «the reader 'makes' literature no less than the writer»⁴⁸. José Lambert interpreta sotto questa luce il fenomeno delle *belles infidèles* francesi: «translation – the translation of the Classics above all – must submit to the rules of 'le beau

⁴⁶ Venturi: 2009, 336.

⁴⁷ «Nonetheless, I didn't hear words that were accurate, much less prideful» (Ensler: 2014, x), nella traduzione italiana «eppure, mentre crescevo non sentii *descrivere il corpo* con *termini* appropriati, e *men che meno* pronunciati con orgoglio» (Ensler: 2008, 18). Se è vero che talvolta l'italiano ha bisogno di aggiungere qualcosa rispetto all'inglese per dare consistenza alla frase, il corsivo dimostra che si tende a caricare anche dove non sarebbe strettamente necessario, il che ha come conseguenza principale la dispersione del tono discorsivo e familiare del prototesto.

⁴⁸ Venturi: 2009, 345.

langage'»⁴⁹ così come i francesi la intendevano, con i risultati che nel caso di Shakespeare già conosciamo.

Il discorso della Venturi si fa davvero interessante proprio nel momento in cui contestualizza il fenomeno in Italia, perché sviscera come il Bel Paese ha vissuto e vive la lettura e la cultura. In Italia la lettura è vista non come uno strumento di piacere ma di dovere, di perfezionamento anche linguistico, mezzo per una generale elevazione, circoscritta all'ambito accademico e inseparabile dal concetto di studio e sacrificio culturale concettualmente distanti, ad esempio, dalle *circulating libraries* inglesi. Così ragionando si è stratificata una lingua letteraria sicuramente complessa e aulica, alla quale però non si è accompagnata nel tempo la ricerca di un parallelo binario meno formale e più spontaneo, e le strade alternative ricercate dagli autori moderni vengono spesso tacciate di eccessiva «semplicità»⁵⁰.

Questo discorso si ripercuote inevitabilmente sulla traduzione, poiché la lingua italiana degli autori è ovviamente la stessa. Il ragionamento di Venturi trova parziale conferma nei recenti incontri dell' *Autore invisibile*⁵¹ al Salone del Libro di Torino, durante i quali è emerso che la tendenza della tradizione italiana a privilegiare solo determinati filoni letterari ha portato ad un appiattimento sul registro formale/aulico, determinando una carenza che obbliga i traduttori che si trovano a lavorare su testi lontani da tale corrente ad uno sforzo notevole per cercare soluzioni soddisfacenti: un esempio su tutti, è stato fatto notare che il problema principale della traduzione della famigerata trilogia delle *Fifty Shades* è stato proprio il produrre una lingua erotica convincente, perché l'italiano, letteralmente, non ha le parole adatte né una tradizione di testi simili a cui far riferimento.

Applicando quanto detto finora al discorso shakespeariano, le critiche alle traduzioni troppo semplificate potrebbero in realtà inscrivere all'interno di una tendenza che scinde letterario e teatrale, che privilegia l'aulicità invece della comunicazione emozionale ma diretta. Per capire i possibili esiti di questo contrasto, si prenda il dibattito tra Albertazzi e Lombardo circa la messinscena di Antonio e Cleopatra⁵²; Albertazzi espone la propria visione dello spettacolo: «il nostro problema è stato quindi finalizzare il testo, e cioè, la sua traduzione e il suo adattamento all'idea di spettacolo che intendevamo realizzare»⁵³, lamentando la critica shakespeariana (nello specifico Baldini), che elabora dei contenuti giudicati poi intoccabili senza preoccuparsi di vedere e toccare con mano come poi questi

⁴⁹ Lambert: 2002, 359.

⁵⁰ Qualcosa però si sta muovendo: in occasione delle ritraduzioni per 'La biblioteca delle ragazze', la nuova collana di Rizzoli che ripropone i classici della letteratura al femminile, Beatrice Masini, parlando della ricezione delle ritraduzioni afferma 'dobbiamo ricordarci che stiamo lavorando per un pubblico giovane. Sono loro il nostro riferimento e pazienza se forse qualche scelta farà arricciare il naso agli accademici' (<http://inoltreilblog.wordpress.com/2013/05/20/torino-salone-del-libro-7-beatrice-masini-traduzione-e-classici/>).

⁵¹ Nello specifico ci si riferisce all'incontro 'Translating fifty (and more) shades, con interventi di Alessandra Bazzardi (Harlequin), Martina Donati (Newton Compton), Federica Magro (Rizzoli), Joy Terekiev (Mondadori), del 2013.

⁵² Lombardo: 1979, 192.

⁵³ Ivi, 187.

prendano vita nel palco; Lombardo invece critica l'eccessivo abbassamento del linguaggio, che si ripercuote su tutti i piani, testuale e drammaturgico: in sintesi, la tragedia con un tono dimesso non è più tragedia ma è qualcosa di sminuito, meno valido, meno intenso. Secondo Albertazzi, invece, tale altezza di linguaggio non pervaderebbe l'opera in maniera così consistente. Come si può vedere, al di là della critica relativa ai tagli e alla lettura che quindi influisce su come si mette in scena lo spettacolo, l'attenzione si focalizza sempre sulla convinzione teorico-critica che il buon Shakespeare debba far rima con ricercatezza, un motivo che si è rivelato ormai più che ricorrente.

Tempo

Parlare di canone e di testi classici significa implicitamente addentrarsi in questioni di ordine diacronico, che per lo più si ripercuotono sulla quantità – e sulla qualità – del residuo traduttivo. Mettere in scena e tradurre Shakespeare non fa eccezione. Secondo la Soncini oggi si preferisce un approccio modernizzante, che tende ad appianare le asperità linguistiche, metodo fortemente sostenuto da Agostino Lombardo:

La traduzione è sempre nel tempo, e la sua lingua deve essere sempre contemporanea[...] perché deve parlar nel tempo, nella storia, a un dato pubblico in un dato periodo (e ciò è particolarmente vero nel caso del pubblico d'un teatro, che deve *immediatamente* percepire il significato del testo)⁵⁴.

Questa affermazione induce ad alcune riflessioni che in parte esulano dalla natura esclusivamente interlinguistica del tradurre. Ha suscitato molto scalpore la proposta della Bassnett di proporre una traduzione delle opere shakespeariane in inglese moderno, proposta guardata con sommo sospetto, probabilmente a causa della gigante ombra autoriale lanciata dal nome Shakespeare su qualunque tentativo di innovazione. Nel 2001 si è innescata quindi una polemica tra la stessa Bassnett e Tom Deveson: da un lato la necessità di rendere la lingua comprensibile anche in vista della portata teatrale, dall'altra il bisogno di non rompere «the verbal links to the usage people have inherited», che «would cause the audience to lose contact with a vital dimension of themselves»⁵⁵. C'è stato anche chi, come David Crystal, attribuisce la scarsa comunicabilità del teatro shakespeariano ad una educazione scolastica carente⁵⁶: quindi, invece di avvicinare il testo al pubblico, bisognerebbe avvicinare il pubblico al testo. Optare per questa scelta significa ovviamente ascoltare le esigenze degli spettatori, chiedersi come viene percepito l'Early Modern English dal pubblico contemporaneo, ovvero se risponda alla necessità di immediatezza che giustifica una modernizzazione in traduzione intralinguistica. A conferma che non esistono leggi immutabili ma che molto dipende dal gusto culturale, in certi paesi lo Shakespeare che viene rappresentato è quello in traduzione

⁵⁴ Soncini: 2008, 64.

⁵⁵ Bermann-Porter: 2014, 582.

⁵⁶ *Ibidem*.

del XIX secolo (è il caso della Polonia, in cui viene rappresentata la versione di Jòzef Paszkowski, Leon Ulrich) che viene preferita a quelle più moderne perché garante di un'esperienza linguisticamente più vicina a chi vede oggi Shakespeare in lingua inglese.

In Italia un caso originale è Federico Tiezzi, il quale nel suo *Amleto* (2002) alterna quattro traduzioni di epoche diverse, includendo Michele Leoni, Gerardo Guerrieri, Alessandro Serpieri e Mario Luzi, queste ultime più contemporanee, nel tentativo di ottenere la perfetta unione di storia e modernità. Questo arrangiamento utilizzava, ad esempio, la traduzione di Serpieri per le dure scene militari – quindi non in gran quantità – quella di Guerrieri per lo stile semplice, quella di Leoni ovviamente per riproporre l'attrito linguistico e per non annullare la distanza temporale⁵⁷.

Questa soluzione ha il vantaggio di cercare di ristabilire quell'altalena di prosa e verso all'interno del dramma che rischia di perdersi se in traduzione si opta per quest'ultima. Il contrasto tra la traduzione di Leoni e quella di Guerrieri è un tentativo di riproporre quello stesso divario. Per esempio, nello scambio tra Ofelia e Amleto dell'Atto III scena 1,

OFELIA	Mio buon principe come sta Vostra altezza, dopo tanti giorni?
AMLETO	Oh! Bene, bene, bene.
OFELIA	Mio signore ho qui alcuni vostri ricordi che ormai da tempo avrei dovuto restituirvi. Eccoli...vi prego, vi appartengono.
AMLETO	Nulla tu mai avesti da me.
OFELIA	Che! So ben'io esser questi tuoi doni; e le amoroze dolci parole, onde conditi furo, ne accrebbero i valor, poiché peruto han ciò, che un dì me le rendea sì cari, riprendili. Se avvien, che indifferente il donator si faccia, per onestissima alma ogni più ricco dono diventa ingrato.
AMLETO	Ah! siete onesta?
OFELIA	Altezza?
AMLETO	Siete bella?
OFELIA	Che intendete signore?
AMLETO	Che se siete onesta e bella, non lasciate mai la vostra fedeltà sola con la vostra bellezza!

È poi ovviamente impossibile slegare l'aspetto culturale da quello teatrale:

A theatre production is always closely tied to its own specific audience in a particular place and at a particular point in time. [...] The translation always involves an effort to

⁵⁷ Dente-Soncini: 2008, 68.

adjust to the aesthetics of the receiving theatre and the social discourse of the target society⁵⁸.

Ciò si esplicita anche nello slittamento dell'orizzonte di attesa che varia dal pubblico shakespeariano a quello moderno. Si ritorna quindi all'adattamento e alla quantità di deviazioni che dipenderanno dalla volontà di valorizzare il divario oppure annullarlo.

Il problema del distacco diacronico coinvolge particolarmente la ricezione – e, per estensione, anche la traduzione – delle commedie⁵⁹: la piena comprensione di certe battute o di elementi la cui funzione era chiaramente comica ma la cui efficacia si è persa con l'evoluzione culturale è infatti in salita. I critici si interrogano sul significato di alcuni passaggi, e gli editori si chiedono se mantenerli nella loro integrità oppure emendarli; i traduttori hanno difficoltà a capire quali punti fossero pensati per la risata e quali no⁶⁰. La conseguenza primaria che Mangan evidenzia è l'assenza dell'elemento comico, cioè l'elemento chiave: «There are few things in Shakespeare's plays which make it so clear that he is not our contemporary as these verbal

⁵⁸ Aaltonen: 2000, 8.

⁵⁹ Quanto all'effetto del comico, questo è indiscutibilmente legato al pubblico: l'unione e la compresenza rendono più potenti l'impatto del testo, e il pubblico si influenza a vicenda, in positivo o in negativo: si ride perchè gli altri ridono, si trattiene la risata perchè nessun altro ha trovato la battuta divertente. Poiché in epoca elisabettiana ogni teatro aveva un preciso tipo di pubblico, e quindi privilegiava un certo indirizzo di play, certamente le condizioni di rappresentazione erano per Shakespeare un criterio da tenere in considerazione in fase di scrittura. I sentimenti verso i frequentatori del teatro erano ambivalenti. Da una parte, l'attività teatrale fioriva e il pubblico era vasto per ceti sociale, ricchezza, interessi; d'altro lato la costruzione di un teatro non veniva vista di buon occhio dai vicini, che temevano rumori e confusione, come ebbe occasione di sperimentare Burbage quando volle costruire a Blackfriars (Mangan: 1996, 78). La quarta parete al tempo elisabettiano era molto più flessibile di quanto non lo sia oggi, se è vero che da alcuni trattati - anche polemici - risulta che molti spettatori procuravano un posto direttamente sul palco e da lì potevano anche prendere prepotentemente il sopravvento sulla rappresentazione: «my counsel is that you turn plain ape: take up a rush and tickle the earnest ears of your fellow galants, to make other fools fall laughing: mew at passionate speeches, blare at merry, find fault with the music, whew at the children's action, whistle at the songs, and above all, curse the sharers» (Ivi, 80).

Probabilmente l'ingerenza del pubblico influenzava la tecnica attoriale, anche se non c'è modo di individuarlo. Il primo elemento che influenza la performance è ovviamente la conformazione del teatro, che sembrerebbe non incoraggiare una resa intima e raccolta. In ogni caso, non si cerca di annullare la presenza del pubblico collocandolo al buio. Il contrasto fra lo sforzo di concentrare l'attenzione del pubblico e di farlo immedesimare e la necessità di tenere presente che si tratta di fiction è costantemente utilizzato da Shakespeare in chiave comica, e tali elementi di ritrovano prevalentemente nelle commedie, ma anche nelle tragedie. «The Elizabethan theatre's well-known obsession with its own theatricality was not an innovation but a convention, one which had inherited from previous centuries» (Ivi, 85): il gioco sottile che mescola realtà e finzione e allo stesso tempo ne chiarisce i limiti è cosa ben conosciuta. Altro elemento di cui siamo coscienti attraverso il testo shakespeariano è la presenza delle donne a teatro, se non sul palco, sicuramente tra il pubblico: il discorso di Bottom circa ciò che può spaventare il pubblico femminile ne è una prova, e anche solo ipotizzare che l'intervento di Orsino in *Twelfth Night* (II.4. 92-102) abbia potuto scatenare reazioni contrastanti tra il pubblico è interessante, ulteriore conferma della consapevolezza del drammaturgo del pubblico che avrebbe assistito alla rappresentazione.

⁶⁰ Teresa Prudente, a proposito dei *Two Noble Kingsmen*: «dove gli autori si aspettavano che il pubblico si commovesse, dove si aspettavano che il pubblico ridesse, per noi che lo leggiamo adesso non è così chiaro, e anche le edizioni commentate (Arden) mostrano questo dubbio».

witticisms»⁶¹, questo perché la risata è profondamente radicata nella cultura, e si perde quando mancano le condizioni iniziali. Se però il pubblico non recepisce il comico è indice di un approccio letterale al testo, e quindi ci si riaggancia all'aver timore di interventi che potrebbero renderlo più efficace: in questo caso chi ha tradotto ha perso di vista una delle funzioni primarie della commedia e ha preferito sottomettersi alla parola scritta.

Il presupposto di Mangan è che la risata nelle commedie shakespeariane assolva anche una funzione sociale, soprattutto nello svelare apertamente i temi tabù, e proprio qui risiede uno dei maggiori punti di interesse dello studio shakespeariano, nonché una delle sfide maggiori in situazioni di contemporaneizzazione o di traduzione.

Gli esempi più lampanti sono *The Taming of the shrew* e *The Merchant of Venice*. *The Taming of the shrew* presenta per la sensibilità moderna contenuti misogini e antifemministi che risultano ostici: Michael Bellington, nel *The Guardian* del 1978, si interroga sul bisogno di «revive a play that seems totally offensive to our age and society»⁶². Per questo le rappresentazioni dell'opera sono sempre frutto di grande livellamento: l'esempio più lampante è l'adattamento cinematografico con Richard Burton e Elisabeth Taylor, che riveste la storia di una patina romantica più digeribile.

The only reading that is not acceptable is the one that probably accords most with that of Shakespeare's world - that is not only good, but also highly entertaining to see a sharp-tongued woman humiliated and forced into public submission⁶³.

Sensibili adattamenti al gusto del pubblico moderno vengono operati anche quando, apparentemente, non ci sarebbe bisogno di nessun ritocco, ma si vuole enfatizzare un certo aspetto del dramma: in *Much Ado*, nella scena finale col riavvicinamento di Beatrice e Benedick, la battuta 'I will shut your mouth' è spesso scusa per una classica conclusione romantica, palese concessione ai gusti del pubblico. Sempre a proposito di *Much Ado*, si pensi al personaggio di Beatrice, l'eroina rivoluzionaria, che allo stesso tempo ha uno spirito indipendente e mascolino ma nulla può contro i limiti che il suo tempo le impone: 'Oh that I were a man' (IV.1.294). Nel periodo vittoriano si tendeva a smussare gli angoli del personaggio e ad esaltare quelli più vicini all'addolcimento dei tratti e all'esaltazione della femminilità, ponendo talvolta l'accento sulla leggerezza e l'allegria del carattere. Fortemente legati all'idealizzazione della donna come *angel of the house*, i vittoriani interpretavano la presenza di spirito di Beatrice come segnale di mascolinità, e in quanto tale nemmeno le attrici che la interpretavano erano a loro agio: «Of Beatrice I cannot write with the same full heart or with the same glow of sympathy, with which I wrote of Rosalind»⁶⁴; per questo tendevano a privilegiare ed enfatizzare tutto ciò che portava all'emotività, interpretata come dote femminile per eccellenza, e i critici forzavano talvolta l'interpretazione:

⁶¹ Mangan: 1996, 20.

⁶² Bassnett 2004, 56.

⁶³ Ivi, 57.

⁶⁴ Così si esprime Helena Faucit (Cox: 1997, 37).

Critics attempting to accommodate Beatrice to the period's ideals of femininity often suggested that the 'womanly' sensibility revealed in the second half of the play was her essential nature, and the witty raillery only a temporary front through which glimpses of her 'real' self are intermittently disclosed⁶⁵.

E ancora: «a refinement of manner is necessary to modify that vigour of language which now appears coarse» (The Globe, 22 nov. 1858⁶⁶). Spetta a Ellen Terry il titolo di Beatrice meglio riuscita del periodo, poiché convinta che il wit tanto osteggiato si esprimesse anche attraverso una leggerezza e una soavità del tono che ben si affianca al personaggio, anche qualche critico storca il naso: per Irving «she permeates the raillery of Beatrice with an indescribable charm of mischievous sweetness. The silver arrows of her pungent wit have no barb»⁶⁷. Bisogna arrivare al Ventesimo secolo perché il dibattito sui problemi di genere dia vita a interpretazioni di Beatrice più interessanti come quella di Katharine Hepburn nel 1957 o di Maggie Smith nel 1965. Sempre dagli anni Sessanta in poi si è iniziato a sottolineare anche il lato oscuro del *play*, sempre in chiave gender-studies, nel trattamento riservato al personaggio di Ero e a incasellare la storia in precisi periodi o collocazioni geografiche (vedi la Sicilia di Zeffirelli) per portare esplicitamente alla luce tematiche legate alla sudditanza femminile, all'importanza della verginità, alla fratellanza maschile⁶⁸.

Anche la Bassnett riconosce l'ostacolo posto dal ruolo canonico di Shakespeare: modifiche dei drammi e dell'orizzonte di attesa riguardano il cambiamento diacronico della percezione e del ruolo della donna: il personaggio di Helena in *All's well* è stato glorificato nell'epoca romantica come perfetto esemplare di angelo del focolare che si sacrifica e immola per amore, ideale rappresentazione dello spazio e della funzione riservata alla figura femminile. Oggi, prevedibilmente, è una delle opere meno rappresentate.

Si prenda l'evoluzione del personaggio di Ofelia; la traduzione di Ducis si prende la libertà di reinterpretare l'intera relazione con Amleto i termini di conflitto amore-dovere e di modificare il dramma di conseguenza: Ofelia è la figlia del nemico Claudio, e fallisce nel tentativo di intercessione presso il padre affinché cessi le rivalità con Amleto. Quest'ultimo uccide il nemico (che a sua volta uccide

⁶⁵ Ivi, 38.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, 41.

⁶⁸ Rispetto a *The Taming of the Shrew* c'è in *Much Ado* un avanzamento nel modo di trattare la battaglia dei sessi. Per prima cosa, le schermaglie sono a doppio senso, quindi anche Beatrice ha spesso la meglio su Benedick, cosa che non vale per Katerina e Petruchio; in secondo luogo, la figura della donna indipendente non è più demonizzata, e rispetto a Katarina Beatrice non è dipinta come una minaccia da domare. Per Jean-Marie Maguin In *Much Ado* l'affermazione della donna-dominatrice si porta un passo avanti rispetto alla Catherina di *The Taming of the Shrew*, la quale deve rinunciare allo spirito combattivo e rivoluzionario rispetto ai tempi, mentre per Beatrice sembra che il fulcro sia trovare reciproca soddisfazione nel partner, senza soffocare l'essenza del proprio carattere. Si arriva poi alla dominatrice per eccellenza, Lady Macbeth. Secondo Maguin un definitivo equilibrio si raggiunge con la Paulina di *The Winter's Tale*, «qui tient tête au roi et à toute la court pour sauver Hermione et faire triumpfer les forces solaires du bon droit et de la justice. Elle n'a besoin de personne à qui souffler 'Kill Claudio'» (Perrin: 1992, 23).

Gertrude) e i due possono avere il lieto fine romantico; nel XIX secolo di Ofelia viene sottolineata soprattutto la vena di pazzia e il legame con la sofferenza amorosa. Sempre nel XIX secolo personaggi come Cleopatra hanno conosciuto invece il massimo della popolarità e della rivisitazione, quando alla figura dell'angelo del focolare si sostituisce quello della donna pericolosa e sensuale. Oggi i drammi più apprezzati sono quelli che offrono una figura femminile esemplare e forte: *As you like it, Much Ado, Twelfth Night, Love Labour's Lost*⁶⁹.

Vi sono però dei casi in cui si può trovare un campo comune su cui costruire dei paralleli diacronici. Teresa Prudente racconta il suo metodo di lavoro sulla traduzione di *The Two Noble Kingsmen*:

Da una parte c'è un problema di *domestication* contro *foreignization*, che per me è un problema capitale. Io nelle *guidelines* ho praticamente una *domestication*, però *The Two Noble Kingsmen* è un play 'foreign in itself': sono i codici del mondo medievale che fanno ridere il pubblico. Pensando al pubblico italiano una delle soluzioni che ho trovato io (che poi può funzionare oppure no) è stata fare riferimento al vocabolario di Dante e Petrarca, pensando al pubblico italiano che in determinate immagini ha dei punti di appoggio, ma senza rendere un linguaggio arcaizzante⁷⁰.

L'esempio di Teresa Prudente dimostra come il testo possa essere interpretato in maniera creativa. Dalle parole precedenti si è visto che il problema diacronico è ovviamente molto sentito, e la traduttrice lo individua nella presenza di «lingua letteraria contro linguaggio teatrale». L'ostacolo è conciliare la peculiarità del testo senza impoverirlo in arrivo:

Mi si dice che il testo deve essere scorrevole, ma se il testo è già scorrevole di suo senti che non lo stai stravolgendo. Un fattore di pesantezza è dato per esempio dalle figure retoriche, da un linguaggio che è piuttosto fiorito. Allora io non posso devastare le figure retoriche perché deve essere un italiano scorrevole.

Quindi in questa prima fase c'è il bisogno di seguire il testo perché non si sa che direzione prenderà una volta uscito dal controllo della traduttrice (che finisce paradossalmente per averne poco: se, ad esempio, la traduzione fosse pensata già per un regista che rifiuta artifici retorici, la scelta sarebbe stata ben diversa), ma ciò non significa che non si possano studiare soluzioni che avvicinino alla metacultura già dal punto di vista linguistico. Il fatto che i protagonisti del *play* si innamorino a

⁶⁹ Bassnett: 2004, 63.

⁷⁰ La chiacchierata fa emergere un problema filologico da cui il traduttore non sfugge: nonostante venga fornita una edizione standard (in questo caso la Oxford edition) alla quale ci si deve attenere, talvolta le spiegazioni su come si sia arrivati dal quarto all'edizione corrente non risultano soddisfacenti. Il traduttore talvolta può aver bisogno di risalire al Quarto, e in base a quello può ragionare diversamente su alcune scelte che paiono più motivate rispetto all'edizione di riferimento. La scelta di Teresa Prudente è stata di ritornare al Quarto e ignorare l'edizione Oxford in due casi, seguendo la validità e la probabilità delle soluzioni proposte. Per mettere sale sulla ferita, una ulteriore precisazione aiuta a capire la posizione del traduttore nel mercato editoriale: al tempo dell'intervista (dicembre 2013) per tutti i traduttori coinvolti nell'edizione non era previsto un compenso in denaro ma una copia omaggio dell'edizione, anche se, come è intuibile, la mole di lavoro richiesta è sicuramente notevole.

prima vista permette un aggancio diretto a quei dettami dell'amor cortese che per un italiano rimano subito con Dante e Beatrice o con Petrarca e Laura, «uno sguardo da lontano e l'idealizzazione della donna. Il passato dell'Italia rende questo play avvicicabile al pubblico italiano se vi si fa riferimento». È la stessa traduttrice ad evidenziare però la controindicazione di tale procedimento:

Però vuol dire che il passato del play deve emergere, ed è per questo la modernizzazione di un play come questo presenta dei problemi. Il pubblico che andava a Blackfriars ad assistere lo percepiva già come passato, perché faceva riferimento a dei protagonisti dell'antica Grecia messi in contesto medievale, non rinascimentale.

Insomma, non si trattava di un *play* moderno nemmeno per il pubblico inglese dell'epoca. Se però le indicazioni traduttive chiedono modernizzazione, che almeno si sia coscienti dei livelli del testo sui quali si agisce e delle conseguenze.

In campo critico, nel caso del teatro e di Shakespeare, pare che non si possa deviare di una sola parola/verso⁷¹: il testo viene manipolato nella costruzione dello spettacolo, e ciò porta a mettere in discussione anche allestimenti celebri e criticamente applauditi come quelli di Peter Brook. Il fulcro della questione sembra essere capire quali interventi sono percepiti come pesantemente innovatori o traditori del testo e quali invece possono risultare accettabili, aiutando a preservare l'idea di una produzione tutto sommato fedele; quali sono i tagli (a livello di singole battute, non necessariamente di intere scene) pratici, dettati da esigenze sceniche, e quali interpretativi, quindi ideologici e rivelatori di un disegno a cui il testo viene sottomesso. Kidnie prende ad esempio una produzione dell'*Hamlet* di Matthew Warchus del 1997 per il Royal Shakespeare Theatre, nel quale sono stati effettuati dei rimaneggiamenti – lo spostamento del 'to be o not to be' rispetto alla posizione solita (prima del famoso 'player king's speech', invece che dopo, seguendo le indicazioni del Q1) o degli accorgimenti che riplasmano e danno vigore alla figura di Gertrude. In sostanza, secondo Kidnie, la produzione è stata percepita come 'diversamente riuscita' per il contrasto tra ciò che è effettivamente andato in scena e ciò a cui gli spettatori sono abituati. Sarebbe quindi non tanto una distinzione teorica quanto una percezione concreta a plasmare la differenza, a determinare quanto dell'autore – in questo caso Shakespeare – riesce ad emergere e quanto viene soffocato.

Poesia

Passaggio da verso a prosa

Abbiamo visto che l'alternanza significativa e non fine a se stessa di verso e prosa è una peculiarità della scrittura shakespeariana, e la gestione di tale alternanza è la prima discriminante traduttiva. Il discorso di Pujol sui testi classici non può a questo proposito isolare Shakespeare, rimarcando come la scelta tra prosa e poesia sia

⁷¹ Kidnie: 2009.

determinante per la buona riuscita della traduzione, non tanto perché una o l'altra garantisca migliori risultati, quanto perché è importante che il traduttore scelga il linguaggio col quale ha più familiarità e confidenza, affinché la lingua fittiva ricreata sia credibile. Per questo in genere secondo Pujol la scelta arcaizzante si rivela controproducente⁷²: cercare di ricostruire una lingua che non è più in uso significa basare la *fictive language* su qualcosa che è già fittizio ed artificiale, prettamente letterario e non teatrale influisce negativamente sul risultato finale.

Secondo Holmes la differenza principale tra la poesia e la prosa risiede nella diversa organizzazione del messaggio:

While the tendency of most prose is towards equivalence at the rank of the word and redundancy at the rank of the message, the tendency of much verse, and particularly modern verse, is towards multivalence at word rank and information (in the cybernetic sense of unpredictability) at message rank⁷³.

Quando si legge poesia, quindi, si sarebbe più recettivi, poiché si è consapevoli che il significato che si attribuisce sia alla singola parola sia all'intero componimento può non essere definitivo, ma rimodellabile; nel caso della prosa, ci si aspetta un messaggio univoco spalmato lungo l'opera stessa, e il significato dei singoli elementi è elaborato in modo da aggiungere un tassello dopo l'altro per ricostruire il quadro completo. La prosa quindi sembra essere più prevedibile mentre la poesia richiederebbe una sospensione dell'univocità perché il significato ultimo è composto non da uno ma da più messaggi in sovrapposizione.

La seconda differenza riguarda il piano semantico. Assunto generale è che la difficoltà nel tradurre riguarda l'impossibilità di trovare un traduttore che riporti tutti i livelli di significato della parola del testo fonte, il che produce uno slittamento; nella prosa tale slittamento può essere contenuto, perché l'insieme di significati è limitato dal contesto di partenza e ulteriormente livellato dal traduttore; in poesia, invece, lo stesso concetto di equivalenza viene abbandonato:

La traduzione poetica non è cotesta impossibile adeguazione o graduale approssimazione all'originale, il quale, in realtà, si adegua solo a sé stesso. Essa, per contrario, non avrebbe mai luogo se l'opera del poeta originale non entrasse in ispiriti diversi dal suo, a lor modo originali, che perciò la ricevono in sé non passivamente, ma *ad modum recipientis*⁷⁴.

Benedetto Croce evidenzia qui il ruolo tutt'altro che passivo del traduttore, che non può non trasferire la sua individualità nell'opera tradotta: «una traduzione, sempre che abbia valore d'arte, non è, direttamente, espressione della personalità del poeta che viene tradotto, ma di quella del traduttore»⁷⁵: ribadendo che la traduzione in sé è cosa impossibile, Croce afferma che la traduzione sarebbe l'idea, lo spirito del prototesto così come il traduttore lo rievoca dopo esserne stato impressionato.

⁷² Brumme-Espunya: 2012, 53.

⁷³ Holmes: 1994, 9.

⁷⁴ Croce: 1939, 59.

⁷⁵ Ivi, 60.

Passare dalla poesia alla prosa significa quindi reimpostare la rete di significati, avendo a disposizione più spazio per cercare di veicolarli nella loro interezza. Uno dei quesiti più spinosi è legato al ritmo: secondo Kochol in un componimento poetico sono presenti degli elementi essenziali per la configurazione del verso – quelli chiamati «accentuali»⁷⁶, e quelli secondari – non accentuali, ovvero sintassi, eufonia, rima – e al traduttore spetta la scelta (piuttosto ovvia) di quali privilegiare e quali sacrificare. Quindi in linea teorica si può optare per una soluzione che riprende il ritmo del verso originale o per una sostituzione, nella quale si ripropongono gli scenari sopra elencati; la resa col passaggio da verso a prosa viene considerata il caso più estremo di traduzione inadeguata⁷⁷.

Oggi la tendenza editoriale pare esser quella di favorire la prosa: la guideline che Teresa Prudente e gli altri traduttori hanno dovuto rispettare è quella di uniformare tutto in prosa, «una grande fortuna, che semplifica molto la vita»⁷⁸. Questo permette di indagare anche linguisticamente sul concetto di prosa poetica: scrivere in prosa non significa privare il testo di un alone di raffinatezza, «se il traduttore ha orecchio in termini di rime interne, di musicalità della prosa». Tradurre in prosa non equivale quindi ad una perdita totale, si possono preservare marcatezza di registro e poeticità della lingua. Molto interessante dalla conversazione con Teresa Prudente è stata la discussione sulla metodologia. Il primo passo, infatti, è sempre una traduzione letterale, l'unico modo per accertarsi di non lasciare niente in arretrato già dal principio. In seguito, sulla singola riga si fa un lavoro di cesello, di lima, da ogni prospettiva:

Una cosa spesso in Italia molto sottovalutata è la capacità linguistica dei traduttori. Secondo me un traduttore di Shakespeare non deve solo conoscere l'inglese ma deve anche avere molto ben presente come suona la lingua. Deve essere una persona in grado di leggere quei versi e sapere come suonano.

Se quindi la prima traduzione letterale presenta dei tratti eccessivamente pesanti, si torna subito indietro a correggere il tiro per raggiungere un ritmo che sia simile a quello di partenza. Da queste parole emerge quindi che scegliere tra verso e prosa modifica sì le impostazioni e la metodologia di lavoro, ma non condanna il testo ad una perdita irrimediabile, permettendo al traduttore di lavorare con una tranquillità diversa e la consapevolezza di un vincolo più elastico, il che si ripercuote positivamente sulla riproduzione del contenuto.

La traduzione poetica

La traduzione poetica è sempre stata giudicata la più ardua, per via delle troppe varianti che andrebbero mantenute in equilibrio nella lingua di arrivo. Nei primi anni

⁷⁶ Kochol: 1970, 109.

⁷⁷ Ivi, 107.

⁷⁸ Nel caso di *The Two Noble Kingsmen* con l'opzione di rendere in versi le canzoni del play, cosa che la traduttrice ha deciso di fare.

nel Novecento non c'era tra gli studiosi una grande fiducia nell'esito positivo della traduzione in generale, a maggior ragione di quella poetica.

Kolbe nel 1936 affermava che

Let it be admitted at the outset that translation is not one of the great arts. The fine creative genius of the author and the composer is rarely to be found in it. Good translation [...] requires certain knowledge, training, ability [...] which serves to rise it above the level of mere handicraft⁷⁹.

La traduzione meccanica del verso, quella in cui vi è una completa sovrapposizione di metro e significato delle singole parole, è avvenimento ben raro e il più delle volte genera incompletezza. Forse anche in virtù dell'impossibilità di tale evento, Kolbe tende a considerare il metro come faccenda secondaria rispetto allo spirito del verso:

While accuracy in verbal reproduction is always worthy of effort, many good translators have neglected it entirely in favor of a more subtle kind of translation which seeks to reproduce the spirit of the verse rather than its mere form⁸⁰.

La rosa di metaletteratura che circonda il testo poetico d'origine è stata classificata da Barthes; partendo da un estremo lontano dalla traduzione vera e propria ed avvicinandosi progressivamente, si possono inserire: 1) la critica scritta nella stessa lingua del testo, nel quale il critico ha il vantaggio di poterne sviscerare gli elementi costitutivi senza doversi confrontare con un'altra lingua; 2) il componimento critico in un'altra lingua, che già inizia a introdurre il testo poetico in un nuovo sistema, ancora libero dai vincoli traduttivi; 3) ultimo esempio di operazione in prosa, la traduzione in prosa, sia essa interlineare o parola per parola. Si entra così nell'altro settore del vantaggio, quello che utilizza il verso. Barthes individua la traduzione in versi come 1) metapoema (quindi una traduzione nel senso immediato e classico del termine) – che aspira ad avere una posizione propria come metatesto; 2) verso l'altro estremo, componimenti che progressivamente si allontanano dall'identità del testo fonte, poemi puramente imitativi, «poems about the poem»⁸¹ e componimenti solamente ispirati al quello iniziale.

Ulrich von Willamowitz-Moellendorff è piuttosto scettico sulla possibilità di tradurre poesia:

Omero è intraducibile perché ci manca il metro epico [...] ogni metro che rimanda anche lontanamente alle stanze disturba il movimento libero della storia omerica [...] questione totalmente diversa è il poeta creativo che prende un lavoro antico e lo trasforma, lo ricrea

⁷⁹ Kolbe: 1936, 103.

⁸⁰ Kolbe: 1936, 104.

⁸¹ Holmes: 1994, 24.

col suo spirito. Ciò è legittimo, meraviglioso addirittura, ma non si tratta di traduzione [...]»⁸².

Le riserve circa la traduzione poetica iniziano ben prima, se già Dante non ne prevedeva esito felice: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza»⁸³. Pure traduttori dei classici come Shelley pensavano che la traduzione privasse la poesia originale del suo profumo, che si emana solo nella lingua in cui era stata pensata.

Per Holmes, la poesia tradotta si configura piuttosto come «metapoesia»⁸⁴; la traduzione letteraria è il mezzo tramite il quale la lingua comunica qualcosa sulla letteratura, e la poesia tradotta è legata alla poesia originale da questo legame. Il traduttore di poesia, secondo Holmes, deve essere in parte critico per quanto riguarda il lavoro di comprensione di tutto ciò che fa da sfondo alla produzione del testo poetico e delle caratteristiche specifiche dello stesso testo; deve essere parzialmente poeta, poiché nel momento della ri-creazione deve ricorrere al proprio bagaglio per cercare di concretizzare gli esiti della riflessione critica.

Secondo Campanini per la qualità della traduzione molto dipende da come si intende il fatto poetico, perché se l'accento cade sulla necessità di riproduzione pressoché perfetta di ogni livello e sulle proprietà formali del testo originale, la battaglia è persa in partenza. È pure vero che il traduttore di poesia ha un numero notevole di varianti sul tavolo, da quelle strettamente linguistiche rappresentate dalla natura del verso e dalla densità semantica a quelle influenzate dalla distanza temporale e letteraria (il residuo di Popovič).

Tra i contributi che cercano di indirizzare il ventaglio di possibilità che si apre al traduttore davanti al verso troviamo André Lefevre, che individua sette categorie:

- traduzione fonemica: la dominante è la riproduzione del suono con una «acceptable paraphrasis of the sense»⁸⁵, soluzione giudicata inadeguata e goffa nell'effetto finale.
- traduzione letterale, quindi parola per parola, anche in questo caso il senso e la forma dell'originale vanno comunque perdute.
- traduzione metrica, ancora una volta insufficiente a rendere un quadro completo del testo di partenza.
- tradurre in prosa. C'è in questo una sorta di resa del traduttore, anche se gli effetti in termini di perdita e residuo sono di livello minore rispetto alle prime opzioni.
- traduzione in rima, quindi doppia *constraint* che si aggiunge al metro.
- traduzione in verso libero. Ciò permetterebbe maggiore accuratezza e letterarietà della resa.

⁸² Traduzione mia. «Homer is untranslatable because we do not have an epic meter [...] every metre that is even slightly stanzaic disrupts the free movement of the Homeric story [...] we are faced with a totally different matter when a creative poet takes up an ancient work and transforms it recreatively in his own spirit. This is quite legitimate, even great, but it is not a translation [...]» (Lefevre: 1992, 34).

⁸³ Campanini: 2002, 7.

⁸⁴ Holmes: 1994, 24.

⁸⁵ Bassnett: 2002, 84.

- interpretazione, che racchiude in sé sia versione che imitazione.

In definitiva, tutte queste soluzioni si rivelano insufficienti ed inadeguate perché privilegiano uno solo dei livelli del testo, privato così dell'unità artistica.

Se per tradurre una poesia russa con un metro giambico scegliamo di riprodurre anche in ceco lo stesso metro giambico, abbiamo tradito la funzione della forma originale: il metro giambico russo ha infatti valori (un ritmo) completamente diversi dal metro giambico ceco. Se un traduttore mantiene la forma a prescindere dal valore che essa assume nel sistema della lingua originale, tradisce proprio il valore che l'opera originale voleva trasmettere⁸⁶.

La traduzione fedele si concentra sul particolare, la traduzione libera si concentra sul generale. In un panorama incerto come quello poetico Levy suggerisce, nel caso in cui sia impossibile preservare entrambi i livelli, di concentrarsi sul generale, che contiene il vero livello comunicativo, a sua volta obiettivo primario per il traduttore: in ottica strutturalista, nel testo vi è da preservare soprattutto ciò che può effettivamente acquisire significato per i riceventi, incluso l'elemento straniante, se il lettore lo può identificare come tale. Persistere invece in riferimenti che non possono essere nemmeno ricondotti alla protocultura è deleterio.

Già da questi pochi concetti teorici traspare la quantità di interventi necessari per il traduttore:

Il traduttore invade l'originale [...] il traduttore decide i legamenti che, in ogni testo serio, permettono alla 'forma' e al 'contenuto' di generarsi l'un l'altro e di fondersi totalmente. Questo scioglimento – non soltanto nel caso ovvio della poesia – è spesso fatale⁸⁷.

Steiner parla qui del momento dell'attacco, dell'aggressione al testo; la penultima tappa del viaggio di traduzione è poi il ritorno a casa, e non a caso Steiner cita Shakespeare – negli esiti russi e tedeschi – per evidenziare come abbia cambiato aspetto proprio in virtù dell'essere passato per mani estranee. Il momento finale di cui parla Steiner è però quello più inerente al discorso poetico, ovvero quello della compensazione ad un livello più profondo del semplice trasporto di elementi da un punto all'altro del testo. Per scontare la deviazione del testo, il traduttore ispirato riesce a far uscire ciò nel testo originale era pur presente ma non sviluppato appieno: è per questo che il ragionamento arriva alla poesia, perché

La poesia ha potenzialità così numerose di significato e di suggerimento attraverso il tempo, e così resistente a ogni dissezione da contenere [...] energie che il traduttore può risvegliare. [...] questo è il modo più preciso che riesco a trovare per spiegare e verificare la 'fedeltà' della traduzione⁸⁸.

Ilek afferma che la traduzione poetica ha una certa carica simbolica: la combinazione lessicale tra due o più parole in un determinato contesto libera una serie di significati sempre meno denotativi, quindi moltiplicati in natura. Inoltre,

⁸⁶ Perissutti: 2008, 280.

⁸⁷ Steiner: 1997, 121.

⁸⁸ Ivi, 122.

esiste un collegamento stretto tra una lingua e le immagini che questa evoca nella mente del poeta, immagini per le quali la riproduzione a livello traduttivo non può ridursi ad un semplice calco. È una concezione simile a quella di Sapir, secondo il quale esistono diversi gradi di intraducibilità, dovuti ai due livelli dell'opera letteraria, il «lower» e l'«upper» level, quest'ultimo più arduo da rendere perché frutto di concezione artistica prima ancora che linguistica:

Literature that draws its sustenance mainly – never entirely – from the lower level, say a play of Shakespeare's, is translatable without too great a loss of character. If it moves in the upper rather than in the lower level – a fair example is a lyric of Swinburne's – it is as good as untranslatable⁸⁹.

La lingua di Shakespeare, dal punto di vista metaforico, ritmico, simbolico, si presta quindi meglio a convergere con altri sistemi, mentre la tecnica di scrittura di Swinburne rendeva la sua lingua più ricercata e sublimata. Se apparentemente questo pensiero sembra sminuire in qualche modo il valore shakespeariano, in realtà riafferma il carattere universale della produzione e rimarca quale dovrebbe essere l'approccio ideale.

Sempre restando nell'ambito della creazione delle immagini, bisogna confrontarsi anche con la tradizione letteraria ed estetica nel quale quelle immagini si creano (specialmente quando diventano per estensione dei simboli che rischiano di compromettere il senso generale da una cultura all'altra, come quando si ricorre a esemplificazioni o ad estensioni dei concetti): «it is necessary to distinguish between motivated and non-motivated changes. I would regard as non-motivated any change due to insufficient interpretation of the original»⁹⁰.

Una volta quindi stabilito che si debba usare il verso, iniziano i problemi di conversione, poiché non è detto che le tradizioni letterarie coincidano. Nella ricerca di un'equivalenza, l'analisi degli esiti porta ad classificare innanzitutto in base alla forma («form-derivative norms»⁹¹), e quindi si avranno:

- una forma mimetica, ovvero una fondamentale somiglianza tra il verso della poesia originale e quello della metapoesia.

- una forma analogica, cercando un verso proprio della tradizione del metatesto la cui funzione possa rendere quella del testo originale.

Altra soluzione è, come già visto, badare maggiormente al contenuto ('content-derivative approach'⁹²), il metro dell'originale non è più necessario punto di partenza, ma si bada al materiale semantico, lasciandolo libero di organizzarsi in un verso che non lo limiti né costringa.

Ritmo

⁸⁹ Sapir: 1921, 223.

⁹⁰ Ilek: 1970, 137.

⁹¹ Jechová: 1970, 26.

⁹² Ivi, 27.

Nel 1923 John Middleton Murry sosteneva che «since the aim of the translator should be to present the original as exactly as possible, no fetters of rhyme or metre should be imposed to hamper this difficult labour»⁹³.

Alcuni dei problemi evidenziati da Holmes parlando di ritmo si possono applicare alla traduzione in diverse lingue. Il primo rischio è quello dell'imitazione delle strutture sintattiche dell'originale: in tale passaggio un testo che scorre quasi colloquiale rischia di irrigidirsi in una struttura percepita come più arcaica, perché non propria della lingua di arrivo. Il secondo rischio è quello di ricorrere al cosiddetto «translation stock»⁹⁴, ovvero una serie di soluzioni già pronte che derivano dal repertorio che si produce naturalmente quando la traduzione diventa pratica consolidata, quindi si attinge al lavoro e alle soluzioni già elaborate da altri (non è solo il caso della traduzione poetica. Si pensi al contesto dell'adattamento dialoghi, nel quale la frequente ricorrenza di certe battute permette all'adattatore di rifarsi a una serie di alternative che sono già state utilizzate in precedenza, ad un serbatoio base di riferimento). Un grande aiuto arriva dalla struttura ritmica delle due lingue: «a concrete verse rhythm is in its essence nothing more than a specific utilization or adaptation of the natural rhythm of a language»⁹⁵. Il lavoro del traduttore poetico diventa più agile nel caso in cui la cultura di arrivo abbia una avviata confidenza con genere. Più complicato è il caso di quelle lingue e letterature giovani, in cui il traduttore di poesia non ha una tradizione a cui rifarsi, anzi, si ritrova a doverla creare.

Arrivando alla lingua shakespeariana, davanti alla musicalità, sia nella prosa che nel verso, l'alternativa è in un certo senso ridotta. Secondo Lodovici, si scopre alla lettura se una traduzione è shakespeariana oppure no dal ritmo che la frase dovrebbe avere, e non c'è una sorta di guida sempre valida per tutte le opere. Ciò determina una notevole flessibilità per chi traduce ed un orecchio – o un occhio – attento alla sfumature di ogni testo, che in un certo senso ha vita e caratteristiche proprie all'interno del macrogruppo: «Shakespeare non suscita problemi minori o maggiori. Il problema è unico, e il traduttore, di fronte al Suo testo, è sempre impegnato in tutto e in ogni sua attività»⁹⁶.

Si è parlato del fattore naturalezza che nel dialogo drammatico serve come ponte con la lingua di tutti i giorni: scrivere ciò che un parlante direbbe, usare parole plausibili. Quando si traduce Shakespeare il problema del conciliare verso e naturalezza è molto sentito, perché è più difficile rendere in traduzione il pentametro inglese, la cui conformazione evita in primis la schiavitù della rima; imita l'effetto naturale della cadenza parlata poiché permette pause senza spezzare il ritmo del verso stesso; infine è flessibile nella costruzione interna, nella quale la naturalezza del parlato si può alternare a una ricerca lessicale e stilistica che rispecchia l'evoluzione psicologica dei personaggi. La scelta della poesia è in effetti abbastanza complessa, forse inadatta ai molteplici livelli e all'immediatezza comunicativa che il

⁹³ Middleton Murry: 1923, 129.

⁹⁴ Holmes: 1994, 13.

⁹⁵ Kochol: 1970, 107.

⁹⁶ Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz: 1964, 18.

testo richiede. Come emerge dalle parole dei traduttori, la possibilità di convogliare in maniera adeguata tali livelli nel metatesto esiste anche senza intestardirsi in paralleli di livello formale, che irrigidiscono l'approccio del traduttore.

Lo humour

Nel capitolo sui tratti specifici della scrittura shakespeariana si è parlato dell'importanza dell'umorismo, del *wit*. La *Merry war* in *Much Ado*⁹⁷ è l'esemplificazione migliore di come lavorare sulla lingua brillante per ottenere effetti scenici di valore; gli scambi tra Beatrice e Benedict sono tra gli elementi di interesse principali dal punto di vista traduttivo: perchè siano efficaci, devono avere ritmo, rispettare l'atmosfera, rendere in scena. Tali vivaci scambi (che si ritrovano non solo in *Much Ado* ma anche in altre commedie quali *The Taming of the Shrew*), hanno una precisa ragion d'essere, ovvero «the oldest of all laughter-provoking devices in native english drama»⁹⁸, il *flyting*, il cui obiettivo è animare la commedia con l'abilità linguistica e creativa dei contendenti: ciò che conta è produrre un battibecco linguisticamente attraente.

As the bout becomes quicker and more elaborate, in addition to the normal outwitting tactics of simply being insulting or taking up an unpleasant and unintended second meaning, there is the more difficult trick of catching up metaphors and developing them as if by free association (and as it is more difficult, the more brilliant the characters seem⁹⁹).

Questa è in essenza la sfida più sostanziosa di chi traduce commedie in generale e *Much Ado*¹⁰⁰ in particolare, perché dalla riuscita di un gioco traduttivo non dipende

⁹⁷ Secondo McCollom ci sono quattro tipologie di comicità in *Much Ado*: 1. «verbal identification and contrasts including puns, quibbles, and sharp antitheses»: in generale, il pun è segno di armonia (Mc Collom: 1968, 170), i quibbles sono dei mezzi per vivacizzare le convenzioni sociali, l'antitesi è indice di separazione. 2. «conceptual wit including understatement and sophisticated logic»: esempi di «false logic» li si trovano nello scambio di battute in I.1. circa la paternità di Leonato. 3. «amusing flights of fancy» e 4. «short parodies, burlesques» (*Ibidem*).

⁹⁸ Elam: 1984, 9.

⁹⁹ Vickers: 1968, 175.

¹⁰⁰ Da notare che i problemi di traduzione qui iniziano dal titolo. È stato più volte rimarcato che il 'Nothing' del titolo è scelta misteriosa se confrontato con le virate tragiche del *play*. Vi è una doppiezza nel titolo che si è persa nell'inglese moderno, legata alla pronuncia di quel 'Nothing', che al tempo suonava molto simile a un 'noting' (quindi ad osservare), capovolgendo di fatto il significato del titolo stesso. L'importanza della scelta del titolo nelle commedie di Shakespeare è stata oggetto di studio di Elam (1984), che sottolinea come i titoli delle commedie siano talvolta sono anticipatori dell'universo del discorso drammatico oppure sono esterni ad esso; a tale proposito, sono stati classificati come: 1. «title as utterance», (Ivi, 85), cioè titoli come semplici enunciati, che non hanno legame con la trama del play (*As you like it*, la cui ambiguità ed indeterminatezza è tutta contenuta in quel 'it', che può riferirsi oppure no al play, o *Twelfth Night*, che propone due titoli in una sola volta). In questi titoli non c'è però anticipazione del contenuto del dramma, ma un rivolgersi direttamente al pubblico, all'interlocutore; 2. il titolo come modo di dire: *Measure for measure*, and *All's well that ends well*. Il primo, analizzato retroattivamente, permette una riflessione sull'apparente facilità ed inganno del titolo rispetto alla risoluzione della commedia, poichè la punizione di Angelo non corrisponde a quel 'misura per misura' preventivato. Il secondo appare invece completamente

solamente il singolo momento, ma tutta l'impostazione e la visione dei personaggi. Ciò che conta non è quindi il contenuto del gioco in sé, ma l'effetto di rapidità d'intelletto. Alla luce di ciò, nell'impossibilità di tenersi vicini alle scelte lessicali del testo, il traduttore potrebbe anche scegliere di azzardare una costruzione completamente originale nelle scelte lessicali ma che sia altrettanto efficace nel trasmettere la vivacità dello scambio, poiché quello è il punto chiave della scena e il perno della caratterizzazione dei personaggi. La dominante della traduzione di un testo comico è infatti molto semplice (si fa per dire): trovare una soluzione che faccia ridere il pubblico. È qui che il discorso si sposta – o si amplia – per coinvolgere la performance: la riflessione nasce dal fatto che ciò che dovrebbe suscitare il riso del pubblico in *Hamlet* non ottiene altro che un generale effetto di stupore e disorientamento. L'elemento comico deve essere privilegiato, non solo perché in presenza di un motto il pubblico DEVE ridere, ma anche perché la battuta comica può diventare nell'organicità del *play* un elemento esplicativo e chiarificatore. Di tutti gli elementi indicati da Baranczak (fedeltà, comprensione, resa poetica, funzionalità teatrale¹⁰¹), in ottica comica è la fedeltà l'unico che può costituire un problema per il traduttore: nella lotta tra rispetto del testo e mantenimento dell'effetto comico, Baranczak non ha dubbi nel conferire la vittoria a quest'ultimo: privilegiarlo, infatti, garantisce una spinta verso le altre tre componenti già ipotizzate, che la sola riverenza testuale invece non garantisce.

Generalmente le tragedie sono i testi shakespeariani più tradotti e su cui maggiormente si scrive. Comparando il numero di traduzioni dell'*Hamlet* e quelle di *Much Ado*, per esempio, la differenza è notevole. Lo status di cui godono le tragedie – e soprattutto le quattro più famose – è la ragione per la quale vi è ampia varietà di traduzioni, mentre le commedie risentono probabilmente del perseverare di quella visione secondo la quale sarebbero testi più leggeri e perciò meno impegnativi, meno interessanti:

The comedies achieve an increasingly subtle equilibrium between between romance and reality, reason and imagination, wisdom and folly, restraint and licence, and they are consequently both rich in meaning and complex in dramatic effect¹⁰².

Nella percezione del XX secolo la commedia viene analizzata in due ottiche principali: «a) genericamente, in termini di forma letteraria; b) la sua essenza in relazione alle teorie socio-antropologiche»¹⁰³. La prima via è quella più interessante perché

staccato, in un vuoto di significato. 3. titolo come fabula: *The Taming of the Shrew*, e *Love Labour's lost* rispondono a questa categorizzazione, la più classica del dramma tudoriano. L'allitterazione in *Love Labour's lost* secondo Elam offre un'anticipazione della componente ludico-linguistica che caratterizza il play. 4. titolo come marca comica: *Much Ado about Nothing* e *the Comedy of Errors*; 5. titolo che designa gli agenti del play, dal *Merchant of Venice* alle *Merry Wives*, sistemi per dare indicazioni sui protagonisti senza ricorrere ai loro nomi, cosa che avviene solo nelle tragedie; 6. titolo come cornice: *Midsummer Night's Dream* invita lo spettatore ad applicare i canoni del fantastico alla storia per meglio intenderla.

¹⁰¹ Baranczak: 1992, 73.

¹⁰² Palmer, Bradbury: 1972, 7.

¹⁰³ Mangan: 1996, 107.

definisce la commedia tracciandone il percorso dalla complicazione iniziale al lieto fine; in questo senso molte commedie shakespeariane rispondono alla categorizzazione, ma talvolta individuare univocamente l' *happy ending* non è cosa da poco: per esempio la posizione di Shylock, che non ottiene il lieto fine a meno che non si giustifichi tale mancanza con il ruolo di antagonista. Un discorso parallelo vale per *The Taming of the Shrew*: da quale prospettiva, soprattutto culturale, si può effettivamente parlare di lieto fine? Per la sensibilità moderna, che ha concezioni dei ruoli diverse da quella elisabettiana, il percorso di Katherina può anche essere visto come un passo indietro. Ultimo esempio, *Measure for Measure*, il cui finale aperto lascia spazio all'interpretazione. In definitiva, è il fatto che il pubblico, deviato dalle assunti legati al genere, si aspetti un lieto fine, che determina la lettura del testo come commedia.

Secondo Russell Brown le *early-comedies* non hanno beneficiato della stessa rivalutazione critica che ha coinvolto le commedie successive come *Measure for Measure*, *All's well*, giudicati inizialmente rompicapi senza humour e in seguito rivalutate per i dilemmi intellettuali in esse affrontati. Il giudizio di qualità circa le *early-comedies* fino agli anni Sessanta si basa soprattutto sulla incongruenza e sull'assurdità della trama, sulla ripetitività delle situazioni amorose. Quello che risulta interessante dalla discussione di Russell Brown è l'implicita ammissione di una maggiore attenzione dedicata alle tragedie, la cui analisi può talvolta spingersi all'eccesso e alla speculazione, mentre per quanto riguarda le commedie ci si limita a giocare su un terreno sicuro anche nella pratica teatrale, dove è lecito aspettarsi una maggiore sperimentazione sulle tragedie, ed un appiattimento quando si tratta delle commedie.

In realtà forse sono proprio le commedie a porre i maggiori problemi a livello traduttivo, problemi quali il ritmo, la gestione dei tempi comici, una resa più efficace delle battute e dei giochi di parole – si è detto più volte dell'importanza della comunicazione immediata del senso al fine di non perdere presa sul pubblico, e ciò diventa ancor più vero per un testo che fa del riso il motivo principale.

Dr Johnson lodava le commedie shakespeariane, soprattutto dal punto di vista linguistico, poiché mostravano uno stile e una scioltezza che erano secondo lui più congeniali all'autore. Dato che però Shakespeare non lavorava a compartimenti stagni infondeva nei grandi personaggi tragici dei tratti di comicità:

Anyone who fails to muster an embarrassed giggle (at least) whilst watching some of Hamlet's exchanges with Polonius, or Lear's with Gloucester [...] is not responding to the full range of meanings either of those plays is offering¹⁰⁴.

È quindi valido anche il ragionamento opposto, ovvero è presente del tragico anche nelle commedie – sebbene il pubblico non sente mai una vera e propria minaccia, cullato dalla sicurezza che tutto si risolverà al meglio: più di una suspense comica si tratta di una nuvola nera che minaccia la risoluzione positiva della vicenda.

¹⁰⁴ Swinden: 1973, 2.

Le parole chiave per la traduzione sembrano allora essere distrazione e varietà: spetta al linguaggio, alla brillantezza del dialogo e all'acutezza delle scelte linguistiche evitare il rischio di appiattare il quadro generale: «Shakespeare avoided superficiality by writing dialogue that is vital, musical and varied, that attracts attention»¹⁰⁵.

Giochi di parole

Naturale espressione della forza comica sono i pun, i giochi di parole. Lo studio di Delabastita è tutt'oggi il più esteso e sistematico sull'argomento; il primo appunto riguarda la scarsa efficacia teorica nella loro definizione, dovuta a suo dire in parte alla vastità di *patterns* che vi vengono rappresentati e in parte alle molteplici prospettive di studio che ne hanno diversificato la terminologia. Secondo Delabastita il *wordplay*, gioco di parole, è una sovrapposizione di almeno due strutture linguistiche diverse, con diversi significanti e significati, che rende al meglio l'effetto linguistico se messo a confronto con le strutture ordinarie, quotidiane della lingua ed è fortemente dipendente dall'ambito della *parole* saussurianamente inteso¹⁰⁶.

L'accurata trattazione di Delabastita individua principalmente due funzioni associabili al pun:

- coerenza semantica: agire su due temi comuni al play per un gioco di parole che li appresenti entrambi: in *Troilo e Cressida*, IV. 5 -64, 'the troyans' trumpet' si riferiscono chiaramente alla guerra, ma secondo Delabastita si trova anche un pun di ordine fonetico che si comprende all'ascolto della battuta, che può esser intesa anche come 'the Troyan strumpet'¹⁰⁷, altro riferimento alla sfera sessuale, sempre coinvolta nel dramma.

- definizione del personaggio. Si è già ribadito che l'organizzazione della battuta e le scelte linguistiche hanno un peso nella caratterizzazione, e il tipo di gioco di parole è un ulteriore tassello che plasma l'immagine finale. In effetti questa caratterizzazione parte dal nome – Perdita in *Winter's Tale*, Miranda in *The Tempest*, Gaunt¹⁰⁸ in *Richard II*: «Old Gaunt indeed, and gaunt indeed in being old»¹⁰⁹. La diversa struttura del gioco di parole differenzia anche la classe dei personaggi: i giochi di parole di tipo fonologico contraddistinguono i personaggi di livello inferiore, quelli di tipo semantico invece i personaggi di casta privilegiata. Nel caso in cui si renda indispensabile agire per sostituzione, questa basilare distinzione è da tenere a mente, a meno che non sia il testo a suggerire altrimenti.

Per un inquadramento dei giochi di parole il primo asse è quello dei wordplay orizzontali e verticali¹¹⁰; i *puns* definiti orizzontali – per via della presenza di

¹⁰⁵ Russell Brown: 1962, 16.

¹⁰⁶ Delabastita: 1993, 41.

¹⁰⁷ Ivi, 137.

¹⁰⁸ Che in italiano generalmente non viene tradotto.

¹⁰⁹ Delabastita: 1993, 140.

¹¹⁰ Ivi, 78.

that didst unworthy slaughter upon others.

(Richard III, I. 2 78-88)

È la struttura che più permette flessibilità nella scelta del traduttore e che quindi pone meno problemi dal punto di vista lessicale. Quanto al ritmo, si realizza parzialmente proprio grazie alla scelta del riprendere la stessa struttura grammaticale, e si completa organizzando la battuta in modo da renderla il più fluida possibile. Nella traduzione di Quasimodo:

GLOUCESTER	Miracolo maggiore quando gli angeli sono infuriati! <i>Degnati, o divina perfezione di donna</i> , di concedere che io possa giustificarmi <i>in ogni punto</i> dei delitti che mi attribuisce.
ANNA	<i>Degnati, o deforme infezione d'uomo</i> , per questi delitti noti a chiunque, di concedermi <i>in ogni punto di</i> maledirti, o maledetto.
GLOUCESTER	<i>O più bella di quanto</i> lingua non possa dirti, concedimi un po' della tua pazienza perché possa scusarmi.
ANNA	<i>O più malvagio di quanto</i> un cuore possa crederti, tu non puoi trovare altra scusa valida se non impiccandoti.
GLOUCESTER	<i>Con questo atto</i> spietato mi accuserei.
ANNA	Anzi, <i>con quell'atto</i> disperato ti assolveresti, facendo giusta vendetta su te, te, che hai fatto ingiusta strage su altri ¹¹⁵ .

Il gioco linguistico si rivela anche con la «verbal irony»¹¹⁶, una doppiezza interpretativa che non deriva da caratteristiche linguistiche fini a loro stesse ma da una serie di conoscenze pregresse da parte del pubblico, che portano ad una determinata lettura di una battuta.

Certi *puns* si alimentano dell'ambiguità negli enunciati. La forza illocutiva di un enunciato è legata automaticamente a dei dati di riferimento, al contesto, che indica la direzione da seguire. Per questo, uno scambio del tipo «can you pass me the salt?/ yes, I can»¹¹⁷ gioca proprio sul diverso livello di ambiguità illocutiva, da cui si genera la situazione comica. Già da questi esempi è visibile che tipo di scelte può operare il traduttore: in questo caso come preservare la stessa ironia senza cadere nel calco, che ovviamente non fa percepire la battuta come naturale in lingua italiana. Quindi tradurre 'puoi passarmi il sale? - Sì' usa una forma grammaticale ricalcata su quella inglese per poter sfruttare le sfumature di significato del verbo potere, ma non rende pienamente l'ambivalenza; tradurre 'ti dispiace passarmi il sale - Sì', pur migliorando il livello di ambiguità, inserisce un elemento di sgarbo che non era presente originariamente.

Per quanto riguarda la «referential equivocality»¹¹⁸ entra in scena la deissi, propriamente caratteristica del dialogo teatrale e quindi di particolare interesse

¹¹⁵ 1952, 17.

¹¹⁶ Delabastita: 1993, 89.

¹¹⁷ lvi, 90.

¹¹⁸ lvi 93.

traduttivo per l'effetto drammatico che sottende. Nell'atto III scena 2 di *Romeo and Juliet* quest'ultima viene interrotta nel suo monologo dall'arrivo nella nutrice, che annuncia 'he's dead'. È naturale pensare che quel 'He' si riferisca a Romeo, ultimo referente logico, perché su di lui era focalizzato il monologo di Giulietta, salvo scoprire invece che si parla di Tebaldo.

«Simplification is necessary because life is short and human memory finite»¹¹⁹, per questo una certa economia del linguaggio talvolta favorisce imprecisioni e può essere sfruttata a vantaggio dell'autore, se il contesto si presta a più interpretazioni:

BAPTISTA	I am glad he's come, howsoe'er he comes.
BIONDELLO	Why sir, he comes not.
BAPTISTA	Didst thou not say he comes?
BIONDELLO	Who? That Petruchio came?
BAPTISTA	Ay, that Petruchio came.
BIONDELLO	No sir, <i>I say his horse comes, with him on his back.</i>

(*The Taming of the Shrew* 3.2. 70-76)

-significato concettuale, che si può realizzare sia per antonimia, sinonimia, iponimia, iperonimia, ecc. e significato connotativo, più personale, speaker-oriented¹²⁰.

Del primo ci sono numerosi esempi: «court her [...] cart her (*The Taming of the Shrew*, I.1. 54-55), bridegroom[...] groom (*The Taming of the Shrew*, 3.2.148), best [...] beast (*A Midsummer Night's Dream*, 5.1.225), not pray to her but prey on her' (*Henry IV* parte prima, II.1. 77-78)»¹²¹.

Certi giochi di parole sono poi basati sulla struttura fonologica¹²²; gioco reso possibile dalla struttura stessa della lingua inglese, con più fonemi condivisi in diverse combinazioni tra parole.

BIRON	For women's sake, by whom we men are men
-------	--

(*Love Labour's Lost*. IV. 3. 356)

e, più spesso,

BAPTISTA	Leave shall you have to <i>court</i> [woo] her at your pleasure
GREMIO	to cart [punish by driving in an open cart] her, she's too rough for me.

(*The Taming of the Shrew* I.1.54-55)

Si trovano casi di polisemia derivata da evoluzione semantica:

MISTRESS OVERDONE	Well, what has he done?
POMPEY	A woman.

(*Measure for Measure* I.2. 83-84)

¹¹⁹ Ivi, 94.

¹²⁰ Ivi, 98-100.

¹²¹ Ivi, 100.

¹²² Ivi, 102.

Ed espressioni idiomatiche, anch'esse derivate da un'evoluzione a livello lessicale: il significato complessivo non corrisponde alla somma dei significati degli elementi che compongono l'espressione.

JULIA Wouldst thou then counsel me to fall in love?
LUCETTA Ay, madam, so you stumble not unheedfully.
(The Two Gentlemen of Verona I.2. 2-3)

oppure

VIOLA [...] Dost thou live by the church?
CLOWN No sir, I live by the church.
VIOLA Art thou a churchman?
CLOWN No such matter, sit. I do live by the church, for I do live at
my house, and my house doth stand by the church.
(Twelfth Night III.1. 1-7)

Altri pun sfruttano le derivazioni e le associazioni (compound) morfologiche:

BIANCA Sister, content you in my discontent
(The Taming of the Shrew I.1. 80)

RICHARD Was this the face that faced so many follies
and was at last outfaced by Bolinbroke?
(Richard II IV.1. 285-286)

oppure l'ambiguità sintattica: nell'esempio, a cosa si lega 'Against my will?' A 'I am sent' o a 'to come to dinner'?

BEATRICE Against my will I am sent to bid you to come to dinner
(Much Ado II.3.226-227)

Vi sono quelle che Delabastita chiama «garden path ambiguities»¹²³: ovvero, chi ascolta (o legge) è portato a certe conclusioni circa l'enunciato in questione, che si sfaldano solo con lo svolgimento dell'enunciato stesso poche righe più avanti, costringendolo a rivedere l'interpretazione del passaggio.

JULIET Indeed I never shall be satisfied
with Romeo till I behold him - dead
is my poor heart so for a kinsman vexed.
(Romeo and Juliet III.5. 94-96)

Questo esempio è utile anche per rivelare la gamma di possibili interpretazioni di un passaggio, e di come si intersechino il livello drammatico (interazione tra personaggi) e quello comunicativo (coinvolgendo il pubblico). Al suo interno vi è infatti una ambiguità di tipo grammaticale legata alla posizione di *dead*, un gioco di

¹²³ Ivi, 114.

polisemia su 'be satisfied ('be at peace' oppure 'have enough') e su kinsman (marito vs cugino). Secondo Delabastita, sebbene ci siano almeno quattro livelli di significato così come li interpreta Gibbons, quelli principali sono due: «Juliet is avowing her impatient desire for revenge on Romeo. In the second one she expresses her longing to meet her unfortunate beloved»¹²⁴. In scena, donna Capuleti coglie solo il primo significato, il pubblico, invece, può intendere anche il secondo, stratificando – e complicando – il messaggio.

Fin qui il discorso teorico.

The translator is bound to experience the peculiarity (and excitement) of finding through translation, new words for a text conspicuously and obsessively committed to coining new words, and of exploring all the various modes of lexical productivity in a text that is central to the characteristic Tudor 'cultural endeavour' of 'word-hunting, word-borrowing, word-coining, word-joining, word-reviving or simple word-spinning'¹²⁵.

Generalmente questo è il terreno al contempo più arduo e più attraente per chi traduce di mestiere, perché costituisce una sfida alla riproduzione efficace ma anche una scoperta delle potenzialità espressive della propria lingua. La necessità di comunicazione diretta del testo teatrale costituisce una difficoltà aggiunta, perché se il pun si rivela difficile da rendere, in ambito letterario si può ovviare al problema con una nota oppure con una costruzione diversa del periodo, perché lo spazio della pagina lo permette; in un copione, non ci possono essere né note né la modifica totale di una battuta può essere presa alla leggera. La sua eliminazione tout court, anche se scelta improbabile per la concezione moderna della traduzione, compromette l'organicità del testo.

È opinione condivisa dalla critica che

Shakespeare's puns are not fortuitously scattered throughout the plays, [...] there is a decorum which governs punning, which, if not completely predictable, is thoroughly defensible and purposeful in terms of the demands of the dramatic scene¹²⁶.

Pare di capire che alzare bandiera bianca e rinunciare alla loro resa è l'ultima soluzione possibile, ma è anche vero che, una volta individuata la funzione del pun, agire per sostituzione permetterà al traduttore di trovare un degno traduce, sebbene forse non direttamente ricalcato sull'originale. Ricordando le parole di Teresa Prudente sul fatto che sia la retorica ad appesantire il testo, a formalizzarlo nel passaggio alla traduzione, un compromesso diventa la soluzione ideale.

¹²⁴ Ivi, 125.

¹²⁵ Homem: 2004, 115. A questi problemi strettamente linguistici, già sufficientemente complessi, si aggiungono le stratificazioni di senso dei riferimenti della cultura elisabettiana: in *Love Labours Lost*, si parte dai riferimenti - seppur satirici - alla lingua dei classici per arrivare alla molteplicità di personaggi con diverse identità nazionali in collisione. Bisogna verificare se nella cultura di arrivo vi è una percezione di questi elementi affine a quella del testo di partenza oppure no: quando il latino è usato per esprimere pretenziosità, ostrusità ed distanza dalla familiarità, la traduzione di tale dramma in una lingua romanza richiede un minimo di strategia per recuperare quell'atmosfera, che non può essere veicolata dal latino.

¹²⁶ Delabastita: 1993, 136.

Non sorprende allora verificare che già Lodovici pone i giochi di parole tra gli elementi del testo non fondamentali per la buona riuscita complessiva della traduzione. Si è visto che in passato il problema veniva estirpato alla radice, mentre Ludovici afferma di essersi regolato soprattutto sull'equilibrio, ovvero cercare di riproporli dove possibile ma senza intestardirsi a voler salvare a tutti i costi dei sensi che potrebbero essere colti appieno solo con conoscenze letterarie che vanno a ritroso di secoli: «per tradurre tutti i bisensi bisognerebbe conoscere tutte le opere narrative, drammatiche, e la favolistica di tre o quattro secoli [...] Ma a che scopo?»¹²⁷. È proprio questa domanda a far capire che i giochi linguistici non sono per Lodovici elemento principale che forma il testo, altrimenti avrebbe cercato di riprodurli con più vigore; la forza del testo sta in altro, nella delineazione dei personaggi, nella lingua nel suo insieme generale, non in sprazzi di 'genio', e quindi se c'è da scegliere cosa sacrificare, per Lodovici ad esempio la decisione è già presa.

Analisi del testo e qualità della traduzione

Un ultimo punto da trattare riguarda il discorso comparativo-critico, il delicato equilibrio del giudizio di qualità, soprattutto nel caso di più traduzioni. Il primo ostacolo che si presenta è quindi definire in cosa consista la difficoltà traduttiva di un testo, poiché la comprensione è solo il primo di una serie di gradini che partecipano a misurare il grado di osticità del testo.

Uno dei primi studi è stato quello di Hatim e Mason; il loro obiettivo è individuare quelle costanti testuali (coesione testuale, registro e motivazioni dietro certe scelte espressive, livello di informazioni comunicato¹²⁸) che organizzandosi in maniera variabile all'interno del testo, lo collocano in una scala da staticità («expectation-fulfilling, norm-confirming»¹²⁹) a dinamicità («expectation-defying, norm-flouting»¹³⁰) variabile. Da qui la definizione dell'approccio del traduttore: «when a source text is situated towards the stable end of the scale, a fairly literal approach may and often will be appropriate»¹³¹, quindi minori interventi sul testo, mentre in un testo dinamico è richiesta una certa dose di adattamento ed inventiva. Nel discorso sulla valutazione della traduzione, Hatim e Mason partono dalla classificazione degli errori di traduzione di Sager:

- inversion of meaning
- omission
- addition
- deviation
- modification¹³².

¹²⁷ Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz 1964, 19.

¹²⁸ Hatim – Mason: 1997, 14 e seguenti.

¹²⁹ Ivi, 28.

¹³⁰ *Ibidem*. Viene specificato che tale distinzione è puramente descrittiva e non contiene giudizi di valore di sorta (ivi, 29).

¹³¹ Ivi, 30.

¹³² Ivi, 202.

Classificazione che si integra con la considerazione dell'effetto dell'errore: <<linguistic (does the error affect the main or the secondary part of the sentence?); semantic: (does the error affect the main argument or, e.g., an example?); pragmatic (does the error affect the intention in a significant or negligible way?)>>¹³³. Hatim e Mason fanno invece riferimento alla destinazione d'uso del testo, in base al quale si valuta l'appropriatezza delle scelte traduttive riservando l'etichetta di errore a tutto tondo solo ad omissioni, sostituzioni, ed aggiunte¹³⁴.

Christiane Nord afferma la stessa idea con una diversa terminologia, facendo della funzionalità del testo il criterio base per il giudizio sulla traduzione; non c'è una traduzione che sia in assoluto positiva o negativa, ma a seconda della funzione che quel testo deve assolvere – recuperando Jakobson la Nord individua la funzione fatica, espressiva, referenziale, appellativa¹³⁵ - si elaborano le strategie più adatte.

Un approccio relativamente nuovo è determinare la difficoltà del testo fonte analizzandone i diversi esiti traduttivi. Quanto più ampio sarà il ventaglio di scelte che si apre al traduttore, più importante sarà lo sforzo cognitivo; se il numero di possibilità è invece ristretto, ciò sarà indice di una limitata offerta da parte del prototesto, su cui l'impegno traduttivo si regolerà di conseguenza. Più un testo è vario e linguisticamente aperto, maggiore sarà il coinvolgimento del traduttore¹³⁶. Per Katharina Reiss invece la traduzione non andrebbe mai considerata esclusivamente in base all'aspetto formale finale, cioè considerando l'esito e isolandolo dal prototesto¹³⁷. Questo è un discorso molto interessante se lo si confronta con la tendenza – anche editoriale – ad abbandonare il prototesto nella parte finale della revisione per concentrarsi sulla scorrevolezza del metatesto, ma la Reiss afferma che bisognerebbe considerare:

1. Whether the original was written in a fluent style so that the fluency of the translation corresponds to it; and 2. Whether fluency in a translation is an absolute or a relative value, i.e. whether fluency is a necessary characteristic [...] or even a desirable goal for translation¹³⁸.

Resta da definire l'esito di questa difficoltà testuale nel momento della riproduzione del testo nella lingua di arrivo; l'interesse teorico è stabilire se il livello di ostilità del testo di partenza sfocia in una maggiore diversificazione delle scelte traduttive o in una minore accuratezza. Innanzitutto ci si muove in un ambito dove la soggettività gioca un ruolo esponenziale: tutto infatti ruota intorno alla figura del traduttore che in quel momento si occupa del testo, partendo dalla consapevolezza della 'correttezza' delle scelte passando per la competenza linguistico-stilistica e approdando alla cultura generale e specifica. Come spiega Saber 'there are no absolute standards of translation quality but only more or less

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Ivi, 203.

¹³⁵ Nord: 2006, 135 e seguenti.

¹³⁶ Hale-Campbell: 2001, 16.

¹³⁷ Reiss: 2000, 9.

¹³⁸ Ivi, 10.

appropriate translations for the purpose for which they are intended'¹³⁹. Bisogna notare che gli esempi di Hale e Campbell non provengono da testi letterari, ma da comunicati stampa informativo-divulgativi, e soprattutto non abbracciano il discorso nella sua interezza ma solo certi aspetti: metafore, terminologia ufficiale¹⁴⁰.

Nel caso dei testi non-tecnici la valutazione dell'accuratezza risulta più ardua, e non sempre attuabile. A parità di contenuto proposizionale, la metafora permette di rafforzare la portata pragmatica del testo. Esiste ovviamente la possibilità che la metafora non trovi un equivalente soddisfacente nella lingua di arrivo, nel qual caso una soluzione potrebbe risiedere nella compensazione, ovvero nel cercare un altro punto del testo in cui inserire quel determinato contenuto. Il caso delle traduzioni eccessivamente libere e invadenti è stato analizzato da Venuti, prima di tutto, sollevando un problema etico: «The mere identification of a translation scandal is an act of judgement: here it presupposes an ethics [...] a theory of good and bad methods for practicing and studying translation»¹⁴¹. Analizzare il lavoro di Ducis o gli adattamenti delle opere di Fo implicherebbe quindi avere un faro che dirige il senso della buona e della cattiva traduzione, l'invasività dalla sottomissione: «good translation is demystifying: it manifests in its own language the foreignness of the foreign text»¹⁴². I molti esempi portati finora (e quelli successivi) fanno però capire che non ci si può muovere solo ed esclusivamente sul piano linguistico-testuale, poiché essendoci altri fattori in gioco, la quantità e la corposità degli interventi sono molto più imprevedibili. Lo stesso dicasi del testo drammatico shakespeariano, per il quale non ci sono solo teoremi legati alla traduzione in generale; il quadro deve necessariamente ampliarsi e far posto alle considerazioni legate al teatro: il fattore letterario non può procedere isolato da quello teatrale, dato che «Shakespeare's plays are not 'dramatic poems' but 'poetic dramas'»¹⁴³.

Per Alonge e Tessari la prospettiva da adottare nel caso di uno spettacolo teatrale incentrato sulla presenza del testo forte – cioè precisamente identificabile, a differenza, per esempio, dei canovacci – implica una prima differenza tra la «*lectio*

¹³⁹ Hale-Campbell: 2001, 21.

¹⁴⁰ Ivi, 19. Se il traduttore si trova davanti ad un termine di cui esiste una resa ufficiale, la difficoltà incrocia le competenze di cultura generale, poiché la resa più o meno efficace dipende dal fattore conoscitivo. Un discorso a parte merita invece la questione metafora: dal punto di vista teorico Newman ha compilato un elenco sufficientemente dettagliato di come intervenire in caso di metafora e quali soluzioni applicare: «(a) reproduce the same image, (b) replace the image with a standard target language image, (c) translate the metaphot by simile, (d) translate the metaphor by simile and sense, (e) convert the metaphor to sense, (f) delete the metaphor,(g) use the same metaphor combined with sense» (Ivi, 23).

¹⁴¹ Venuti: 1988, 6.

¹⁴² Ivi, 11.

¹⁴³ Vickers: 1968, 3. La Merino elabora una differenza tra acting-editions e reading-editions (Merino: 2000, 358): le prime vengono raccolte in edizioni riguardanti il teatro, e pubblicate dopo la rappresentazione; le seconde trattate come letteratura e coordinate da apparato critico. Abbiamo visto come il testo shakespeariano rientri nella seconda categoria, poiché sono poche le edizioni (tra cui possiamo citare quelle di Squarzina) che si focalizzano interamente sui problemi di teatro o di impostazione rappresentativa.

canonica del testo divulgato»¹⁴⁴ e il copione vero e proprio, con le correzioni e le rivisitazioni del caso. La chiave è stilare una mappa affidabile dei cambiamenti operati da chi si è occupato dell'allestimento, in termini di qualità e quantità. Alonge e Tessari parlano di differenze in scelte linguistiche il cui scopo è soltanto quella di agevolare la fruizione moderna (optare per uno scioglimento a livello enunciativo che eroda una eventuale patina di letterarietà, ad esempio), e quelli più imponenti come tagli, aggiunte o modifiche interne (come il passaggio da verso a prosa): i numerosi casi passati in rassegna finora dimostrano che non vi è niente di semplicistico in interventi di questo tipo, che risultano essere fortemente rivelatori sia del modo di fare teatro della cultura in esame sia del modo di intendere e di addomesticare l'Altro, in un discorso che spesso va al di là dei fattori di fruizione e sconfinava nell'ideologia che sottende questo genere di operazione. Di non secondaria importanza è quindi l'ottica creativa, ovvero cercare di individuare le modalità organizzative, l'intento registico suggerito dalle modifiche¹⁴⁵.

In conclusione, il problema è che molto spesso le traduzioni shakespeariane nascono per un pubblico di lettori, per edizioni commentate, nelle quali viene sì chiesto un approccio appena più disinvolto alla lingua, ma senza tenere presenti già dal principio le esigenze del teatro. Si dice tanto della teatralità della lingua, del fatto che si tratti di drammi e non di semplici testi letterari, ma è un dato di fatto che il primo approccio è sempre letterario, e l'approdo al palco pare quasi incidentale, sicuramente successivo. Ne è la prova l'esperienza di Teresa Prudente: una generica guideline sul «tenere conto che potrebbe essere rappresentata» non permette certo di scrivere pensando in maniera focalizzata ai problemi scenici, o al progetto di spettacolo, e quindi a creare un testo cucito su misura. Il che lascia presagire un intervento successivo sul quale il traduttore poi non ha voce in capitolo. Per capire la differenza di prospettiva, il lavoro compiuto su *Rumori Fuori scena* (la cui analisi arriverà in seguito) è impostato su tutt'altre basi.

Le *reading editions*, tuttavia, hanno l'indubbio vantaggio di mostrare la complessità delle stratificazioni di senso e di rendere giustizia all'imponente ricerca sul testo, e da questo punto di vista le note costituiscono un ausilio prezioso. La vita delle opere di Shakespeare dunque si muove su due binari che non vengono tenuti abbastanza separati e paralleli, perché le esigenze letterarie talvolta vengono prima di quelle teatrali.

Obiettivo è quindi verificare gli esiti delle diverse traduzioni, confrontare come i traduttori hanno risposto alle domande sul testo, e, dove possibile, come il testo è stato poi trasformato per la messinscena.

¹⁴⁴ Alonge-Tessari: 1996, 25.

¹⁴⁵ Se per esempio nella versione teatrale di *Copenhagen* molti dei riferimenti alla sfera familiare dei protagonisti sono stati eliminati è stato – oltre che per ragioni di durata dello spettacolo – anche per evitare dispersioni e tenere l'azione concentrata sulla tensione scientifica e morale: ciò che la traduzione pubblicata da Costa&Nolan offre è quindi diverso da quel che si trova nel copione.

Capitolo 9

Shakespeare: Traduzioni italiane

Per preparare il terreno, nello specifico, ai *case studies* e alle traduzioni di *Amleto* e *Molto Rumore per Nulla*, si vedranno in breve i casi più interessanti di traduzione shakespeariana in Italia, scorrendo e verificando caso per caso se le scelte finali siano state frutto del gusto letterario e dei moti culturali del periodo, se vi fosse una sensibilità traduttiva che effettivamente trova riscontro nella produzione, i casi di autori dall'approccio più innovativo e moderno. Si cercherà di fornire un panorama quanto più possibile esaustivo, con la consapevolezza che vi sono delle note interessanti da fare ma che non tutti i traduttori possono trovare spazio nella comparazione, uno su tutti Quasimodo: non avendo lavorato sull'*Amleto*, non è tra gli autori inclusi nei *case studies*, ma i suoi lavori sono comunque degni di nota per la qualità dell'esito e per la filosofia che li sottende, e merita quindi spazio. Stesso discorso per De Filippo e la sua reinterpretazione della *Tempesta*.

Poiché l'intento è sì verificare l'evoluzione dell'approccio al testo e le rese in ottica teatrale, le traduzioni ottocentesche nel corpus sono rappresentate dall'*Amleto* di Rusconi, anche se ci sono altri lavori che si distinguono positivamente in virtù dell'essere un passo avanti rispetto al gusto del tempo e che meritano un seppur sintetico accenno.

Inoltre una rassegna di questi tipo rivela molto degli approcci critici di chi quelle traduzioni le ha esaminate, e quindi della tensione analitica che esercita un peso ugualmente importante per definire quale sia, da un punto di vista teorico, la visione modello della traduzione shakespeariana, soprattutto si può intuire quali sono gli aspetti testuali sui quali gli studiosi sono meno propensi a scendere a compromessi, creando talvolta degli attriti.

Tra i primi esperimenti traduttivi italiani troviamo quello di Antonio Rolli, alle prese con il famosissimo monologo dell'*Amleto* atto III scena 2. Rolli vive in Inghilterra per trent'anni, fino alla seconda metà del Settecento, e oltre a Shakespeare si cimenta con la traduzione del *Paradise Lost* di Milton. Di Shakespeare diceva che «elevò il teatro inglese a insuperabile sublimità»¹, apprezzandone anche la portata educativa, che trova pieno inserimento nei propositi del teatro. Per capire quali dominanti abbia seguito nel tradurre il monologo dell'*Amleto* basta leggere i commenti alla traduzione di Milton, che abbracciano in generale i precetti della traduzione poetica: non è sufficiente spiegare il senso, che viene accostato allo scheletro dell'opera nella sua interezza, bisogna anche rendere «il Corpo, nelle sue intiere fattezze e negli ornamenti della vaghissima Veste»². Quindi, attenzione al contenuto ma anche alla forma e allo stile.

AMLETO

Essere o no, la gran question è questa:

¹ Crinò: 1950, 37.

² Ivi, 38.

Qual nella mente è forte più? Soffrire
 Colpi e Saette d'oltraggiosa Sorte;
 O prender l'Armi contra un mar d'Affanni,
 e dar loro, in opporsi, *a un tratto* (sic) il fine?
 Morir! dormire: Altro non è. Nel Sonno,
 Dicon, che fine avrà il cordoglio, e mille,
 Retaggio della Carne, altre Sciagure;
 Consumazion, d'avidia Brama oggetto!
 Morir? Dormir? Dormir? Forse sognar! Ah
 Qui è l'intoppo! Ché in quel Sonno di Morte
 Quai sogni possan venir poi che avremo
 Scossa alla fine questa mortale Spoglia;
 Suspendon l'Alma. Ecco il Riflesso ond'anno
 Nostre calamità sì lunga Vita³.

Per la traduzione completa di un dramma bisognerà aspettare il 1756, quando il canonico Valentini traduce il *Giulio Cesare* in prosa. Ancora una volta le esigenze del contesto di arrivo si rivelano fondamentali; infatti l'interesse verso il *Giulio Cesare* era probabilmente motivato almeno in parte dal dibattito sollevato da Voltaire, ma anche dalla naturale propensione verso un tema e una storia così radicata nella cultura italiana. Valentini non conosceva l'inglese – Graf⁴ è quindi scettico circa la veridicità del frontespizio (nel quale si afferma che la tragedia è stata appunto tradotta dall'inglese) – né tantomeno si era imbattuto nella versione francese di La Place o tedesca di Borke (1741). Per stessa ammissione del Valentini la comprensione dei contenuti è stata infatti mediata dalla spiegazione di terzi; questo fatto non sorprende in sé, ma spicca il contrasto alla luce della prefazione nella quale si evidenzia la necessità per il traduttore di padroneggiare entrambe le lingue, onde «sapere distinguere perfettamente tutte le gradazioni di significato tra le parole che i vocabolari danno come sinonime»⁵. Perfettamente in linea con l'ideologia traduttiva del tempo è poi il promuovere un'affinità di pensiero e poetica tra autore e traduttore:

³ Altrimente, chi mai soffrir le atroci / Del suo tempo vorria Sferzate e Scherni, / Torti d'Oppressione, / Onte d'Orgoglio, / Fiere Agonie di disprezzato AMore, / Leggi indugiate, Autorità insolente, / E quei che il Metro paziente oppresso / Aspri riceve dal Demerto oltrggi: / Quando ei dar si potesse alta Quiete / Con la punta d'un Ago? E chi la grave / Soma portar vorria: Chi sotto a stanca / Vita, gemer, sudar: senza il Terrore / Di spaventevol Cosa appo la Morte? / Quelle contade incognite dal cui / Confine mai viaggiatore non torna, / La volontà sgomentano e ci fanno / Piuttosto i Mali sostenere presenti; / che sciorre ad altri sconosciuti il volo. / Coscienza così di tutti Noi / Tanti Codardi fa: così 'l nativo / Suo robusto Color Risoluzione / Smarrisce in pensierosa Pallidezza:/ E le imprese di grande Auge e Momento,/ arrestate da un tal Riguardo; svolgono / Lor Corrente, e d'Azzion (sic) perdono il Nome (ivi, 38-39).

⁴ Graf non sembra particolarmente entusiasta dell'esito del lavoro di Valentini: 'se ne parlò poi con derisione, come voleva il buon gusto, nel vol. I, parte I (1762) degli *Annali letterarj d'Italia* (Graf: 1921, 327). Il testo di riferimento pare essere l'edizione di Lewis Theobald, del 1733. sono molti i tratti comuni, come le attribuzioni delle battute, e certe incongruenze che dall'edizione inglese si ripetono in quella italiana; punto di distacco è la diversa divisione in scene, che, invece di seguire il cambio di spazio, segue quello di personaggi

⁵ Crinò: 1950, 43.

un tale sentire nel Settecento poteva trovare giustificazione nella natura stessa dei tentativi di traduzione, che non avevano eccessiva pretesa commerciale e per lo più si affrontavano per diletto. Più convincente è invece la difesa della rottura delle regole, il cui rispetto sarebbe stato troppo limitante per una immaginazione ed un'arte così traboccante; tale difesa attirerà le ire di Francesco Zaccaria, direttore degli «Annali Letterari d'Italia».

La Crinò contesta delle traduzioni di Valentini non tanto la scelta della prosa, che può comunque essere efficace e agile, ma la prolissità della resa, che contrasta con l'immediatezza – e quindi la maggiore potenza – della lingua originale, soprattutto nella sistematica aggiunta di un aggettivo al sostantivo, 'his chariot' diventa 'aspettato trionfal carro', 'holiday' diventa 'briosa festa'⁶; altri tratti salienti della traduzione riguardano le incursioni e gli emendamenti del traduttore, come ad esempio nel discorso di Antonio (III.1) sulle conseguenze della morte di Cesare, che a Valentini sembra troppo intenso e realistico da un lato e troppo poco solenne dall'altro, optando per una perifrasi e facendo eccessivo ricorso all'aggettivazione. Ai fini della riflessione non solo dell'attività traduttiva ma anche del giudizio di qualità è interessante notare come il giudizio della Crinò sia interamente impostato sul concetto di traduzione corretta contro traduzione sbagliata, con la forte impronta delle teorie moderne (siamo negli anni Cinquanta). Sebbene certe scelte – soprattutto l'aggettivazione – siano sicuramente invasive, analizzare il metatesto nel quadro più generale delle altre traduzioni dell'epoca aiuta a recuperare prospettiva: nel Settecento infatti, pur con nobili principi teorici (conosciuti come abbiamo visto dallo stesso Valentini) l'approccio pratico era ben diverso, e anche la traduzione di Valentini sembra in linea con la tendenza a plasmare il testo secondo il gusto corrente, piuttosto che rispettarne la specificità. È quindi segnale che la capacità del traduttore è direttamente legata alla sensibilità e al gusto letterario del tempo, in un discorso sui tratti del testo e di equilibrio verso la cultura Altra non ancora pienamente sviluppato. A paragone (e prospettando scenari quasi apocalittici), probabilmente un trattamento linguistico simile a quello di Valentini desterebbe più meraviglia in una traduzione attuale, soprattutto per il valore volutamente estraniante che avrebbe in confronto con l'aspettativa di lingua plasmata sui dettami contemporanei.

Di altro calibro, notevolmente più moderne e in parziale rottura col canone dell'epoca sono le traduzioni di Giustina Renier Michiel, la prima donna a cimentarsi con Shakespeare e con l'*Otello*, il *Coriolano*, il *Macbeth*: nell'insieme le sue traduzioni circolano tra 1797 e 1801. Ancora una volta si può notare come la scelta dei testi da tradurre difficilmente sia scevra da interessi secondari: l'ambientazione dell'*Otello* infatti non può non aver influito sulla decisione della Dama Veneziana⁷, certa che tale opera avrebbe destato più facilmente l'attenzione dei concittadini. Grazie alle sue origini (figlia di un ambasciatore presso la Corte Papale e nipote del

⁶ Ivi, 46. Si tratta di una scelta che in poesia pare aver un significato tutto particolare, dato che se secoli dopo Quasimodo «si sa quanto peso abbia un aggettivo nel verso d'un poeta» (Quasimodo 1967, 108).

⁷ Crinò: 1950, 93.

Doge Paolo Renier), la Renier Michiel era una donna di ottime frequentazioni, quindi non è illogico ipotizzare una cultura consolidata dai salotti che spesso frequentava. Trasferitasi a Milano, avvia definitivamente il progetto di traduzione di alcune tragedie shakespeariane grazie alla conoscenza di Cesarotti: il riferimento di chi voleva entrare in contatto col drammaturgo inglese resta l'edizione del 1776 di Le Tourner, e la Renier Michiel intraprende la traduzione delle tre tragedie sopra citate soprattutto per volgarizzarle, ovvero per avvicinare anche chi non poteva leggere in francese (oppure chi semplicemente non voleva: come infatti scrive Alfieri nella *Vita*, volenti o nolenti «toccava di leggerlo tradotto in francese»⁸).

La nebulosità delle fonti non permette di accertare quanto successo editoriale abbiano avuto le traduzioni della Renier; ciò che sembra certo è una generale indifferenza critica ed intellettuale verso la sua opera, poichè, come scrive anche la Crinò, molti ebbero parole di lode piuttosto superficiale (Foscolo, che pure conoscerà Shakespeare proprio attraverso la traduzione della Renier⁹, si limita ad una breve citazione in dedica, e in generale la traduttrice viene nominata ma non ci si sofferma sul valore letterario del suo operato) e sicuramente tale diffidenza nasce dall'attribuzione di gran parte del risultato finale a Cesarotti, col quale la Renier imbastì uno scambio epistolare incentrato proprio sulla traduzione shakespeariana¹⁰.

Lo studio della Crinò ha mostrato che la Renier, in termini di comprensione, ha sicuramente tenuto in considerazione la versione francese di Le Tourner, ma che avesse sempre ben presente anche quella inglese di Pope, dato che giustifica la mancata traduzione di certe strofe in *Otello* II. 3 proprio notandone l'assenza già nella sua edizione. Che le traduzioni della Renier non fossero meri rifacimenti dal francese lo si deduce anche dall'inserimento in nota dei versi inglesi, tradotti in italiano in maniera più libera per non rovinare l'armonia della lingua (nell'*Otello*, per esempio, per il verso 'Tu Jago, che disponi della mia borsa come della tua', viene precisato in nota il testo di partenza 'As if the strings were thine' e una traduzione più letterale: 'come se i legami di questa fossero tuoi'¹¹); ulteriore prova del fatto che la Renier Michiel avrebbe lavorato anche sull'originale inglese sarebbe la simile numerazione e suddivisione in scene.

La Crinò inoltre dimostra come le scelte traduttive di Renier siano spesso più efficaci, se non altro per leggerezza e scorrevolezza della lingua, rispetto a quelle di Le Tourneur: «Noto che Le Tourneur è molto meno conciso della Renier Michiel,

⁸ Ivi, 92.

⁹ Locatelli: 1999, 29.

¹⁰ A questo proposito Alessandra Calvani cita Vittorio Malamani, uno dei critici più severi circa l'operato della Michiel, il cui parere potrebbe aver influenzato prepotentemente gli studi successivi. Malamani affermava che la mano di Cesarotti si sentiva in tutta l'opera, nelle note critiche e nell'introduzione; la Calvani sottolinea la scarsa accuratezza di una recensione così severa rilevando che in realtà l'introduzione è una ripresa degli spunti più convincenti della prefazione scritta da Le Tourner, tradotta a sua volta dalla Renier Michiel, smontando di fatto l'ipotesi dell'impronta di Cesarotti. Palesemente originale è inoltre il passaggio nel quale si ammette la sorpresa per una donna che decide di concretizzare il tempo passato a leggere nella solitudine del proprio salotto in attività di scrittura e traduzione (Malamani: 2012, 125).

¹¹ Crinò: 1950, 95.

senza dire molto di più, né meglio»¹². Sempre nell'*Otello*, la descrizione che Cassio fa di Desdemona 'che raccoglie in sé sola tutte le perfezioni del mondo' (seguita dalla nota con il verso inglese 'and the essential vesture of creation does bear all excellency') è così resa da Le Tourneur: 'dans toutes les qualités, dans toutes les grâces dont l'a revêtue la nature, elle offre le modèle de toutes les perfections'¹³. Ecco quindi che la traduzione della Renier Michiel dimostra di aver una sensibilità che spicca rispetto alla norma del tempo, alla quale per esempio si era attenuto Valentini, e che ricorda da vicino la preoccupazione principale di Verdi.

La Renier traduceva lasciandosi portare dal sentimento del testo: «[...] È meglio far passare nello stile (fosse anche negletto) tutto l'entusiasmo de' poeti, che dargli un'aria inanimata, a forza di una scrupolosa esattezza»¹⁴. Quanto alla spinta ad intraprendere le traduzioni,

M'accordino dunque i Lettori sensibili qualche indulgenza, se altra parte pretendere non potendo all'educazione delle mie tenere Figlie, apparecchio loro una lettura, che possa, quando che sia, e trattenerle ad un tempo e istruirle, e contribuire insieme alla loro felicità, regolando con gli esempi le loro nascenti passioni¹⁵.

Da questa prefazione traspare la dichiarazione di intenti della traduttrice, che sembra guidare la scrematura dei testi da tradurre: fornire un esempio educativo per le figlie, moderando quelle 'passioni fatali per Desdemona, Lady Macbeth, Volumnia, in una simbolica evoluzione delle età della figura femminile'¹⁶; si tratta quindi di traduzioni destinate alla lettura e non alla rappresentazione, come dimostra l'omissione delle indicazioni sceniche, e talvolta il testo integrale subisce tagli per edulcorare certe parti poco convenienti a tale progetto, ed è qui che il lavoro della traduttrice rientra nella normale amministrazione delle traduzioni shakespeariane, ovvero nel piegare la traduzione all'ideologia.

Chi traduce spesso enfatizza la necessità di trovare e poi seguire la voce dell'autore, ovvero impadronirsi del suo stile, capirne la scrittura. Seguire il percorso della Renier Michiel significa anche scoprire che la prima traduzione, l'*Otello*, è molto meno sicura nella presenza di note critiche e commenti e dipende significativamente da Le Tourneur, mentre, mano a mano che aumenta la pratica e cresce anche la confidenza con l'autore, la Renier Michiel si affranca dal modello francese¹⁷.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Renier: 1801, 8.

¹⁵ Ivi, 24.

¹⁶ Calvani: 2012, 135.

¹⁷ Alessandra Calvani rileva giustamente che prima di vedere una traduzione shakespeariana di mano femminile dopo le tre di Giustina Renier Michiel bisognerà aspettare i primi anni del Novecento. La traduzione di due atti del *Cymbeline* per mano di Carmelina Vittori nel 1892 non viene considerata proprio per la sua parzialità. L'Ottocento è stato infatti il secolo di Carcano, Rusconi, Leoni, e la scarsa scolarizzazione femminile unita ad il consolidamento della fama del drammaturgo inglese fecero il resto. Negli anni Venti il silenzio si interrompe, e tra 1924 e 1925 vengono pubblicate tre diverse edizioni del *Coriolano*, tutte e tre firmate da donne. La Calvani intravede nella campagna educatrice

Il valore della traduzione manoscritta e mai pubblicata dell'*Amleto* da parte di Alessandro Verri consiste invece nel rappresentare uno dei primi sistematici tentativi italiani di tradurre un'opera shakespeariana senza passare per una traduzione neoclassica (la traduzione di Francesco Gritti, del 1774, si basa infatti non sul testo originale inglese ma sulla versione di Ducis; per un secondo tentativo ufficiale – quindi primo per riconoscimento – bisognerà aspettare Michele Leoni e l'*Amleto* del 1814).

Verri realizza le sue traduzioni shakespeariane tra il 1769 e il 1777: si tratta di un esercizio intellettuale¹⁸, un allenamento per meglio affinare una lingua che aveva già iniziato a studiare; l'aver conosciuto l'opera dell'autore durante un soggiorno in Inghilterra ha poi dato una ulteriore spinta, e completata dalla convinzione di Verri che l'italiano, meglio del francese, potesse generare una traduzione adeguata (intesa come di pari livello rispetto all'originale inglese). Nonostante questa premessa, il primo passo di Verri è ricorrere direttamente alla prosa, nella convinzione di non essere poeta sufficientemente abile.

Si tratta di un lavoro rimasto nel cassetto, e infatti la Crinò si interroga sui motivi della mancata pubblicazione¹⁹: il biografo di Verri, Antonio Maggi, sosteneva che la pubblicazione delle traduzioni di Le Tourneur lo aveva dissuaso dal far conoscere le sue, e della stessa opinione è Petrone Fresco, secondo cui tali notizie erano deducibili dalla corrispondenza col fratello²⁰. Le ragioni secondo Crinò sono da ricercare invece nelle delusioni riguardanti la fallimentare pubblicazione della traduzione dell'*Iliade*.

Siamo comunque nel periodo in cui si inverte la rotta e non si traduce più l'opera italiana verso la lingua straniera, ma l'opera straniera verso la lingua italiana, sullo sfondo della polemica iniziata da Madame DeStael. Della traduzione di Verri restano

fascista uno degli elementi che hanno innanzitutto rinnovato la spinta traduttiva femminile (citando Margherita Armani, autrice di un contraddittorio *Le Donne e il Fascismo*, nel quale allo stesso tempo si promuove l'attività casalinga senza dimenticare «le eccezioni delle donne veramente chiamate all'arte e alla scienza» (Calvani: 2012, 150) e nella ideologia convogliata la motivazione dietro la scelta pressoché unanime del testo su cui lavorare.

La prima è quella di Laura Torretta, la più attiva e costante dato che proseguirà con nuove traduzioni. Nel *Coriolano* cerca di mantenere una posizione quanto più neutra possibile nella scelta dei traduttori, senza esaltare la potenza romana a cui i fascisti guardavano con ispirazione (mentre pare averne assorbito lo stile tradizionalmente secco e compatto: «in alcuni punti si ha l'impressione di ascoltare un documentario dell'Istituto Luce» (Ivi, 152), mentre nelle opere successive cederà alla propaganda e sarà meno attenta. Meno distaccata e quindi più ideologica è la versione di Emma Boghen Conigliani: l'intento è avvicinare il pubblico, da qui certe precisazioni (come il fatto che Shakespeare fosse probabilmente cattolico) e il soffermarsi su dettagli patetici sulla vita dell'autore; ultima tendenza rivelatrice sia del tempo storico sia dell'ideologia è poi la frequente ricorrenza al traduttore 'camerata'. La terza è poi quella di Ada Salvatore, che inciampa sulle stesse ingenuità, talvolta enfatizzandole: pur seguendo un generale rispetto del testo, oltre alla ripetizione di termini quali 'duce' e 'camerata' non si può ignorare un riferimento preciso alla marcia su Roma che ovviamente non poteva trovarsi nell'inglese.

¹⁸ Petrone Fresco: 1993, 112.

¹⁹ Crinò: 1950, 66.

²⁰ «An almost pathological lack of self-confidence when it came to make his work known to the public». Ivi, 114.

solo tre manoscritti, molto interessanti anche perché segnalano le diverse tappe dell'elaborazione della traduzione, dalla prima stesura grezza e fortemente orientata verso il testo di partenza alla terza, più sciolta e agile. La prima bozza della traduzione dell'Amleto è praticamente una traduzione interlineare, con le parole disposte nel medesimo ordine; il manoscritto presenta addirittura le annotazioni del Verri, un arricchimento critico prezioso sotto tutti gli aspetti: da questi interventi si deduce che l'attitudine di Verri nei confronti del testo era molto dimessa, la preoccupazione principale era riprodurre il senso dell'originale nella maniera più chiara possibile, e, a differenza delle versioni francesi, spicca il rifiuto di emendare il testo per compiacere il corrente gusto neoclassico (un sensibilità nei confronti del prototesto inusuale per gli approcci a quel tempo ricorrenti) rispettando invece la freschezza e la naturalezza che lo caratterizzava, messo ancora più in risalto dal confronto col francese²¹.

La prima bozza rivela il processo di interpretazione del testo e la relativa elaborazione in lingua italiana. Da una lettera dell'agosto 1768 emerge che

Quest'autore è tanto difficile, che neppure la metà degl'Inglese lo intendono bene, come pochi Italiani intendono Dante. [...] Con tutto ciò, mediante improba fatica, l'ho spiegato sufficientemente; ed è l'unica traduzione letterale che vi sia di questo autore,[...] io sono stato alla lettera precisa per dare una giusta idea della lingua e dell'autore²².

La seconda bozza è una ulteriore rielaborazione atta a perfezionare la forma italiana, e la terza bozza è invece quella che, in vista di una eventuale pubblicazione, recava anche annotazioni tipografiche. Il 7 marzo 1777 Verri conclude una «fatica penosa per la difficoltà del testo orribile»²³. È un invito a riflettere sull'evoluzione delle tecniche e del mestiere di traduttore, sotto molteplici punti di vista. *In primis*, oggi i traduttori shakespeariani hanno a disposizione i lavori precedenti, che, pur non costituendo un tracciato obbligato, sono in ogni caso una rete di salvataggio e un punto di riferimento, anche se molti scelgono volontariamente di non leggere le precedenti traduzioni onde evitare di esserne influenzati; in più, la ricchezza di studi filologici e critici sul testo – soprattutto in questo caso – costituiscono un importante ausilio alla comprensione, anche se naturalmente non sostituiscono la creatività linguistica del traduttore. Tuttavia, come lo stesso Verri riconosce, è più difficile lavorare su un testo ancora completamente sconosciuto, o meglio, di cui non esiste una traduzione effettiva ma solo un invasivo e sintetico riadattamento. Come emerge da note ed appunti, Verri ha dovuto approfondire anche questioni di ordine storico, passaggi poco chiari riguardanti politica o società, un'attitudine molto moderna e diligente di chi è spinto dalla volontà di capire quanto più possibile il testo originale: «il patto del combattimento erano che se perdeva Fortinbrasso perdesse il paese che aveva usurpato e se vinceva lo ritenesse. Così rilevo dalla traduzione francese, ma il testo è oscuro»²⁴.

²¹ Petrone Fresco: 1993, 183.

²² Crinò: 1950, 69.

²³ Ivi, 70.

²⁴ *Ibidem*.

Il passo successivo è stato passare alla resa italiana, e qui talvolta sono stati operati dei tagli onde evitare gli spinosi giochi di parole, e optando per la modifica ad espressioni non sufficientemente efficaci una volta tradotte. Gaby Petrone Fresco commenta la traduzione di Verri come generalmente più riuscita in quei passaggi gotici, di gusto prettamente romantico, che ben si addicono allo stile che poi l'autore dimostra nelle *Notti Romane*²⁵, in aggiunta ad una maggior personificazione e interiorizzazione (come nel monologo dell' I.2.), caratteristica ancora una volta anticipatrice del gusto romantico ma assente in Shakespeare. La Crinò invece osserva che il pregio delle traduzioni di Verri consiste nell'aver optato per soluzioni più sintetiche, e quindi più agili rispetto ai modelli francesi fino ad allora presenti:

Come tutte le circostanze mi accusano, come tutto sprona la mia vendetta infingarda!
Cos'è l'uomo quando non fa che dormire e nutrirsi? Una bestia e niente più. Certo colui che ci ha dotati di un così largo raziocinio con cui il futuro congetturiamo e ragioniamo sul passato, non ci diede tanta divina facoltà perchè arrugginisse inoperosa (IV.4) ²⁶.

**

Un altro nome illustre è quello di Quasimodo, il cui interesse per Shakespeare si manifestò con *Romeo e Giulietta*, tradotto nel 1948. Quasimodo aveva già fatto esperienza di traduzione, iniziando coi *Lirici Greci* ed una ricerca filologica che egli stesso aveva definito 'equilibrata', proseguendo con una selezione dalle *Georgiche*, i *Canti* di Catullo e l'antologia *Dall'Odissea*. Peculiarità delle sue traduzioni è proprio non mirare all'interezza del poema ma a dei brani scelti, quelli che meglio si combinano con la sua poetica, quelli da lui reputati migliori: l'autore si rivela consapevole che la vena creativa non rimane costante, ma si riversa con intensità variabile lungo tutta l'opera, e quindi a lui più congeniali.

Dal punto di vista linguistico, quello di Quasimodo poeta è un linguaggio inizialmente scarno, essenziale, che poi tende verso la concretezza realistica; quella che viene criticamente definita «aulicità poetica»²⁷ la si ritrova più nella struttura sintattica che nel lessico. Il linguaggio di Quasimodo dal 1947 (*Giorno dopo Giorno*) in poi si configura come realistico, incisivo, accogliendo anche dei tratti spiccatamente colloquiali, e la virata corrisponde alla parallela attività traduttiva: «non è un caso se ai primi incontri con i lirici greci e con gli elegiaci latini abbiano fatto seguito richiami verso poeti dell'*epos* e del dramma, da Omero a Sofocle, da Virgilio a Shakespeare»²⁸. La critica rimprovera a Quasimodo di essersi allontanato dal sentiero che pareva già tracciato, ad essersi compromesso con la realtà, «con un lessico schivo di preziosismi, incline ad una reale corrispondenza di significati tra la parola e gli oggetti, paradossalmente aperto [...] perfino a forme gergali»²⁹. Ricordando quanto già detto sulla lingua shakespeariana, i presupposti sembrano

²⁵ Petrone Fresco: 1993, 152.

²⁶ Crinò: 1950, 73.

²⁷ Frattini: 1969, 237.

²⁸ Ivi, 246.

²⁹ Paparelli: 1969, 254.

esserci tutti: sensibilità poetica, cura della parola senza dimenticarne il lato concreto, stile semplice e diretto.

Le traduzioni di Quasimodo (e Montale, il cui *Amleto* verrà analizzato in seguito) permettono di indagare su una delle affermazioni più comuni che coinvolgono Shakespeare e la poesia in generale, ovvero la necessità di essere poeti per tradurre poesia, perché la buona riuscita della traduzione si gioca anche su piano della sensibilità ai suoni e alle atmosfere. Quasimodo è infatti uno dei pochi a cimentarsi direttamente col verso: fino ad ora è stata la prosa ad uscire vincitrice.

La visione della traduzione di Quasimodo è fortemente legata all'idea di poesia del testo stesso: la natura poetica è «la sola che autorizzi la lettura di un testo sempre presente nei secoli di una raggiunta civiltà europea»³⁰. L'approdo al teatro arriva dalla convinzione che esso sia un naturale prolungamento della poesia, che abbraccia epica e lirica nella natura dialogica, senza contare che il mezzo comunicativo in sé, portando al contatto col pubblico, permetterebbe alla poesia di uscire dall'isolamento: «la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, [...] aspira più al dialogo che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare forma di teatro»³¹. Quasimodo era pienamente consapevole delle necessità linguistico-drammatiche del testo teatrale, e proprio sull'incapacità di soddisfarle si sofferma la sua critica: ciò che più ci interessa nel quadro del teatro shakespeariano in Italia è la consapevolezza di una letterarietà che a teatro non funziona, di un leggere il testo esclusivamente come poesia letteraria, relegando ciò che ne rappresenta il nucleo ad un misero contorno.

Nelle riflessioni da critico teatrale³² Quasimodo mostrava «un orecchio sensibilissimo allo stacco, al peso, al suono delle parole»³³, essendosi proposto come critico del testo, indipendente dalle ragioni degli attori o della regia, tanto che affermerà che «il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica»³⁴. Alla luce delle considerazioni già fatte su testo drammatico, lettura e rappresentazione, e dei ragionamenti strettamente legati al testo shakespeariano è ovvio che questa posizione andrebbe precisata soprattutto nei diversi esiti che i due mezzi inseguono; ciò che colpisce è scoprire che, come traduttore, Quasimodo pare invece attento a non smarrire per strada proprio la dimensione teatrale, direttamente collegata a quelle ragioni della scena dalle quali il testo può essere isolato:

Traducendo quest'opera di Shakespeare [*Anthony and Cleopatra*] ho incontrato le difficoltà di tutte le volte che ho letto la sua poesia. Un teatro dove il linguaggio è fluttuante, i vocaboli ripetuti, le immagini non immediate, almeno per quanto riguarda la versione nella lingua italiana, così esigente di precisione e chiarezza [...] un genio, quello

³⁰ Finzi: 1983, 132.

³¹ Gioviale: 2003, 63.

³² Quasimodo fu critico teatrale per 'Omnibus' e per 'Tempo' tra il 1948 e il 1958. Pare opportuno rimarcare che, nonostante vi si sia cimentato egli stesso, per le recensioni di testi stranieri spesso manca anche un piccolo accenno alla traduzione.

³³ Quasimodo: 1984, 9.

³⁴ Ivi, 15.

ragionamento di Petroni: il testo fine a sé stesso o l'insieme recitativo? Inoltre, si ricordi il pensiero di Wright circa la poesia che è tanto più efficace quanto più ricorda la musicalità naturale del parlato: le sue sono parole che si applicano molto bene al modo di Quasimodo di intendere la poesia, e la traduzione.

L'effetto è di una lingua quotidiana ('con questo caldo è meglio andare a casa', 'poi i Capuleti sono fuori') che recupera una certa poeticità nell'immagine finale ('in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle'). Quasimodo ha scelto di preservare l'immagine finale e di scindere l'accoppiata 'the day is hot, the Capulets abroad', così che il punto e virgola scinde il discorso di Benvolio in due momenti diversi che in Shakespeare erano invece collegati. Un appunto potrebbe forse andare alla scelta di allungare troppo il primo periodo: confrontando altre soluzioni, però, emerge la difficoltà di sintetizzare in maniera efficace 'the Capulets abroad': Gabriele Baldini per esempio traduce 'la giornata è calda, e i Capuleti sono in giro per la città'⁴¹.

Il punto è se la versione di Quasimodo riesce a comunicare l'urgenza dell'evitare animi infiammati, e l'obiettivo pare raggiunto, senza eccessi, ovvero lo stile che il poeta aveva identificato come il più efficace per rendere Shakespeare. Per avere un'idea generale della mentalità traduttiva di Quasimodo si veda il seguente discorso del Principe:

PRINCE

Rebellious subjects, enemies to peace,
Profaners of this neighbour-stained steel,--
Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,
That quench the fire of your pernicious rage
With purple fountains issuing from your veins,
On pain of torture, from those bloody hands
Throw your mistemper'd weapons to the ground,
And hear the sentence of your moved prince.
Three civil brawls, bred of an airy word,
By thee, old Capulet, and Montague,
Have thrice disturb'd the quiet of our streets,
And made Verona's ancient citizens
Cast by their grave beseeming ornaments,
To wield old partisans, in hands as old,
Canker'd with peace, to part your canker'd hate:
If ever you disturb our streets again,
Your lives shall pay the forfeit of the peace.
For this time, all the rest depart away.

(Romeo and Juliet I.1)

PRINCIPE

Sudditi ribelli, nemici della pace,
che profanate le spade col rosso del sangue cittadino...
Ah, non mi ascoltate! Dico a voi, belve, non uomini,
che volete spegnere il fuoco della collera impetuosa

⁴¹ Edizione Mondadori, 151.

nei rossi ruscelli che scorrono dalle vostre vene.
 Pena la tortura, gettate le spade dalle mani
 piene di sangue e udite la condanna del vostro principe
 È già la terza volta che una rissa civile
 nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio
 e di insulto, e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi
 turbate la quiete delle nostre strade
 costringendo perfino i vecchi di Verona
 a lasciare i loro abiti severi e a riprendere
 con mano tremante le vecchie partigiane
 arrugginite nella pace, per dividere voi, arrugginiti nell'odio.
 Se ancora una volta oserete turbare la nostra città
 pagherete con la vita la [vostra colpa].
 Per oggi, vada. Allontanatevi di qua⁴².

La prima osservazione riguarda una notevole scorrevolezza della resa. Del verso shakespeariano si è sottolineato il fatto che in recitazione guadagni natura discorsiva, quindi non sia così nettamente distinguibile come poesia pura: pare abbastanza ragionevole affermare che anche Quasimodo prediligia questa soluzione, perché la prima impressione che si ha è quella di un verso molto fluido, rapido, che si sviluppa senza incagliarsi. La scelta di tradurre ‘è già la terza volta che una rissa civile nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio e di insulto’, senza cercare di riprodurre una costruzione più marcata (dal probabile effetto aulico) indica che non è quella la strada che Quasimodo intende percorrere, né in teoria né in pratica. D’altro canto, Quasimodo risponde alla critica di Petroni affermando che «altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo ‘letterari’ i versi di Sofocle o Shakespeare»⁴³. Ritorna non solo un contrasto tra la natura letteraria e la natura teatrale che, pur essendo propria di molti autori di teatro, si amplifica nella classicità del testo shakespeariano, ma anche la costante visione di una lingua la cui potenza comunicativa viene confusa con il livello di aulicità che vi viene immesso.

Sia letto sia recitato, vi sono dei passaggi nei quali si presta grande attenzione all’enfasi: nella ridistribuzione degli elementi della frase è facile immaginare l’attore/Principe che punta il dito su quel ‘e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi’ e che rieccheggia poco dopo nel ‘per dividere voi, arrugginiti nell'odio’; stessa impressione nel finale ‘allontanatevi di qua’⁴⁴. Anche nella scelta lessicale i suoni non sono da dimenticare: la ricchezza di suoni vibranti evoca durezza, rabbia e astio: rossi, ruscelli, turbate, costringendo, riprendere, tremante, arrugginite, oserete, turbare⁴⁵, e mostrano appieno l’effetto soprattutto se recitate. La seconda

⁴² Edizione Mondadori: 1963, 185.

⁴³ Ruocco in Quasimodo: 1997, 171.

⁴⁴ Scontato rimarcare che le varianti interpretative sono molto diversificate e che l’attore può scegliere il modo più opportuno di veicolare l’enfasi.

⁴⁵ Un’osservazione potrebbe nascere da una certa ricorrenza degli stessi termini, prima col colore rosso, (‘rosso del sangue cittadino’ e poco dopo ‘rossi ruscelli’) che, se nel primo esempio è uno slittamento rispetto all’espressione ‘neighbour-stained steel’, nel secondo segue il testo, e del verbo

osservazione riguarda l'organizzazione complessiva del periodo: l'apposizione 'profaners' è sì normalizzata con la relativa 'che profanate' (guadagnando in ritmo), ma si torna ad un approccio più nominale alla fine del verso, con l'immagine del 'rosso del sangue cittadino'.

Che Quasimodo avesse un modo tutto suo – o forse semplicemente discordante rispetto alle visioni critiche – di portare la poesia nel teatro lo si capisce anche col *Macbeth*, nel quale si ritrovano l'attenzione ai suoni e alle allitterazioni che abbiamo già scoperto nel *Romeo e Giulietta*, col vantaggio che, come ogni traduttore alle prese con lo stesso autore, più si addentra nel lavoro – quindi più traduce – meglio saprà muoversi all'interno del testo: il *Macbeth* è infatti del 1952⁴⁶.

FIRST WITCH

I'll drain him dry as hay:
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his pent-house lid;
He shall live a man forbid:
Weary se'n nights nine times nine
Shall he dwindle, peak and pine:
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tost.

Quasimodo traduce:

[...] Lo prosciugo,
Lo riduco come paglia,
Perché mai sonno avrà,
Giorno o notte, sulla gronda
Dei suoi occhi. Farà vita
Da dannato. Poi sfinito
Dalle veglie lunghe nove
volte nove settimane
Languirà, si struggerà⁴⁷.

L'alternanza di nasali e plosive si ritrova sia nel testo inglese che nella traduzione italiana: 'prosciugo', 'paglia', 'perché', 'da dannato... dalle veglie', e poi ancora 'lunghe', 'nove', 'settimane', 'languirà': la macro differenza sta nella perdita della rima, ma nella strategia di dominanti e compensazioni l'effetto è comunque presente, con una probabile scelta iniziale tra il mantenimento della rima o del gioco musicale.

Le traduzioni di Quasimodo sono in effetti scritte per il teatro, come si deduce dalla collaborazione con Strehler: il regista infatti seguiva passo passo il lavoro di traduzione, consapevole della delicatezza del momento in cui si delinea il copione, e

'turbare' nel giro di cinque versi. Se si prende per valida la possibilità che però un ritorno dello stesso suono sia voluto e funzionale, essendo quella la dominante tutto il resto, inclusa la ripetitività lessicale, si piega al fine ultimo.

⁴⁶ A parte certi testi non perfettamente integrati (e il *Macbeth* è uno di questi) per Melchiori quelli di Quasimodo sono testi la cui lingua è resistente all'usura del tempo, teatralmente viva perché la lingua è stata pensata in partenza per il teatro.

⁴⁷ Edizione Mondadori: 1952, 33.

lo stesso Quasimodo continuava a lavorare sulla traduzione anche a consegna effettuata, indice di un'attenzione molto viva alla destinazione del testo.

Da una rapida scorsa alle varie messinscena shakespeariane si vedrà che Quasimodo e Lodovici si contendono il maggior numero di testi rappresentati⁴⁸: entrambi i traduttori erano infatti i preferiti di Strehler. Ciò deve indurre a riflettere sui diversi parametri di giudizio, della critica letteraria e dei teatranti: tanto è stata severa la prima quanto accoglienti i secondi. Nel 1952 Raffaele Carrieri poneva l'accento sulla novità delle traduzioni di Quasimodo del *Macbeth* di Shakespeare, in grado di eclissare le precedenti. Nel medesimo anno, Carlo Trabucco, a proposito dell'*Elettra* di Sofocle, si chiedeva quali fossero gli elementi – nella messinscena di Strehler – che l'avessero resa «un'opera moderna» e rispondeva sapidamente: «bisogna rivolgersi a Salvatore Quasimodo il quale ha fatto parlare i personaggi come lo potrebbe – citiamo un morto così non offendiamo nessuno – un Pirandello»⁴⁹.

Vi è un altro caso di scontro tra la visione poetica di un autore sulla migliore resa della traduzione e la critica intellettuale.

Era infatti desiderio di Montale emulare Vittorini, collaboratore per Mondadori; una via per trovare un nuovo sbocco – anche economico – all'attività letteraria. Montale propose quindi alla Mondadori di «tradurre qualcosa, anche molto difficile, dall'inglese» (ivi, 59), ma la risposta affermativa della casa editrice arriva solo a maggio 1933. Montale confida a Lucia Rodocanachi: «I'm dry, thirsty and drenched. Working all day at my Shakespeare translations»⁵⁰.

⁴⁸ 'Gli spettacoli in Italia', Sipario 1969. L'elenco si ferma agli anni Sessanta. Quasimodo vedeva il regista come il nuovo critico, l'«interprete vero» (Quasimodo: 1967, 234), che organizza la squadra teatrale per far sì che ogni parte contribuisca alla costruzione dell'immagine dello spettacolo così come lui se l'è creata, nel passaggio dall'opera scritta all'opera parlata che risulta così uniforme.

⁴⁹ Ruocco in Quasimodo: 1997, 172.

⁵⁰ Merlanti in Contorbia: 2006, 81. Tra Lucia Rodocanachi e Montale c'è stato un carteggio protrattosi per quasi vent'anni, (aprile 1928 – dicembre 1947). Uno scambio che permette di far luce su quel «terzo mestiere» fatto di «matte e disperatissime traduzioni» (ivi, 39). Pur contenendo stralci di vita privata, relazioni sentimentali e ispirazioni poetiche, le lettere sono particolarmente interessanti nel rivelare l'apporto di questa intellettuale, lettrice curiosa e vorace, ai lavori di traduzione di Montale (ma non solo). «Suo è, di fatto, il contributo maggiore alla stagione convulsa delle traduzioni narrative, centrali nella formazione del prosatore e nella maturazione dell'ultima maniera poetica» (ivi, 78). Montale stesso definisce la collaborazione «scandalosa» (ivi, 60), uno scandalo rappresentato sia dal riconoscimento sempre tardivo della collaborazione sia dalla sua natura gratuita, una relazione quasi – se non decisamente – servile: «una modalità [...] destinata a ripetersi con altri futuri autori-traduttori, da Carlo Emilio Gadda a Camillo Sbarbaro, e, prima ancora, con lo stesso Montale, subappaltatore 'non estraneo' ma non per questo meno esigente nelle richieste avanzate» (*ibidem*). Sembra impobabile che Montale abbia beneficiato dell'apporto di Lucia Rodocanachi anche nell'*Amleto*: la sua collaborazione al *Tito Andronico* è però più sicura. La collaborazione con Lucia Rodocanachi si fa più pressante quando Montale si trova a lavorare su testi più ostici e lontani dalla sua sensibilità, come *To a God Unknown* di Steinbeck. Qui Montale incita la Rodocanachi ad una traduzione letterale da rifinire a sua volta, ma (prevedibilmente) il metodo non soddisfa pienamente il poeta, che giunge perfino a lamentarsi: «il mio ritmo è così diverso dal tuo che finisco per rifar tutto, senza tua colpa» e «bisognerà studiare un'altra forma di collaborazione; ti manderò poi i fogli corretti perché tu possa venirmi incontro *next time*» (ivi, 85). La collaborazione che Montale aveva in mente non prevedeva però menzione esplicita della Rodocanachi, come è

A proposito delle traduzioni di *Winter's Tale*, *Timon of Athens* e *The Comedy of Errors*, è di estremo interesse la divergenza di opinioni tra il traduttore Montale e i revisori Mario Praz e Emilio Cecchi, i quali, nel 1940, manifesteranno il loro disappunto per il prodotto finale. Di Praz e della sua scarsa propensione ad abbandonare l'aulicità del testo si parlerà più avanti, ma Cecchi era dello stesso parere:

Immediata sarebbe stata da parte di Montale la ricerca di un chiarimento con lo studioso e scrittore che sulla sua formazione, in stretta convergenza di *modus criticus* e interessi culturali, aveva esercitato negli anni Venti un indiscusso magistero e che si collocava ora in posizione agonistica sposando il gusto arcaizzante e l'opzione per i «pastiche in lingua antiquata» di Praz⁵¹.

Quale sia stato l'effettivo apporto di Praz alle traduzioni lo si vedrà nei *case studies*. Per ora, sarà sufficiente rimarcare una tendenza forte, quella che lega lo *status* del testo e la sua classicità alla resa forzatamente aulica. Montale invece, va controcorrente, o meglio, propone una traduzione plasmata dalla propria visione (si potrebbe anche parlare di ideologia e di poetica), ma soprattutto lascia trasparire un elemento non indifferente, ovvero l'influenza nelle traduzioni della corrente di pensiero dominante: «mi limiterò a traduzioni da autori dozzinali, nei quali è meno facile il controllo dei dotti»⁵². Sono parole di un peso notevole, e gettano luce soprattutto sulle effettive pressioni culturali dell'élite, a qualsiasi movimento essa appartenga, e di un interesse su Shakespeare che è stato sempre fin troppo letterario e molto poco teatrale. Ciò prepara il terreno per gli esempi a seguire.

**

«Il teatro ha oggi pochi esempi e vive dei classici e dei giochi intellettuali o pseudoimpegnati di autori stranieri. In Italia esiste una tradizione teatrale che non ha perduto col tempo lo smalto dell'attualità: è quella in dialetto, che oggi con l'opera di Eduardo De Filippo, per esempio, ha raggiunto una sfera di avanguardia sempre

evidente da uno scambio in occasione dell'ipotesi di traduzione di *Green Mansions* di Hudson: «si potrebbe fare così: tradurre per conto nostro, senza parlarne a nessuno, e a cose fatte vendere il ms. a Einaudi o a qualche altro, s'intende con mio nome» (ivi, 90).

Che si ricorra a contributi esterni non è inusuale, ma colpisce una scoperta ed un riconoscimento abbastanza tardivo sia dell'apporto della Rodocanachi nelle traduzioni di Montale e degli autori sopra citati, sia della grande ecletticità di questa intellettuale, che finiva per alleggerire in maniera considerevole il lavoro dei suoi committenti, senza però riuscire a riservarsi un posto al sole nel loro circolo. È infatti arduo stabilire con esattezza il numero delle traduzioni da lei svolte per Montale, che però è sicuramente cospicuo, se tra quelle certe si annoverano le «versioni di servizio» di *To a God Unknown* di Steinbeck, *That Evening Sun* di Faulkner, *El Rajo de Luna* di Gustavo Adolfo Bécquer, *Greguerías* di De La Serna, più racconti sparsi di Herman Bang e Bernal Diaz Castillo per le riviste 'Oggi' e 'Sette giorni'. Vi furono poi opere avviate e in seguito bloccate – il che per un traduttore non è mai piacevole – come la *Clarissa* di Richardson, interrotta da un Montale insoddisfatto del pagamento pattuito «Sospendi Clarissa. Mondadori non accetta riduzioni, né io (né credo tu) potremmo fare un lavoro di 2000 pagine [...] per quella cifra. Spero che il tuo lavoro fosse poco inoltrato. In tal caso ti pagherò i danni» (ivi, 89).

⁵¹ Ivi, 82

⁵² *Ibidem*.

maggior»». Sono parole di Quasimodo su De Filippo⁵³. Premessa fondamentale, alla luce del discorso fin qui condotto, è che la versione di De Filippo costituisce un esperimento puramente letterario: è illuminante per verificare come interpreta il testo e lo *status* generale dell'opera chi ha fatto del teatro, e non della pura lettera, un mestiere. Non si parlerà quindi tanto del fattore performativo-recitativo⁵⁴, quanto della filosofia che un autore di teatro inevitabilmente fa confluire in ciò che produce, sia esso un lavoro originale o, come in questo caso, basato su un testo estraneo. Eduardo De Filippo tradusse in napoletano la *Tempesta* di Shakespeare, pubblicandola poi per Einaudi nel 1984⁵⁵, e aveva accarezzato l'idea di una messinscena dell'*Amleto*. Per rappresentare il conflitto tra la realtà e la finzione, per De Filippo il perno della tragedia, la chiave interpretativa sarebbe stata incentrata sulla lingua: Amleto, simbolo di una «persona vera, con sentimenti veri»⁵⁶ avrebbe parlato un napoletano semplice, attuale, basato su una traduzione contemporanea; dato che «tutti intorno a lui sono fasulli, vuoti»⁵⁷, anche la loro lingua sarebbe stata conforme: un napoletano antico, antiquato. Echi del fascino che il personaggio tragico evoca in De Filippo si trovano anche nell'atto unico *La parte di Amleto* (1940), dove si coglie l'occasione per una amara riflessione metateatrale sulle gioie artistiche e sui dolori professionali del mestiere attoriale⁵⁸.

La fascinazione di De Filippo per il drammaturgo si ritrova nelle lezioni della Sapienza, l'obiettivo delle quali era scrivere *L'erede di Shylock* (1981), un ideale proseguimento del *Mercante*, immaginando appunto un erede che quattrocento anni dopo reclama giustizia per la reputazione dell'antenato, per poi tradurre *La tempesta* nel 1983. Già da queste lezioni emergeva il cardine dell'ideologia di De Filippo circa la riscrittura e soprattutto su Shakespeare, esortando a non temere il confronto con l'autore: «Non abbiate soggezione di Shakespeare. Noi viviamo in un'altra epoca,

⁵³ Gioviato: 2003, 65.

⁵⁴ La messinscena della *Tempesta* doveva essere, negli intenti di De Filippo, qualcosa di estremamente diversificato rispetto alla traduzione precedente: era infatti pensata per marionette, accompagnata dalla registrazione di De Filippo che dà voce a tutti i personaggi ad eccezione di Miranda (Rotondi: 2012, 52). Una soluzione alternativa alla canonica presenza sul palco che, se riuscita, gli avrebbe permesso di proseguire a recitare con nuovi sistemi, diventando lui stesso una compagnia autonoma (ivi, 54). Un procedimento interessante perché a livello attoriale esplora un territorio generalmente riservato al doppiaggio: in entrambi i casi si affida tutto allo sfruttamento delle potenzialità espressive vocali, la definizione del personaggio ruota su tutto ciò che è legato alle sfaccettature veicolate dall'emissione e alla modalità comunicativa. Non si tratta di una semplice lettura, ma di interpretazione a tutto tondo. La parte visiva, invece, è affidata alla Compagnia Colla, cui spetta il gravoso compito di concretizzare la visione di De Filippo: a detta della critica, operazione riuscita, poiché si è riusciti a cogliere l'atmosfera fiabesca, meravigliosa ed ingenua dell'opera. *La Tempesta* viene messa in scena per la prima volta nel 1984, alla Sapienza, per un pubblico costituito essenzialmente da studenti. La seconda, nel 1985, alla Biennale di Venezia, a pochi mesi dalla morte del drammaturgo (ivi, 57).

⁵⁵ La critica tende ad accomunare i due drammaturghi, principalmente per una profonda attenzione al metateatro e al *play within the play*, oltre al coinvolgimento nel meccanismo teatro a tutti i livelli – attoriale, registico, compositivo – è ciò che accomuna i due drammaturghi (DeFilippis in Lombardo: 2002, 188).

⁵⁶ Rotondi: 2012, 64.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, 70.

dobbiamo fare un'opera contemporanea»⁵⁹. Si vedrà poi nel momento della comparazione delle traduzioni in quale misura i traduttori abbiano aderito a tale sentire.

La Tempesta sembra il testo più adeguato alla sensibilità di De Filippo per via delle suggestioni fantastiche che richiamano quelle del teatro della gioventù del drammaturgo nella compagnia di Vincenzo Scarpetta⁶⁰, e prestandosi poi ad un discorso politico e sociale fortemente attualizzante: l'insegnamento di Prospero che non insegue la vendetta ma il pentimento dei suoi avversari per i torti subiti.

De Filippo si fece tradurre il testo inglese dalla moglie Isabella Quarantotti, senza ornamenti o tentativi di riproduzione stilistica, solo per capire il senso esatto, per poi intervenire autonomamente nel processo di ricreazione. Inizialmente iniziò a leggere la traduzione di Quasimodo, ma non ne fu soddisfatto perchè temeva di farsi influenzare, e per lo stesso motivo evitò di imbattersi in letture saggistiche o critiche: «le traduzioni e i saggi lo facevano sentire uno che legge, mentre lui voleva essere uno che scrive»⁶¹.

Il primo fattore rilevante è di natura linguistica, nella scelta di un napoletano seicentesco ma «come può scriverlo un uomo che vive oggi». Secondo Leonardi la dilatazione di certe battute è prettamente giustificabile con la necessità di adattare il testo al nuovo asse linguistico: come nel prologo, nel quale si fa riferimento alla 'Maronna 'a catena' per inquadrare subito la tradizione campana, senza contare l'ultima incitazione del nostromo: 'guagliù, facimmece annòre: sìmo Napulitane!'. Secondo Vanda Monaco è proprio la scelta linguistica a dirottare la traduzione su binari incontrollati: con riferimento alla primissima scena, Monaco sottolinea che la volontà di inserire espressioni dialettali napoletane per offrire quella coloritura indispensabile all'ambientazione ha come effetto collaterale l'ingrignimento di certi personaggi e un loro ridimensionamento negli equilibri drammatici.

È come se Eduardo non avesse saputo sollevarsi al di sopra dei suoni familiari del dialetto e avesse quindi perduto la percezione del testo da tradurre. Eduardo sembra aver presente soltanto la lingua in cui tradurre e non il testo originale eliminando così la tensione fra testo originale e lingua della traduzione⁶².

L'analisi di Monaco sottende il principio dell'aderenza al testo e del rispetto della configurazione dei personaggi; in linea generale questo è sicuramente un discorso valido, finora appoggiato e sostenuto nelle considerazioni teoriche; inoltre il fatto di aver optato per una resa dialettale non può che rendere doppiamente arduo il voler procedere sullo stesso binario dell'autore, quindi è vero che la lingua influenza l'atmosfera generale e, si vedrà, la caratterizzazione dei personaggi. Dato però che De Filippo mette ben in chiaro la volontà di non farsi intimorire dalla parola inglese,

⁵⁹ De Filippo: 2008, 140.

⁶⁰ Scarpetta rispolverò il genere della Feerie, adattando *I cinque talismani*: «l'incanto sottile di quell'ambiente fantastico, ingenuo e superbamente teatrale mi è rimasto dentro per oltre mezzo secolo» (De Filippo: 1984, 186).

⁶¹ Lombardo: 2004, 57.

⁶² Monaco: 1988, 39.

gli slittamenti non devono sorprendere, perché frutto di una precisa intenzione autoriale: il criterio dominante di De Filippo è trasmettere la sua versione della *Tempesta*, inevitabilmente intrecciata alla sua poetica teatrale. Monaco però sottolinea che è proprio quando De Filippo dimentica il proposito linguistico che i dialoghi ritrovano vigore e drammaticità, con un'aderenza più produttiva al testo inglese⁶³.

La differenza principale e più consistente tra testo originale e riscrittura riguarda il personaggio di Prospero: in Shakespeare la sua benevolenza è mascherata, superata dai toni aspri dell'uomo al comando che vuole ritornare al potere. L'impressione che si ricava è che De Filippo sia radicalmente dalla parte di Prospero: «sebbene sia stato trattato in modo indegno da suo fratello, dal re di Napoli e Sebastiano, non cerca la vendetta ma il pentimento»⁶⁴. L'interpretazione degli studi culturali vede Calibano come vittima dell'occidente violento e dominatore, coloniale, insomma, e Prospero incarna proprio l'oppressore, ma non per De Filippo. Nel Prospero di De Filippo il lato più duro è smussato, anche grazie alla lingua e al dialetto, che addolciscono o smorzano le durezza del testo col buffo e il burlesco. Altro segnale dell'autore che in un certo senso piega il testo alla propria poetica lo si ritrova nell'enfatizzazione del legame Prospero-Miranda, esemplificativo del rapporto familiare che è sempre stato al centro dell'opera di De Filippo.

L'ampliamento della scena dello scontro tra padre e figlia in I.2., che passa dai sette versi shakespeariani ai trenta della versione di De Filippo, si profila veramente come una riscrittura, un adattamento più che una traduzione, nell'aggiunta di passaggi e versi assenti nell'originale. Il dialogo della seconda scena è molto rimaneggiato soprattutto per aumentare l'impatto emotivo e suggerire una diversa interpretazione del rapporto padre-figlia: il resoconto di Prospero da una parte è melodrammatico e suscita una forte risposta di Miranda, la quale a sua volta rende più vividi, più sentimentali ed evocativi i ricordi d'infanzia. La Miranda di De Filippo è anche più partecipe di quella di Shakespeare, interrompe spesso il racconto del padre, pone domande, incalza: questo si riflette anche nel minore uso dell'imperativo come tempo verbale, e nel maggiore impiego di appellativi affettuosi, ad evidenziare il rapporto di complicità; la relazione Prospero-Miranda come la intendeva Shakespeare era invece sul piano insegnante - allieva. Monaco afferma che

Eduardo lavora molto con una sorta di ampliamento delle battute in chiave emotivo-sentimentale [...] Ma spesso questa eccedenza emotiva produce un'alterazione della struttura dei personaggi che ne indebolisce il tessuto teatrale, ne indebolisce sia i rapporti con la situazione che con gli altri personaggi. Il cuore, troppo spesso, prende il sopravvento sulla magia, sulla fantasia e sull'intelligenza⁶⁵.

Altra determinante deviazione rispetto al testo originale riguarda il personaggio di Calibano, il cui rapporto con Prospero è stato abbondantemente analizzato in termini

⁶³ Questo perché «la lingua di Scarpetta non è una lingua di magia e non offre quindi alcuna possibilità di esprimere il mondo fantastico della *Tempesta*» (Monaco: 1988, 46).

⁶⁴ Piazza: 2002, 163.

⁶⁵ Monaco: 1988, 43.

politici e coloniali, cercando di estrapolare il vero cardine del pensiero shakespeariano. L'intento è trasmettere il concetto che il male genera altro male, una sorta di circolo dal quale non si riesce ad uscire. L'impressione è che Shakespeare si sia tenuto abilmente lontano dalla precisa ed inconfutabile specificazione della sua ideologia, permettendo invece ai tre personaggi coinvolti – Miranda, Prospero e Calibano – di esternare ciascuno la propria interpretazione, lasciando allo spettatore il compito di tirare le fila del discorso e di prendere posizione (I.2 332-363).

La bilancia di De Filippo pende invece più a favore di Calibano, e così, spinto da «solidarietà e simpatia umana»⁶⁶ rivela questa sua tendenza nell'arricchire di immagini esplicite la descrizione delle torture che Prospero intende infliggere a Calibano, per offrire un quadro patetico. Calibano così come lo vede De Filippo è vittima della incapacità di superare la delusione della caduta di Prospero come figura paterna, centrando il tutto sull'autocommiserazione di Calibano, la sua ingenuità, il suo essere patetico. A rafforzare queste impressioni contribuisce anche il fatto che De Filippo rende più stretto il rapporto tra i due, escludendo Miranda da confronti chiave come quello sopra citato (I.2. 352 - 361).

La traduzione di De Filippo presenta sicuramente tratti di riscrittura, sia per la scelta linguistica volutamente arcaizzante sia per l'intervento personalizzante dell'autore:

Talvolta, specie nelle scene comiche, l'attore in me si ribellava a giochi di parole ormai privi di significato, e allora li ho cambiati; altre volte ho sentito il bisogno di aggiungere alcuni versi per spiegare meglio e me stesso e al pubblico qualche concetto o per far risaltare il grande amore protettivo di Prospero per Miranda⁶⁷.

Ciò che deve indurre necessariamente a riflessione è l'ultimo pensiero circa il bisogno di aggiungere materiale testuale, che porta ad interventi più consistenti.

Normamente la filosofia del traduttore (moderno) è ascoltare attentamente il prototesto, e difficilmente in un romanzo o un saggio si troveranno interventi frutto di una pesante rielaborazione. Come si vedrà dal lavoro compiuto da Filippo Ottoni su *Rumori Fuori scena*, però, a teatro questa fedeltà pedissequa non giova al testo, al contrario. L'autore che si imbatte in un testo e lo vuole condividere ha un approccio ancor più slegato a timori e riverenze testuali: il drammaturgo in un certo senso può permettersi il lusso di reimpostare la storia come meglio crede perché la conoscenza dei meccanismi drammatici unite all'occuparsi personalmente del lavoro linguistico gli permette un'autonomia di azione che il traduttore spesso non ha (basta scorrere i crediti di vari spettacoli per vedere che spesso regista e traduttore collaborano insieme in un compromesso costante); lo stesso De Filippo avverte della precisa intenzione di enfatizzare certe sfumature di significato rispetto ad altre, e per fare ciò rielabora il materiale testuale a sua discrezione, seguendo il disegno drammatico che ha in mente.

⁶⁶ Leonardi: 2007, 77.

⁶⁷ De Filippo: 1984, 187.

Capitolo 10

Tradurre *Amleto* e *Molto Rumore per nulla*

Molti dei traduttori italiani più accreditati, quelli i cui lavori sono generalmente i più citati e presi a riferimento, hanno condiviso il proprio punto di vista su cosa significhi scontrarsi con Shakespeare.

Praz scopre subito le carte, affermando che la sua dominante è stata una totale devozione alla riproduzione della lingua. Un linguaggio per Praz non facilmente accessibile, e sicuramente originale: proprio per questo il traduttore ammette con orgoglio che le sue traduzioni non sono rappresentabili. In questo caso Shakespeare è interpretato soprattutto alla luce della sua posizione nel canone letterario, con l'implicita convinzione che badare alla fruizione comprometta lo stile, producendo un testo che può rivelarsi ricco ma complesso, oppure immediato ma impoverito. Praz ragiona interpretando il testo shakespeariano in termini di ricezione moderna, sulla quale pesa, come più volte ribadito, la distanza diacronica di un inglese ormai ostico, e sceglie di ignorare un elemento che è sempre stato rimarcato in tutti gli studi shakespeariani di orientamento teatrale: il fatto che Shakespeare scrivesse in funzione del pubblico e per il pubblico (attirando il rimprovero di Pope, che lo definì un mercenario perché scelse di sacrificare la letterarietà a favore di un'opera su misura). A questo si aggiunga una certa uniformità critica nell'affermare che la potenza della scrittura non sta tanto nella ricercatezza delle parole quanto nell'aver saputo unire ispirazione letteraria ad un linguaggio semplice, il che riconduce a Fo quando afferma che «è ora di capire che bisogna smetterla di scrivere per il teatro senza avere i piedi ben piantati sul palcoscenico»¹.

Forse il problema di fondo è un altro: perché si dà per scontato che un testo linguisticamente curato non possa essere rappresentato? Il motivo risiede forse nel modo di concepire tale accuratezza? Un testo dalla prosa elegante e linguisticamente rifinita è necessariamente sinonimo di osticità? È poi così impossibile conciliare le due esigenze, raffinatezza linguistica e recitabilità? Uno degli obiettivi della comparazione è anche verificare se e come la questione è stata risolta.

Tale riflessione sorge spontanea se si guarda, appunto, al teatro elisabettiano: testi ricchi ed articolati, una sfida per il pubblico che probabilmente veniva educato col moltiplicarsi delle produzioni: eppure pare criticamente assodato che Shakespeare non scrivesse per piacere personale, ma che tenesse in grandissima considerazione le esigenze del pubblico. Dando per scontato che al cambiamento diacronico corrisponde uno slittamento anche nel gusto e nelle finalità del teatro, è davvero impossibile creare una lingua che abbia allo stesso tempo valore stilistico ma che sia anche recitabile, comprensibile, accattivante? L'assunto che emerge dalle parole di Praz (e che si deduce da alcuni giudizi critici già visti per Quasimodo) è che teatro e poesia non vanno di pari passo: la natura del mezzo non permetterebbe di liberare

¹ Sipario 1964, 56.

appieno tutta la poeticità del testo. Tradurre per il pubblico significa quindi necessariamente impoverire? L'assioma che imposta Praz non pare lasciare scampo: «la preoccupazione di vedere la propria versione accettata dai teatranti è più o meno onnipresente in tutte le traduzioni moderne, che appiattiscono il testo, *convertono in spicci una moneta pregiata*»², mentre è il cinema ad offrire stimoli maggiori rispetto al teatro, che invece culla e asseconda - linguisticamente parlando - le tendenze popolari. Curioso però il fatto che il linguaggio dell'audiovisivo sia bersagliato e additato come principale causa della deriva dell'italiano moderno³. Il problema sollevato dai traduttori riguarda proprio il carattere della lingua italiana: si è già parlato della tendenza all'elevazione (quasi sistematica) del registro, e dalla mancanza di una via di mezzo, nella capacità della lingua italiana che non conosce (ancora) mezze misure: o troppo, o troppo poco. Se così fosse, la soluzione sarebbe relativamente alla portata di tutti: tradurre, tradurre, tradurre, non solo i testi più affini alle nostre corde ma anche quelli scomodi.

Lodovici (le cui traduzioni sono incluse nell'edizione Einaudi del 1964) è consapevole che tradurre Shakespeare in italiano è un'operazione alquanto complicata, se afferma che «non si può, si deve»⁴, sebbene a suo dire nessun testo shakespeariano tradotto possa aspirare allo status di classico⁵. In più, Lodovici afferma che tra verso e prosa la scelta cade decisamente verso quest'ultima, per via della più volte constatata monosillabicità dell'inglese contro la ricorrenza di plurisillabi italiani, che messi in verso e costretti dalla rima possono risultare pesanti ed inopportuni. A sua volta la prosa deve essere semplice, come semplice è il linguaggio shakespeariano: troviamo già un presupposto totalmente divergente rispetto a Praz, che interpreta il testo come articolato e ricercato. Con semplicità si intende il voler evitare classicismi inutili, nell'optare per una grande componente di spontaneità, come se le parole nascessero naturalmente e, se l'intento si traduce in pratica, ciò è di non poco conto per la questione performativa.

Agostino Lombardo per le sue traduzioni parte dalla dimensione teatrale, perché spesso scrive pensando a chi reciterà o a chi dirigerà.

Ci sono alcune traduzioni che io ho fatto sapendo per chi le facevo; a volte lavorando, com'è il caso della *Tempesta* per Strehler, insieme al regista, discutendo atto per atto con lui; io facevo la traduzione e poi la discutevamo insieme [...]. ci sono altri casi ancora in cui ho fatto traduzioni *pensando* a un certo regista o un certo attore, come nell'*Antonio e Cleopatra* [...]⁶.

² Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz: 1964, 20 (corsivo mio).

³ Paolinelli-DiFortunato: 2005, 20.

⁴ Quasimodo, Lodovici, Baldini, Praz: 1964, 17.

⁵ Su questo ci sarebbe da discutere, perché si è già parlato, per esempio, delle traduzioni di Fernanda Pivano o della Agosti Castellani, che a loro modo restano delle pietre di paragone. Certo, nessuna traduzione può essere considerata come definitiva ed imporsi come testo ultimo, ma ciò non toglie che, per esempio, la traduzione dell'*Amleto* di Cesare Garboli sia già considerata, appunto, un classico (della traduzione e del teatro).

⁶ Del Sapio Garbero: 2002 157.

Per *L'Amleto* non c'erano riferimenti a parte il teatro mentale, cioè una personale rappresentazione del testo. Punto fermo è la necessità di restare fedele alla natura poetica del testo senza dimenticare il lato teatrale; la percezione di tale dimensione è arrivata dal contatto con Strehler: questo fattore sembra essere per lui dominante, poiché, essendo opere nate per il palcoscenico, quello è il loro posto. Da qui l'attenzione alla tanto citata recitabilità: «Me le sono dette, pronunciate, ripetute quelle parole che scrivevo perché dovevano arrivare al pubblico [...] che non può tornare indietro, che deve recepire immediatamente»⁷.

Il secondo legame è quello col testo poetico, fatto dal linguaggio letterario e teatrale allo stesso tempo, nel rispetto delle immagini che la parola genera e che è la base di tutto il lavoro. Uno dei sistemi per mantenere questo rispetto è lasciare la prosa e il verso al loro posto. Il *blank verse* è una soluzione molto teatrale, non applicabile in italiano perché l'endecasillabo è un verso strettamente poetico. La sua soluzione è usare un verso basato non sul numero di sillabe ma sugli accenti, cercando di mantenerli su una base di quattro, ricalcato sulla metrica latina quantitativa: una maggiore libertà rispetto all'endecasillabo, che infatti costringe a dei tagli come è successo per la traduzione di Cesare Garboli (reputata, come si vedrà in seguito, la più efficace dal punto di vista teatrale), ma per Lombardo questo non è fattibile, poiché il traduttore è al servizio del testo e non può tagliare⁸.

Per Giorgio Melchiori la traduzione di un testo è in realtà una sorta di traduzione al quadrato; in secondo luogo, ogni traduzione è possibile, pur con suoi rischi. Melchiori abbraccia la teoria per la quale il vero testo è quello della *performance*, arricchito da codici molteplici: «how the word are spoken, how the words are communicated [...]; it is the how that determines the meaning»⁹. Il punto più

⁷ Ivi, 159.

⁸ Si vedrà invece con il testo di Michael Frayn che in realtà l'autonomia del traduttore può spingersi ben oltre semplici tagli, a patto che vi sia un progetto di rappresentazione ben definito. Quanto all'*Amleto*, tutte le versioni, sia teatrali che cinematografiche, presentano dei tagli, e i personaggi maggiormente penalizzati da tali interventi sono quelli deboli, ovvero con un numero limitato di battute. Nel caso di Ofelia, per esempio, Irene Dash (*Wooing, Wedding, and Power*) afferma che sono i tagli a penalizzare gli altrimenti interessanti personaggi femminili che Shakespeare aveva delineato. Nella trasposizione della BBC, per esempio, lo *status* del personaggio di Ofelia esce sminuito dai tagli delle battute di Polonio e Laerte che a lei si riferiscono: spesso un personaggio Ofelia debole fa gioco alle varie produzioni, ma rende complicato tratteggiare anche gli altri personaggi, Amleto in primis, perché si priva il pubblico di quegli indizi che permetterebbero di capire le ragioni del suo interesse per Ofelia. Nella versione di Olivier, per esempio, sopravvivono ai tagli solo 14 dei 50 versi della prima scena di Ofelia. (Kliman: 188, 66). Di Gertrude è riconosciuta la portata significativa della presenza piuttosto che della parola, - compare in più scene rispetto ad Ofelia ma ha più o meno lo stesso numero di battute - ma ancora una volta i tagli incidono sulla caratura del personaggio invece di snellire semplicemente la durata della performance. Per esempio, sempre nella versione della BBC, uno dei tagli coinvolge uno dei pochi discorsi di natura politica di Gertrude, che si rivolge a Rosencrats e Guildenstern promettendo lauta ricompensa per l'esecuzione del volere del re. Succede così che si perde l'unico segnale dell'autorità della regina ma anche della sua conoscenza dei meccanismi politici di corte, togliendole potere. «If Horatio, given fewer words to say, is more vapid, then Hamlet's reliance on him seems displaced, and thus reflects back on Hamlet, making him appear pathetic to lean on such a slender pillar. If Claudius is less clever because his manipulative speeches are cut, then he is a less formidable foe and Hamlet becomes weaker too. All these effect appear without cutting many lines of Hamlet's» (Kliman: 1988, 78).

⁹ Melchiori: 1978, 21.

determinante nel passaggio da inglese a italiano riguarda la diversa formazione attoriale, sulla quale influisce la differenza linguistica - la monosillabicità dell'inglese fa sì che anche velocizzando la declamazione non si perda la chiarezza, un lusso che l'italiano, specialmente quello moderno, non ha. Quindi il traduttore traduce «the hypothesis of a text»¹⁰. Che differenza c'è rispetto al tradurre Ibsen o Shaw? Gli ultimi sono testi pensati per la pubblicazione, non nascono in sé come copioni; sono ricchi di didascalie e indicazioni registiche, vere e proprie note di produzione (alla discrezione del regista di turno il mantenerle o no). Anche qui però dipende tutto da come è impostata fin dall'inizio la collaborazione: si vedrà nel contesto contemporaneo che non necessariamente i traduttori sono legati alla perfetta riproduzione di ogni aspetto del prototesto (le didascalie, ad esempio). Melchiori paragona la traduzione ad una casa nella quale si può abitare¹¹, e nel caso di Shakespeare, chi vi si avventura dovrebbe essere uomo di teatro, filologo, e poeta, o meglio, cercare di riunire almeno qualcuna di queste capacità. Nessuna traduzione potrà però essere definitiva, in quanto solo copione di lavoro. La volontà di dire tutto, di mantenere tutte le implicazioni, espone il testo al rischio di aggiungere troppo materiale verbale: «questo è quanto ha fatto Baldini, cosa estremamente utile, e per me bella; ma è letteratura e non più teatro»¹². Melchiori afferma che le molte traduzioni valide – Praz, Baldini, Lodovici – hanno usato la prosa, perdendo però le variazioni del discorso.

Nell'introduzione all'edizione del 1997 Serpieri afferma che il suo intento nel tradurre l'*Amleto* è «rendere il dramma come dramma, non come bella letteratura»¹³; non risolvere già alla lettura le opacità che fanno la forza del testo in scena, quindi evitare parafrasi e ogni sorta di riformulazione; «la sintassi mi sembra determinante agli effetti della attualizzazione teatrale delle modalità di discorso dei vari personaggi [...] è lì che non bisogna in alcun modo omologare»¹⁴.

Quanto a Montale, la sua attività di traduzione integra argomentazioni circa la qualità del teatro italiano; Montale lamenta la chiusura degli addetti ai lavori, lo *status* di casta che hanno raggiunto, la scarsa qualità attoriale: «quasi mai vi diranno che in nostri attori recitano piuttosto male e sostituiscono l'enfasi all'accento giusto»¹⁵. A questo si aggiunga un pensiero critico piuttosto severo sul teatro d'importazione: «Si vedranno impegnati registi, musicisti [...] scenografi e cerusici teatrali di vario genere intorno al cadavere di un copione che abbia già 'avuto successo all'estero'»¹⁶. La scarsa fiducia non risparmia le traduzioni di tali testi, definite «pessime»¹⁷. Il biasimo però non arriva tanto a causa dell'esterofilia ma dalla qualità cinematografica dei testi, che quindi attiravano a teatro un pubblico che

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Lombardo: 1979, 260.

¹² *Ivi*, 269.

¹³ Serpieri: 1997, 30.

¹⁴ *Ivi*, 31. Vale la pena rimarcare anche che per l'edizione del 1997 Serpieri ha lavorato su un testo da lui autonomamente elaborato partendo dal secondo quarto.

¹⁵ Zampa: 1996, 1543.

¹⁶ *Ivi*, 1541.

¹⁷ *Ibidem*.

di norma vi andava poco. Un teatro poco teatrale, nel quale c'è poco posto per i classici (eccezion fatta per Goldoni) e ancor meno per autori di qualità:

Si esclude a priori che l'autore di teatro possa essere l'uomo di lettere, lo scrittore; mentre ognuno di noi sa che la propria esperienza teatrale ha dovuto farsela restando seduti in casa sua, passando ore e ore a leggere, quand'era possibile nei testi originali, recitandosi mentalmente senza aiuto di alcun mattatore teatrale¹⁸.

Questo discorso riguarda non solo autori ma anche traduttori, dato che un punto fondamentale che gioca a favore del buon risultato è il saper riscrivere/tradurre in un linguaggio teatrale. Basta la sola lettura? Come ci si può render effettivamente conto della teatralità e della recitabilità di un testo se non si cerca di toccare con mano come viene impostato? Basta la sola lettura per educarsi a scrivere teatro? Montale fa inoltre notare come un grande autore di teatro sia spesso un grande scrittore, mentre coloro che frequentano solo il mondo del teatro e non quello delle lettere producono delle opere che esauriscono rapidamente il loro corso e che non lasciano una impressione duratura. Conseguenza predominante di una scarsa attitudine alla scrittura è l'affidarsi all'importazione dall'estero, e quindi alle traduzioni: commedie, soprattutto, e affidate a scarsi traduttori.

Ordinariamente i lavori ormai di dominio pubblico cadono nelle mani di mestieranti che appartengono al giro, al clan dei teatranti; e che rimaneggiando e guastando precedenti e scrupolose versioni si assicurano i «diritti d'autore»¹⁹.

Nell'introduzione all'*Amleto* Montale specifica che è una delle sue poche traduzioni shakespeariane nate specificatamente per il teatro, essendo le altre orientate alla lettura. L'*Amleto* nasce dalla richiesta di Renato Cialente di un testo in lingua moderna, tradotto in prosa ma con delle parti in cui la presenza del verso consentisse di giocare con le sfumature recitative. La polisillabicità della lingua italiana, e la relativa pesantezza di resa si sono rivelati un ostacolo anche per Montale, in una delle poche testimonianze reperite sull'attività traduttiva:

Ho continuato la mia lotta per scavare un'altra dimensione nel nostro pesante linguaggio polisillabico, che mi pareva rifiutarsi a un'esperienza come la mia. Ripeto che la lotta non fu programmatica. Forse mi ha assistito la mia forzata e *sgradita* attività di traduttore. Ho maledetto spesso la nostra lingua, ma in essa e per essa sono giunto a riconoscermi inguaribilmente italiano.²⁰

Montale aveva però una concezione della letterarietà shakespeariana fuori dagli schemi correnti. Nel capitolo precedente si sono visti gli attriti con i revisori per via di una lingua non abbastanza elevata, ed ecco il motivo:

Shakespeare non è Dante: la perdita di immediatezza nella *Divina Commedia* va nel conto senza danno, mentre la troppa ruminazione richiesta da un'opera teatrale può rovinarne la teatralità. Il teatro è fatalmente antintellettualistico. E antiletterario: Shakespeare credeva

¹⁸ Ivi, 1542.

¹⁹ Ivi, 1544.

²⁰ Crivelli: 2005, 11. Corsivo mio.

del resto di essersi meritato il rispetto con i suoi poemetti, questi sì letterari, e non a caso un po' frigidì. Ma dei suoi copioni non ne faceva conto più di quanto non ne facessero i suoi contemporanei, che di fatto li straziavano senza rimorso [...]»²¹.

La tragedia: *Amleto*

La scelta dell'*Amleto* per l'ambito tragico è quasi obbligata: il numero di traduzioni è infatti schiacciante, il che permette un campione di scelte più significativo.

Amleto è definita da Bradley una delle *Great Tragedies* con *Othello*, *King Lear* e *Macbeth*²². Come il *Giulio Cesare*, è considerato una tragedia filosofica, per via della natura intellettuale e riflessiva²³ dei personaggi; non si riscontra la presenza di un antagonista dai decisi tratti malvagi, per poi passare ad un tratteggio molto più connotato di orrore per gli abissi della natura umana come li si ritrova nei vari Iago o nelle figlie di Lear. Le ultime tragedie, come *Antonio e Cleopatra* e *Coriolano* sono invece tragedie in cui la componente passionale ha un ruolo importante, e al termine delle quali la morte dei protagonisti non lascia amarezza, al contrario: per la critica il pubblico partecipa della morte di Cleopatra con simpatia, «even with exultation at the thought she has foiled Octavius»²⁴.

²¹ Nardi: 2013, 471.

²² Dobson: 2006, I. Trattando le tragedie in linea generale, A.C. Bradley classifica un ideale pattern shakespeariano, pur con qualche deviazione dal senetiero generale. 1. la presenza di un singolo personaggio dominante - con parziale eccezione di *Romeo and Juliet* e di *Anthony and Cleopatra*; la morte dell'eroe e il percorso di calamità e sventure che con essa culmina; 2. l'importanza centrale dell'azione, non quella involontaria ma quella governata dal preciso ordine del personaggio: «the centre of the tragedy [...] may be said with equal truth to lie in action issued from character, or in character issuing in action» (Bradley: 2007, 6). Collegato a questo, il persistere di alterazioni dello stato della mente, che però non sono mai il motore delle azioni di cui sopra o causa del conflitto, piuttosto conseguenza che aiuta a costruire la tragicità del carattere. 3. L'elemento soprannaturale: stregoneria, fantasmi, che danno conferma alle paure dei personaggi - come il fantasma che spiega il senso di disagio in *Amleto*; 4. Il fattore casualità, che in un certo senso influenza gli eventi: il mancato ricevimento del messaggio del frate da parte di Romeo, il tardo risveglio di Giulietta corrispondono all'intento shakespeariano di rappresentare la vita in toto, quindi anche nell'elemento di imprevedibilità che aiuta l'uomo o contribuisce ad affossarlo; tale carattere non può essere totalmente escluso dalle tragedie, ma va dosato con cura per non annullare l'intento iniziale, cioè dimostrare che la tragedia è azione umana (specialmente nelle opere tarde). 5. la sostanza del personaggio tragico nel quale elementi dell'uomo comune si uniscono ad una grandezza che al contempo innalza il personaggio tragico al di sopra della media e ne segna la condanna: sarà l'incapacità di lottare contro quest'ultimo tratto che conduce alla tragedia. Ci si chiede perché Otello sia incappato in Iago, perché Lear abbia certe figlie, perché Lady Macbeth faccia cadere il fazzoletto proprio al momento sbagliato, ma non c'è in Shakespeare quel senso di fatalità che lascia pensare che tutto sia già stato scritto.

²³ Secondo Guerrieri invece *Amleto* agisce eccome, uccidendo Polonio e Rosencratz e Guildenstern. Il problema è dato dal fatto che *Amleto* non sa agire con ragione, ma solo con passione. La lettura che Guerrieri dà di *Amleto* è infatti quella di un personaggio fortemente alla ricerca di un motivo, di una spinta: «Più ci lavoro più scopro in *Amleto* la passione. Passione! Egli grida ed invoca, non l'incertezza» (Guerrieri: 1964, 52). L'*Amleto* di Guerrieri ama essere trascinato nell'azione ma allo stesso tempo è troppo avventato, quella stessa avventatezza di cui si complimenta con Orazio. Agisce prima di pensare, ma se pensa non agisce.

²⁴ Bradley: 2007, 59.

Le radici dell'Amleto sono da ricercarsi nel *Revenge Play*, le cui convenzioni Shakespeare rinnova e fa proprie, dedicando maggiore attenzione al versante psicologico e rendendo il meccanismo che porterà alla vendetta più complicato di quanto sia stato fatto prima (posto che il finale in un certo senso obbedisca alla canonicità del genere, con un numero notevole di morti, incluso il personaggio principale). *Amleto* si colloca dopo il *Giulio Cesare*, e, secondo Russell Brown, in un certo senso ne approfondisce e perfeziona i meccanismi. Anche la Bassnett vede un legame tra i due *plays*: dato il *background* storico del declino del potere elisabettiano, non è irragionevole leggere in *Amleto* il racconto del passaggio del governo dal vecchio al nuovo, il rinnovamento delle energie al comando²⁵. *Amleto* – e, secondo la Bassnett, anche il *Giulio Cesare* – mette in scena un personaggio non a suo agio in un contesto di corruzione, di stato «afflicted with a disease»²⁶. A proposito delle fonti che hanno ispirato Shakespeare, il testo più famoso è l'Ur-Hamlet, del quale non permane traccia, ma che si pensa contenesse il nucleo della storia, rifacimento da Seneca. Nel 1596 si fa menzione di una rappresentazione nella quale un fantasma lamentoso chiede ripetutamente 'Hamlet, revenge!'²⁷, possibile ispirazione per uno spettro, quello shakespeariano, ben più presente e intimidatorio²⁸. Sono poi note la

²⁵ Bassnett: 1993, 145.

²⁶ Ivi, 152.

²⁷ Russell Brown: 2001, 135.

²⁸ Il fantasma del Re assume funzione sia di prologo che di agente propulsore dell'azione. Quello di Shakespeare è un fantasma nuovo, più umano, più realistico, e per questo incute più terrore. «It is not Shakespeare's fault that ghosts are at a discount in the twentieth century, or that the bright spectral armour which he first put upon the stage has rusted with time and the weather-chance of human intellect» (Dover Wilson: 1951, 58). Come afferma Greg Hicks, che impersonò al contempo il fantasma, il first grave digger e il first player nella messinscena del 2004-5 della RSC, la difficoltà maggiore è rendere l'elemento soprannaturale legato al Fantasma credibile e coinvolgente, poiché il pubblico moderno è ormai assuefatto e la portata potenzialmente paurosa dell'ingresso del fantasma - con il corollario di interrogativi legati all'aldilà- è molto diminuita. nonostante l'apparato di luci ed effetti speciali, «ultimately it's the actor who has to convince you» (Dobson: 2006, 20), e per questo la scelta di alcune produzioni di eliminare l'elemento soprannaturale rendendo il fantasma come «just a man in a suit» (ivi, 20) sembrano poco felici, perché sottraggono la chiave di lettura legata all'impossibilità per Amleto di comprendere pienamente il fenomeno che gli si pone davanti e la conseguente sopraffazione. Queste riflessioni sono molto interessanti perché permettono di comprendere a fondo il ragionamento che sta dietro la creazione del personaggio, e ogni attore mette del suo per trovare la chiave che permetta di interpretarlo al meglio. La ricerca di questa chiave spesso porta a ignorare volutamente dei segnali testuali: in questo caso, l'abbigliamento del Fantasma. Pur osservando la linea generale che vede il fantasma completamente vestito in armatura, Hicks e Boyd aggirano parte del problema per caricare di simbolismo la presenza di una grossa spada «Excalibur to the power of ten» (ivi, 21), che rimandasse a Sisifo e alla sua fatica, e così facendo «bought the right not to take those lines about full armour too literally (and to cut some of the reported details, about him wearing his visor up and so on» (*ibidem*). In questo caso si cerca un compromesso tra quello che il testo dice e ciò che i teatranti vogliono rappresentare, e in virtù della ricerca di tale equilibrio si acquista il diritto di mettere mano a certi passaggi scomodi. Dal resoconti preparatori emerge chiaramente che per chi lavora a teatro il testo non è mai intoccabile, e che certe scelte caricano il play di significati aggiuntivi, sicuramente non inclusi negli intenti autoriali ma non per questo meno legittimi. Sempre restando nella produzione dell'*Hamlet* di Boyd, si è già detto che il fantasma, il primo attore e il becchino erano impersonati dallo stesso attore: si è costruita una rete di rimandi incrociati tra i tre personaggi e Hicks afferma che, se ne avesse avuto il tempo, ne avrebbe studiati di più. Ad esempio, il primo attore porta una spada che ricorda quella del fantasma, e la brandisce allo stesso modo, per creare volontariamente un gioco di risonanze, un arricchimento che

Historiae Danicae di Saxo Grammaticus, nella quale si presenta il primo resoconto dettagliato di Amleto che, prima di arrivare in traduzione inglese (*The history of Hamlet*) nel 1608, verrà tradotta in francese nel 1582 da Belleforest, una versione considerevolmente più lunga e con inserti moralizzanti.

È risaputo che del *play* esistono tre versioni: il primo quarto, Q1, che si pensa derivi da una trascrizione di uno degli attori, seguendo la memoria e con poca affidabilità, giudicato quindi incompleto e con passaggi poco chiari; il Q2, reputato il più affidabile per via della maggiore lunghezza - 3800 versi contro 2200 del Q1 - e per la convinzione che sia stato prodotto direttamente da un manoscritto di Shakespeare. Il terzo testo è poi il *Folio*, 230 versi in meno rispetto al Q2 e qualche incongruenza sospetta, frutto di possibili intrusioni extra-shakesperiane. Quanto alle scelte editoriali, generalmente si preferisce il *Folio*, opzione che secondo Russell Brown determina certi squilibri:

Most important from a structural and thematic point of view, is the deletion of the entry for Hamlet on his way to embark for England in act 4 scene 4, which entails omitting a major soliloquy and having Fortinbras speak only seven and a half lines in his first appearance with little more than his name to individualize him²⁹.

Così facendo, il personaggio sul quale ricade il finale viene ben poco considerato fino a quel momento. Russell Brown non condivide la linea di pensiero generale secondo la quale i tagli del *folio* sarebbero autoriali perchè manterrebbero il senso generale e il metro, sostenendo che non è necessario l'autore per sistemare «two half lines together or make a clear cut at the end of the lines»³⁰.

Le traduzioni prese in considerazione hanno cercato di abbracciare quanti più periodi storici, stili, dominanti e ed intenzioni diverse, al fine di sottolineare quanto l'apporto creativo del traduttore possa fare veramente la differenza. Si presenta quindi la traduzione in prosa di Rusconi, che offre uno spaccato dell'italiano ottocentesco; quella di Montale, che permette di verificare se effettivamente il mestiere poetico permette un risultato ottimale: la traduzione di Raffaello Piccoli, inclusa nella raccolta curata e riveduta da Mario Praz; Squarzina, rappresentante della prospettiva teatrale; D'Agostino, Lodovici, Lombardo e la più recente traduzione di Serpieri.

Puns

nasce dalla internalizzazione del *play*, col quale poi gli attori e i registi giocano a loro piacimento, punto più impotante, senza riverenze di sorta. Si pensi poi all'*Amleto* di Derek Jacobi, con Kenneth Branagh nel ruolo di Amleto e Sophie Thompson in quello di Ofelia. Derek Jacobi ha l'idea di far diventare il 'To be or not to be' uno scambio con Ofelia, presente in scena: questo assegna tutto un altro significato alla sua morte, che diventa così quasi un'idea partorita in seguito al discorso di Amleto.

²⁹ Russell Brown: 2001, 157.

³⁰ *Ibidem*.

Amleto è un personaggio difficile da seguire a causa dei giochi di parole e dei mille modi in cui piega il linguaggio alle sue esigenze. Lo scambio di battute iniziale tra Amleto, Claudio e poi Gertrude è già indicativo non solo dell'elaborazione linguistica ma anche dell'ambiguità che filtra in battuta. È curioso che a livello oratorio il gioco di parole sia giudicato adatto a personaggi di rango inferiore ad un principe: «obtrusive wordplay belongs to buffon and pedantic scholars because it quickly becomes degrading or insufferable»³¹. Le ambiguità del personaggio di Amleto si ripercuotono quindi sulla lingua, con picchi di poesia che cedono il passo a passaggi più crudi, impedendo di fatto una visione monocromatica del protagonista:

This view [...] is grossly unjust to Hamlet, and turns tragedy into mere pathos. But, on the other side, it is too kind to him. It ignores the hardness and cynicism which were indeed no part of his nature, but yet, in this crisis of his life, are indoubtedly present and painfully marked³².

La forza di un *play* è la capacità di rilettura continua, una costruzione così ben congegnata da produrre interpretazioni anche contrastanti. Il rischio però è che l'interpretazione si sovrapponga alla parola, adattandola alle sue esigenze. In traduzione talvolta questo è avvenuto, e il linguaggio crudo di Amleto viene addolcito ed emendato: di seguito quindi verranno presi in analisi dei casi di doppi sensi e giochi di parole³³, con l'intento di verificare se e come i traduttori hanno affrontato la sfida, e se il risultato è all'altezza in un contesto che non prevede solo una ricezione in lettura ma anche e soprattutto all'ascolto.

I.1.6:

FRANCISCO

You come most *carefully* upon your hour³⁴.

³¹ Russell Brown: 2001, 176.

³² Bradley: 2007, 74.

³³ L'uso lessicale rappresenta una traccia dell'evoluzione linguistica e quindi artistica di Shakespeare. Nel primo periodo creativo, la lunghezza dei drammi varia considerevolmente, e con essa la varietà linguistica: il lessico non è eccessivamente vario «from 2037 to 3224 words» (Hart: 1943, 133), in maggioranza costituito da combinazioni di parole e quindi scarsa creazione di nuovi termini (4.6 per cento del totale considerato). Dal 1594 in poi, i drammi rivelano un crescendo, con un vocabolario medio di 2800 parole e una percentuale di nuove parole del 6.6 per cento. Il lessico del terzo periodo, quello della maturità, è il più ricco di nuove parole. Per quanto riguarda le tragedie, *Julius Caesar* è il play con meno ricchezza lessicale, nonostante risalga al periodo in cui l'inventiva, la proprietà di linguaggio erano al culmine. A detta di Hart, ciò potrebbe derivare dall'influenza di Johnson e della sua teoria drammatica, il che spiegherebbe un diverso modo di trattare i dialoghi e di contenere quella esuberanza linguistica che lo aveva fino ad ora caratterizzato, in nome di un «pure and neat language [...] yet plain and customary» (ivi, 135), «the oldest of the present and the newest of the past language». *Hamlet*, invece, è il lavoro con più significativa influenza di neologismi e parole poco utilizzate.

³⁴ In prospettiva critica Vescovo cita la prima scena dell'*Amleto* come esempio di una condensazione dei tempi della rappresentazione rispetto ai quelli della fabula, poiché si inizia precisando l'orario (mezzanotte), poi il racconto di Orazio introduce l'apparizione del fantasma che però si ritira per aver sentito il canto del gallo, il che segna l'approssimarsi dell'alba. Vescovo precisa che questa gestione del tempo scenico non deve essere eccessivamente metaforizzata: «Alcuni studiosi hanno infatti potuto riferire l'accelerazione che il tempo conosce all'alterazione della realtà introdotta in rapporto

La diversa mano di chi traduce si individua anche nei momenti apparentemente meno significativi, come queste prima battute iniziali tra le guardie, che però non sono prive di insidie. I traduttori avevano infatti due significati sui quali basare la scelta di ‘carefully’:

1. Done with or showing thought and attention;
2. Anxious to protect (something) from harm or loss; solicitous (Oxford Dictionary).

RUSCONI (1866):	Venite con molta <u>esattezza</u> alla vostra ora ³⁵ .
MONTALE (1949):	<u>Puntuale</u> fino allo <u>scrupolo</u> ³⁶ .
SQUARZINA (1953):	Sei molto <u>puntuale</u> ³⁷ .
LODOVICI (1960):	<u>Puntuale</u> all’ora vostra ³⁸ .
PICCOLI (1964)	Voi venite <u>assai esattamente</u> alla vostra ora ³⁹ .
D’AGOSTINO (1984):	Arrivi molto <u>puntuale</u> ⁴⁰ .
LOMBARDO (1995)	Arrivi puntualmente alla tua ora ⁴¹ .
SERPIERI (1997):	Arrivi <u>puntualissimo</u> alla tua ora ⁴² .

È evidente che la soluzione più interessante è quella di Montale, che si distacca dalla tendenza prevalente, seguire passo per passo la struttura del testo inglese: Montale sceglie di integrare il concetto di puntualità con quello di scrupolo, per la cui definizione Treccani riporta «nell’uso ant., genericam., piccolissima quantità; in questo sign. sopravvive oggi (anche se mal riconoscibile) nelle espressioni esatto, o preciso, onesto e sim. fino allo s., cioè esattissimo, di un’assoluta precisione, di un’onestà specchiata e sim.». Quindi si ritrova il significato più immediato, quello che riguarda «grande impegno, diligenza assoluta in quello che si fa». ‘Scrupolo’ è però indirettamente associato anche al dubbio, all’incertezza: in questo caso quindi Montale è quello che si avvicina di più alla creazione di un’ambivalenza e, dettaglio importante, lo fa senza pregiudicare la scorrevolezza del testo. La ricercatezza nella struttura della frase determina il divario cronologico della lingua tradotta rispetto alla lingua corrente. Da questo punto di vista notiamo che Piccoli riprende la struttura di Rusconi e la distende ulteriormente, specificando soggetto (che nelle altre soluzioni era stato omesso, contribuendo a snellire la battuta) e aggiungendo un secondo avverbio. Non è l’allungamento in sé a determinare la sensazione di pesantezza letteraria della traduzione di Piccoli⁴³, eppure già alla lettura l’impronta è netta. La

all’apparizione dello spettro, all’irruzione di una dimensione soprannaturale. Ciò non è ovviamente plausibile [...] una siffatta ipotesi presuppone, in fondo, una scarsa confidenza con la letteratura drammatica» (Vescovo: 2007, 36).

³⁵ 1866, 13.

³⁶ 1977, 31.

³⁷ 1953, 9.

³⁸ 1964, 645.

³⁹ 1964, 681.

⁴⁰ 1999, 7.

⁴¹ 2004, 7.

⁴² 1997, 57.

⁴³ Serpieri nel *Primo Amleto* (1977, 59) traduce: ‘Arrivi puntualissimo per il tuo turno di guardia’. La distensione del periodo è pur sempre presente, ma con diverso effetto finale.

traduzione di Lodovici, invece, ha un sentire più elevato per via dell'inversione tra sostantivo ed aggettivo: 'ora vostra'. Dato che si tratta di una battuta pronunciata da una guardia, tenendo a mente le caratteristiche anche linguistiche di personaggi di diverso rango sociale, le ultime tre traduzioni (e quella di Montale) spiccano per una soluzione diretta e meno marcata, ma forse per questo più efficace.

*

I.1.69

HORATIO
In what particular thought to work I know not;
But in the gross and scope of mine opinion,
This bodes some strange *eruption* to our *state*.

Dove 'eruption' sta per:

1. A sudden outbreak of something, typically something unwelcome or noisy;
2. A spot, rash, or other mark appearing suddenly on the skin;

State, invece, indica:

1. A nation or territory considered as an organized political community under one government;
2. The particular condition that someone or something is in at a specific time (Oxford Dictionary).

RUSCONI
Non so quale possa essere il suo intento. Ma, secondo il mio immaginare, ciò presagisce qualche strano *commovimento* pel nostro *Stato*⁴⁴.

MONTALE
Che *costrutto cavarne*, non saprei.
Ma ho in testa che ci sia sotto il presagio
D'un qualche ribollimento del nostro Stato⁴⁵.

SQUARZINA
Non so cosa pensare. Ma se devo azzardare un'opinione, c'è il presagio di uno *sconvolgimento politico*⁴⁶.

LODOVICI
Ciò che precisamente significhi, non so; ma così, alla grossa, penso che sia presagio di qualche particolare rivolgimento nel paese⁴⁷.

PICCOLI
Che cosa pensarne precisamente io non so; ma a quel che posso congetturare, questa cosa presagisce qualche singolare commovimento al nostro stato⁴⁸.

D'AGOSTINO
Non so che pensarne di preciso, però

⁴⁴ 1866, 18.

⁴⁵ 1977, 37.

⁴⁶ 1953, 14.

⁴⁷ 1964, 649.

⁴⁸ 1964, 682.

la mia impressione è che questo annunzia
chissà che malanno al nostro stato⁴⁹.

LOMBARDO

Cosa pensare in particolare non so.
Ma nell'insieme la mia opinione è che annunci
Strani *malesseri* al nostro stato⁵⁰.

SERPIERI

Cosa pensare con precisione, non lo so; ma in via generale,
la mia opinione è
Che ciò sia presagio per il nostro *stato* di una qualche
strana *eruzione*⁵¹.

La versione di Squarzina è la più normalizzante, concentrata solo sul significato primario, e infatti rinuncia al ridondante 'stato'; è anche la più immediata, quella dal suono meno letterario. All'estremo opposto spiccano i traduttori di Montale, tutti orientati ad un registro più sostenuto e arcaico ('costrutto', 'cavarne') oltre che dall'inversione verbo-oggetto. Montale sfrutta poi la possibilità comunicativa delle maiuscole per giocare sul senso di 'stato', cosa che nessun altro fa oltre Rusconi. È evidente come Montale sia attento al rimarcare un'impronta riconoscibile per i personaggi (si paragoni l'esempio precedente con la battuta di Orazio): eppure la lingua non è mai pesante. Piccoli, ad esempio, opta ancora per la scelta lessicale più marcata, e stira notevolmente la battuta: si confronti con quella di Montale, dall'atmosfera sicuramente ricercata, per vedere la differenza di resa. Mentre D'Agostino è l'unico a scegliere di tradurre 'eruption' nel secondo significato, Serpieri opta per il traduttore più diretto, che ne abbraccia entrambi i sensi (oltre ad aver invertito l'ordine, mettendo in evidenza proprio 'eruption'): 1. sortita o fuoriuscita improvvisa o violenta di persone e di cose, in senso proprio e fig e 2. Insorgenza acuta di manifestazioni cutanee. Altra conseguenza di tale scelta è il fatto che oggi la collocazione più immediata per 'eruzioni' è legata a fenomeni naturali (eruzioni vulcaniche, eruzioni di gas sono gli esempi forniti dalla Treccani), il che arricchisce il testo di un'immagine di imminente disastro. Questo caso ben si presta a sottolineare come spesso la scelta sia tra il rispetto filologico che determina marcatezza e una soluzione meno innovativa ma più conciliante, che non genera sorprese.

Serpieri però tende spesso ad allungare la battuta, e anche questo caso lo dimostra: basta paragonare le diverse soluzioni di Serpieri e Squarzina per vedere come lo stesso contenuto possa essere messo in parole differenti e con quali risultati. Già da ora è possibile notare che le traduzioni più agili sono quelle che cercano di andare direttamente al punto, riducendo al minimo il numero di parole e anche selezionandole in base alla lunghezza.

*

⁴⁹ 1999, 11.

⁵⁰ 2004, 13.

⁵¹ 1997, 61.

I.2. 64-67

KING [...] But now, my cousin Hamlet, and my son-
HAMLET (*aside*) a little more than kin, and less than kind.
KING How is it that the clouds still hang on you?
HAMLET Not so, my lord; I am too much i' th' sun.

Qui troviamo due problemi ormai tra i più rimarcati. Il primo è il gioco tra kin/kind, che comunica principalmente:

1. una relazione più stretta di quella tra semplici parenti;
2. la mancanza di gentilezza e di affetto che dovrebbe sorgere naturale tra consanguinei.
3. l'assonanza tra 'King' e 'kin', a sottolineare che il gioco non c'è solo sentimento ma anche politica;

'In the sun', invece complica le cose giocando sull'omofonia:

1. 'In the sun' inteso come esposto, visibile, con sole che si riferisce anche all'emblema reale, data la posizione di Amleto, e per di più rimanda al proverbio 'to be in the sun', "out of home, outlawed, disinherited".
2. 'In the son', quindi una nuova relazione padre-figlio che Amleto non accoglie di buon grado⁵².

Nell'interpretazione dell'*Amleto* Wilson afferma la necessità di non trascurare tutti quegli elementi che potevano essere talmente ovvii per il pubblico elisabettiano da non trovare esplicitazione costante nel play, ma che alla sensibilità moderna sono invece estranei e quindi rischiano di essere trascurati. Uno di questi è il peso della questione ereditaria: secondo Wilson, infatti, per il pubblico elisabettiano la politica dietro la privazione di Amleto del trono era palese, e ciò spiegherebbe perché Shakespeare non avrebbe avuto bisogno di esplicitare chiaramente la rabbia di Amleto per essere stato ingiustamente privato del trono se non a *play* inoltrato. Wilson evidenzia che gli elementi per capire il sottotesto relativo al trono usurpato sono presenti già in questo passaggio, nella conformazione del discorso di Claudio e nella risposta di Amleto, 'I am too much in the son', il cui senso si arricchirebbe, appunto, tenendo presente un antico proverbio dell'epoca elisabettiana, "out of heaven's blessing to the warm sun": «the true interpretation of this expression was "from exalted, or honourable state or occupation to a low or ignoble one»⁵³. Wilson auspicava un'interpretazione del play che non fosse eccessivamente attaccata alla fonte storica del play stesso – ovvero la Danimarca e la sua politica, il fatto che fosse una monarchia elettiva ai tempi di Shakespeare il che escluderebbe una pretesa al trono di Amleto – ma che tenesse in considerazione la natura inglese dei personaggi, che persiste anche se l'ambientazione non è prettamente inglese, e la prova si troverebbe nelle ultime battute di Amleto "but I do prophesy th'election lights /on

⁵² Rosenberg: 1992, 190. Agostino nelle note dell'edizione Garzanti specifica che in realtà i possibili significati della battuta sarebbero quarantacinque.

⁵³ Dover Wilson: 1951, 33

Fortinbras, he has my dying voice", che illustrerebbero di fatto il sistema elisabettiano.

Tornando alla traduzione, come sottolinea Serpieri⁵⁴ si tratta di un riferimento troppo stratificato per permettere una traduzione diretta, che abbracci tutte le sfumature sopra indicate; ciò è tanto più importante poiché, trattandosi dell'esordio del personaggio, si intuisce la linea che andrà a seguire.

Per provare a costruire un incastro di rimandi che in italiano possa almeno far capire la sensazione di Amleto bisognerebbe modificare la battuta di Claudio, magari giocando sullo 'stare in disparte' contro 'l'essere allo scoperto'. Come si vede sono però soluzioni dal linguaggio più immediato, la cui riformulazione andrebbe curata attentamente.

RUSCONI

RE [...] Ed ora, Amleto, mio cugino e figlio...
AMLETO (*a parte*) più che cugino, meno che figlio!
RE Perché quelle nubi, che si aggravano sempre sulla vostra fronte?
AMLETO Nubi no, signore. Sono troppo al sole per ciò⁵⁵.

MONTALE

RE [...] E tu Amleto, nipote mio e figliuolo...
AMLETO *a parte* Un po' più che nipote e meno che figlio...
RE Sei dunque ancora abbuaiato?
AMLETO Sono fin troppo al chiaro, mio sovrano⁵⁶.

SQUARZINA

RE [...]E adesso, Amleto, mio cugino e figlio...
AMLETO (*a parte*) Un po' più che *cugino*, molto meno che *figlio*.
RE Perché ancora quelle nubi sulla tua fronte?
AMLETO Nubi? Monsignore, *c'è fin troppo sole*⁵⁷.

LODOVICI

RE [...]E tu, Amleto, caro *parente* e figlio mio
AMLETO *a parte* un po' più che *parente* e meno che figlio.
RE Come? Sempre così rannuvolato?
AMLETO Anzi, no, monsignore. Vivo fin troppo al ciel sereno, io⁵⁸.

PICCOLI

⁵⁴ «Purtroppo il gioco di parole che inaugura la sua azione scenica – azione, innanzitutto, linguistica – non è riproducibile in italiano» (Serpieri: 1997:315).

⁵⁵ 1866, 28.

⁵⁶ 1977, 51. Il gioco è specificato in una delle poche note dell'edizione.

⁵⁷ 1953, 22.

⁵⁸ 1964, 654. In nota si fa riferimento al significato legato alla situazione poco vantaggiosa di Amleto: 'sono in mezzo a una via, ridotto in miseria'.

RE [...] Ma ora mio nipote Amleto e mio figliuolo...
 AMLETO *a parte* Un po' più che della stessa gente, e men che gentile...
 RE Com'è che siete ancora rannuvolato?
 AMLETO Non così, mio signore; io son troppo nel sole⁵⁹.

D'AGOSTINO

RE [...]Ma ora, Amleto, mio caro congiunto e figlio...
 AMLETO Un po' più che *congiunto* e men che *caro*.
 RE Come mai ancora queste nuvole su di te?
 AMLETO No signor mio, sono fin troppo al sole⁶⁰.

LOMBARDO

RE [...]Ma adesso,
 Amleto, mio congiunto e mio figlio...
 AMLETO (*a parte*) Un po' più che *congiunto* e men che *figlio*.
 RE Com'è che sei ancora coperto dalle nuvole?
 AMLETO Non è così, signore. Sono fin troppo esposto⁶¹.

SERPIERI

RE [...] Ma ora, Amleto, mio nipote e mio figlio...
 AMLETO (*a parte*)Un po' più che *parente* e meno che *figlio*.
 RE Com'è che ancora su di te incombono le nuvole?
 AMLETO Non così mio signore, sono fin troppo sotto il sole⁶².

Per quanto riguarda il primo pun, le soluzioni riflettono il medesimo ragionamento, e ad eccezione di D'Agostino e Piccoli tutti hanno optato per un primo traducevole variabile (parente, cugino, congiunto) contrapposto ad un costante 'figlio', da cui ci si aggancia per il pun di Amleto. Piccoli prova a riproporre un gioco di assonanza basato su 'gente-gentile', attenendosi alla stessa meccanica del prototesto, mentre tutti gli altri preferiscono attenersi a quella che ormai è la traduzione più diffusa e nota. L'avverbio 'molto' nella battuta tradotta da Squarzina sottolinea il disprezzo di Amleto.

Quanto alla seconda parte dello scambio, la traduzione di Rusconi è sempre quella più esplicitante 'Perchè quelle nubi, che si aggravano sempre sulla vostra fronte?', e Squarzina la riprende parzialmente ma con un tratto, che già inizia a vedersi caratteristico, di cercare di conciliare il mantenimento di certo registro con la necessità di sintesi.

L'appunto che si potrebbe fare alla traduzione di Montale è che il giocare sulla costruzione opposta rispetto all'essere all'oscuro ('sono fin troppo al chiaro') implica

⁵⁹ 1964, 684. Praz specifica in nota che la traduzione più prossima sarebbe «un po' più che parente, e men che padre»(1342).

⁶⁰ 1999, 23.

⁶¹ 2004, 12.

⁶² 1997, 73.

un rimando all'essere al corrente delle trame dello zio. La scelta di Lodovici sul traducevole 'vivere al ciel sereno' è un ovvio tentativo di controbattere all'accento sul rannuvolarsi ma con un effetto che suggerisce un lieto stato d'animo, oltre ad essere un linguaggio di sapore ottocentesco⁶³. La scelta colloquiale di Piccoli 'Com'è che siete ancora rannuvolato' (che si ritrova poi in Serpieri) è una sorpresa, data la forte letterarietà che emerge dal suo stile; Montale è invece sempre attento a conservare sintesi e tono: 'sei dunque ancora abbuaiato?'. Rinunciando a mantenere a tutti i costi l'opposizione sole-nuvole Lombardo riesce ad avvicinarsi alla sfumatura politica della battuta di Amleto: inizia già a distinguersi il 'dilemma' dei traduttori. Rendere il gioco di parole nelle sue molteplici sfumature è ovviamente cosa impossibile, perciò si deve procedere per selezione: ogni scelta comporterà un determinato grado di perdita. Il problema è quanto si è disposti a cedere.

*

I.2. 129-132.

HAMLET
 Oh that this too too *solid* flesh would melt,
 Thaw, and resolve itself into a dew.
 Or that the Everlasting had not *fix'd*
 His *canon* 'gainst self slaughter [...]

Anche questo è un passaggio molto citato, perchè ricco di sollecitazioni. Il primo problema lo pone la contrapposizione tra 'sullied' e 'solid', che determina due sensi:

1. Damage the purity or integrity,
2. Firm and stable in shape; not liquid or fluid;
3. se poi si fa risalire sullied da 'sallied', allora i possibili significati si arricchiscono con' assailed, attacked.

Quanto a 'fixed':

1. Predetermined and not able to be changed.
2. Fastened securely in position;

Vi è poi un'assonanza tra 'cannon' e 'canon':

1. A large, heavy piece of artillery;
2. A Church decree or law (Oxford Dictionary).

RUSCONI

AMLETO
 Oh perché questa massa di carne troppo indurita non può
 stemperarsi in lacrime? O perché l'Onnipotente ha vietato
 il suicidio⁶⁴?

MONTALE

AMLETO
 Oh, se questa carne troppo dura

⁶³ Le (poche) occorrenze per l'espressione 'vivere al ciel sereno' infatti sono tutte risalenti a trattati della prima metà dell'Ottocento.

⁶⁴ 1866, 32.

si sciogliesse, dal suo gelo, in rugiada!
oh, se l'eterno non avesse opposto
la sua legge al suicidio⁶⁵!

SQUARZINA

AMLETO

Se questa troppo, troppo *solida* carne potesse fondere,
evaporare, ricadere in rugiada! Se l'Eterno contro il
*suicidio non avesse eretto la sua legge*⁶⁶!

LODOVICI

AMLETO

Ah, se questa carne troppo troppo compatta potesse
sfarsi gelarsi e sciogliersi in rugiada! O che l'Eterno non
avesse fermati i suoi decreti contro il suicida ⁶⁷!

PICCOLI

AMLETO

Oh, così questa troppo troppo solida carne potesse
fondersi, dimoiare e sciogliersi in rugiada: o che l'Eterno
non avesse stabilito la sua legge contro l'uccisione di sé⁶⁸!

D'AGOSTINO

AMLETO

Ah se questa carne troppo troppo sordida
Si potesse sciogliere e risolvere in rugiada,
ah se l'eterno non avesse fissata
la sua condanna al suicidio⁶⁹.

LOMBARDO

Oh se questa troppo troppo sordida carne
Potesse disfarsi, squagliarsi e sciogliersi in rugiada,
Oh se l'Eterno non avesse scritto
La propria legge contro il suicidio⁷⁰.

SERPIERI

Oh Se questa troppo lurida, sordida carne
Potesse fondersi, sciogliersi e risolversi in rugiada!
Oh, se l'eterno non avesse fissato la sua legge
Contro il suicidio⁷¹.

Dal punto di vista strettamente lessicale la traduzione di Rusconi è piuttosto generica, poiché 'dew' è reso come 'lacrime' e la seconda parte semplificata in un 'divieto del suicidio'. Eppure è una versione che funziona, perché è diretta e naturalmente comunicativa: il linguaggio è sicuramente meno elaborato, ma è

⁶⁵ 1977, 55.

⁶⁶ 1953, 24.

⁶⁷ 1964, 656.

⁶⁸ 1964, 684.

⁶⁹ 1999, 25.

⁷⁰ 2004, 29.

⁷¹ 1997, 77.

singolare che non suoni una lingua dell'Ottocento: per fare un paragone, l'effetto della versione di Piccoli, pur avendo un secolo di meno alle spalle, è nettamente diverso. La traduzione di Piccoli conferma anche il chiaro intento di privilegiare soluzioni marcatamente letterarie (nella scelta di 'dimoiare').

È indicativo che per la sua traduzione doppia Serpieri dica in nota di essersi «preso la libertà, per una volta, di aver riportato entrambi i sensi»⁷²: c'è la consapevolezza che non bisognerebbe aggiungere troppo materiale testuale, sottintendendo che se il testo presenta un solo aggettivo, a quello bisognerebbe attenersi. Tuttavia, avendo rinunciato al raddoppio di 'troppo' e avendo avuto cura di cercare un rimando fonico tra i due aggettivi, l'intervento non è immotivato né danneggia l'equilibrio generale.

Lodovici e Squarzina scelgono l'accumulo, ma dal confronto è evidente che la sistemazione del verbo può fare una grande differenza in termini di scorrevolezza e recitabilità: 'sfarsi gelarsi e sciogliersi' non è altrettanto musicale, agevole da pronunciare quanto 'fondere, evaporare, ricadere'. A livello recitativo diventa una considerazione non da poco, e infatti non a caso la versione più 'teatrale' è quella di Squarzina (che verrà intaccata in misura minima nella rappresentazione). Diverso effetto poetico e diversa immagine tra 'dura' e 'solida', rispettivamente di Montale e Piccoli, mentre D'Agostino e Lombardo si focalizzano sul primo senso indicato.

Quanto al secondo punto in questione, ovvero l'individuazione delle diverse accezioni di 'canon', tutti si sono attenuti all'immagine legata alla legge; la traduzione di Squarzina pur preservando la scorrevolezza acquisisce tono e una maggiore aulicità per via della marcatezza imposta dalle inversioni: 'Se l'Eterno contro il suicidio non avesse eretto la sua legge' suona più aulico di un 'se l'eterno non avesse eretto la sua legge contro il suicidio': l'operazione si giustifica trattandosi di un soliloquio⁷³ in versi, il che dimostra che non sempre ricorrere al lessico è l'unico accorgimento per conferire tono ad una battuta.

L'ordine degli elementi del verso in italiano è un segnale che aiuta a capire il legame col prototesto. Montale, ed esempio, si riconferma uno dei traduttori che più bada alla forma nella lingua di arrivo, ed evita costruzioni troppo stridenti (oltre a Montale solo Lodovici riposiziona tutto in una collocazione più abituale), mentre la scelta quasi unanime è di spostare l'insieme di avverbio e aggettivo prima del sostantivo a cui fanno riferimento. Vale la pena di ricordare che nonostante Montale traduca il soliloquio in versi la sua traduzione si mostra sempre una delle più scorrevoli, e, alla luce delle discussioni sulla naturalezza del verso shakespeariano, il suo lavoro sembra quello che meglio rispetta l'essenza del testo così come è stato pensato. Paradossalmente è la prosa che talvolta risente di una eccessiva ricerca del letterario, quasi come fosse in atto una strategia di compensazione.

⁷² Serpieri: 1997,316.

⁷³ È curioso che Ralph Berry affermi che il personaggio di Amleto è pensato non tanto per un attore di leva, ma per un attore magnetico: «the part is written for a star actor, who may be a third-rate star, but not for a good actor» (Thompson: 1989, 24). Molto del lavoro di connessione tra attore e il pubblico sarebbe allora svolto dal soliloquio, che infatti in *Hamlet* abbonda e nel quale c'è un coinvolgimento diretto con un pubblico che non è solo ascoltatore ma che talvolta viene interpellato: 'Am I a coward'?

LOMBARDO

Forse lui ora ti ama, e per ora
 Non c'è macchia o furbizia a sporcare
 La virtù della sua volontà⁸⁰.

SERPIERI

LAERTE

[...]Forse ti ama ora,
 e ora né macchia né frode sporca
 la virtù del suo volere⁸¹.

‘Volontà’ è il traducevole più gettonato per ‘will’, mentre Montale e D’Agostino cercano alternative che cadono sulle prime due accezioni sopra illustrate. La scelta prevalente è la coppia sostantivo + aggettivo per rendere il sostantivo e la specificazione inglese, ma Serpieri si attiene alla struttura del prototesto. Vale la pena notare che ripetere ‘ora’ per due volte a così breve distanza enfatizza il succo del pensiero di Laerte sulla volatilità dei sentimenti di Amleto.

Squarzina movimentata un quadro che pare abbastanza monotono, cambiando l’organizzazione del periodo, e così Lombardo, sebbene in punti diversi. Uno dei sintomi di una minore sudditanza del testo è anche saper sentire quando una struttura suona più naturale nella lingua di arrivo, modificando se necessario l’impostazione del prototesto, come accade in questo caso.

*

II.2. 173- 208

POLONIUS

Do you know me my lord?

HAMLET

Excellent well. You are a fishmonger.

POLONIUS

Not I, my lord.

HAMLET

Then I would you be so honest a man. [...]

For if the sun breed maggots in a dead dog, being a good
 kissing carrion – have you a daughter?

POLONIUS

I have, my lord.

HAMLET

Let her not walk l' th' sun. Conception is a blessing. But not
 as your daughter may conceive... friends, look to't.

POLONIUS

[...] What do you read, my lord?

HAMLET

Words, words, words

POLONIUS

What is the matter, my lord?

HAMLET

Between who?

POLONIUS

I mean the matter you read, my lord. [...] Though this be
 madness, yet there is method in't. – will you walk out of the
 air, my lord?

HAMLET

Into my grave?

POLONIUS

Indeed, that's out of the air. [...]

⁸⁰ 2004, 41.

⁸¹ 1997, 87.

Al di là delle sottili insinuazioni circa la caratura morale di Polonio (suggeriti da 'fishmonger' e dalla battuta successiva 'Then I would you be so honest a man'), gli aspetti da curare in questo passaggio riguardano:

1. 'Carrion', il cui uso è collegato all'immagine della carcassa in putrefazione ma è anche usato per introdurre Ofelia.
2. 'Conception' inteso come capacità di elaborare un pensiero e 'concepire' nel senso di mettere al mondo (a cui Serpieri⁸² aggiunge il gioco di assonanza sun-son già visto nell'esordio di Amleto) a ribadire il pericolo corso da Ofelia.
3. Il doppio uso di 'matter', ad indicare sia un argomento (il senso inteso da Polonio) che un problema (volontariamente frainteso da Amleto).
4. 'To walk out of the air', un probabile riferimento all'usanza di chiudere i pazzi in stanze senza finestre.

RUSCONI

POLONIO Mi conoscete, monsignore?
AMLETO Perfettamente. Siete un pescivendolo.
POLONIO Non io, mio signore.
AMLETO Allora vorrei che foste un uomo tanto onesto. [...] perocché se il sole fa pullulare i vermi in un cane morto, ed essendo un bene si accoppia ad un cadavere... avete una figlia?

POLONIO Sì mio signore.
AMLETO Non la lasciate passeggiare al sole. Il concepire è una beatitudine, ma non nel modo che potrebbe concepire vostra figlia...amico, siate attento.

POLONIO [...] Che cosa leggete, signore?
AMLETO Parole, parole, parole
POLONIO Di che si tratta, signore?
AMLETO Fra chi?
POLONIO Intendo dire, di che si tratta in quello che leggete, signore
[..] Sebbene questa sia pazzia (*a parte*) vi è in essa del metodo. Volete uscir da quest'aria, signore?

AMLETO Entrando nella tomba?
POLONIO Affé sarebbe un uscir del tutto dall'aria⁸³.

MONTALE

POLONIO Mi riconoscete?
AMLETO Benissimo.Voi siete un pesciaiolo.
POLONIO Oh no, mio signore.

⁸² Serpieri: 1997, 321.

⁸³ 1866, 90.

AMLETO E allora vorrei che lo foste per onestà. [...] se il bacio del sole rende verminosa anche la carogna di un cane... Avete una figlia?

POLONIO Certo, signore.

AMLETO E allora non fatele prendere sole. Concepire è una benedizione; ma come potrebbe farlo lei – attenzione, amico.

POLONIO [...] Che mai state leggendo, mio signore?

AMLETO Parole, parole, parole.

POLONIO E di che cosa trattano?

AMLETO Chi?

POLONIO Voglio dire, l'argomento della vostra lettura, mio signore. [...] Pazzia, non c'è che dire, ma non senza un metodo. Non volete scendere un po' più a terra, mio signore?

AMLETO Nella tomba?

POLONIO È in terra anche questa, infatti⁸⁴.

SQUARZINA

POLONIO Mi riconoscete, monsignore?

AMLETO Perfettamente. Siete il pescivendolo.

POLONIO No, monsignore.

AMLETO Allora vorrei che foste onesto come lui. [...] e dato che il sole sa far nascere vermi dalla carogna di un cane... voi avete una figlia?

POLONIO Sì, monsignore.

AMLETO Che non passeggi al sole. Concepire è una benedizione, ma come vostra figlia potrebbe concepire – attento amico.

POLONIO [...] Che state leggendo, monsignore?

AMLETO Parole, parole, parole.

POLONIO Qual è la questione?

AMLETO Fra chi?

POLONIO Io dico, qual è l'oggetto e il proposito. [...] è pazzia ma c'è del metodo. Volete mettervi al riparo dall'aria, monsignore?

AMLETO Nella mia tomba?

POLONIO Sarebbe davvero al riparo dalle correnti⁸⁵.

LODOVICI

POLONIO Mi conosce il mio signore?

AMLETO Fin troppo. Voi siete un pescivendolo.

POLONIO Oh mai no, monsignore.

⁸⁴ 1977, 126-127.

⁸⁵ 1953, 72-74.

AMLETO E allora vorrei che foste altrettanto onesto. [...] perché se il sole bacia un cane morto e genera col suo bacio la verminaia nella carogna del cane... Avete voi una figlia?

POLONIO Sì che ce l'ho, signore.

AMLETO Non la lasciate passeggiare al sole. Concepire è una benedizione; ma non al modo come potrebbe concepire sua figlia – occhi aperti, amico.

POLONIO [...] E che legge di bello il mio signore?

AMLETO Parole, parole, parole.

POLONIO Di che è la questione?

AMLETO Tra chi?

POLONIO Voglio dire, lì nel libro, che c'è? [...] Pazzia senz'altro: non però sprovvista di metodo. Non vorreste mettervi al riparo dalle correnti d'aria, monsignore?

AMLETO Nella tomba?

POLONIO Ah spifferi, lì, non havvene davvero⁸⁶ [...].

PICCOLI

POLONIO Mi conoscete mio signore?

AMLETO Ottimamente. Voi siete un pescivendolo.

POLONIO Non io, mio signore.

AMLETO Allora io vorrei che voi foste un così onest'uomo. [...] poiché se il sole genera vermi in un cane morto, ch'è una carogna buona a baciarsi... Avete voi una figlia?

POLONIO Sì mio signore.

AMLETO Non la fate camminare al sole. Il concepire è una benedizione; ma siccome vostra figlia potrebbe concepire, amico, stateci attento.

POLONIO [...] Che cosa leggete, mio signore?

AMLETO Parole, parole, parole.

POLONIO Qual è la questione, mio signore?

AMLETO Fra chi?

POLONIO Voglio dire, la questione di ciò che voi leggete, mio signore. [...] Benché questa sia pazzia, c'è del metodo in essa. Volete venir via dall'aria, mio signore?

AMLETO Nella mia tomba.

POLONIO Infatti, questa è fuori dell'aria⁸⁷.

D'AGOSTINO

POLONIO Mi riconoscete, monsignore?

AMLETO Benissimo. Siete un pesciaiuolo.

POLONIO Oh no, monsignore.

⁸⁶ 1964, 680- 681.

⁸⁷ 1964, 694.

AMLETO Allora vorrei che foste altrettanto onesto. [...] perché se il sole genera vermi in un cane morto - ottima carne da baciare!... avete una figlia?

POLONIO Ce l'ho, mio signore.

AMLETO Attento che non passeggi al sole. Concepire è una benedizione, ma come potrebbe concepire vostra figlia... attento, amico mio.

POLONIO [...] Che cosa state leggendo, monsignore?

AMLETO Parole, parole, parole.

POLONIO E qual è il nesso, monsignore?

AMLETO Fra chi?

POLONIO Voglio dire, che cosa dicono le parole che leggete, monsignore [...] Sarà pazzia ma non manca di logica. Volete mettervi al riparo dall'aria, monsignore?

AMLETO Nella tomba?

POLONIO Eh già, lassotto non c'è corrente d'aria⁸⁸.

LOMBARDO

POLONIO Mi riconoscete monsignore?

AMLETO Ma naturalmente. Siete un pescivendolo.

POLONIO No monsignore, no.

AMLETO Allora vorrei che foste altrettanto onesto. [...] perché se il sole produce vermi in un cane morto - ottima carogna da baciare - Avete una figlia?

POLONIO Sì monsignore.

AMLETO Che non si esponga al sole. Il concepimento è una benedizione. Il modo, però in cui può concepire vostra figlia... attento, amico, attento.

POLONIO [...] Che cosa leggete, monsignore?

AMLETO Parole, parole, parole.

POLONIO Di che è la questione, monsignore?

AMLETO Tra chi?

POLONIO Voglio dire, di che cosa tratta quello che leggete, monsignore? [...] Se questa è pazzia, c'è del metodo in essa. Vi mettete al riparo dall'aria, monsignore?

AMLETO Nella tomba?

POLONIO Non c'è dubbio che dall'aria è lontana⁸⁹.

SERPIERI

POLONIO Mi Riconoscete, mio signore?

AMLETO Eccellentemente. Siete un venditore di pesce.

POLONIO Io? No, mio signore.

⁸⁸ 1999, 83.

⁸⁹ 2004, 97-98.

associabile al manicomio: è pur vero che esiste il detto ‘essere fuori come un balcone’, ma evidentemente non è stato ritenuto sufficientemente efficace, tant’è vero che nessuno ha osato riformulare e si è ripiegato su una traduzione relativamente vicina all’inglese, che conserva il riferimento all’aria ma che perde di arguzia⁹¹.

*

III.2 99-105

HAMLET My lord, you played once i’t’h’university you say?
POLONIUS That did I, my lord, and as accounted a good actor.
HAMLET What did you enact?
POLONIUS I did enact Julius Caesar. I was killed i’t’h’Capitol. Brutus killed me.
HAMLET It was a brute part of him to kill so capital a calf there. Be the players ready?

Qui il punto ruota sull’omofonia tra *capitol* e *capital*, sostantivo ed aggettivo, e *Brutus*- *brute*.

RUSCONI

AMLETO E che parte recitaste?
POLONIO Quella di Giulio Cesare; fui ucciso in *Campidoglio*. Bruto mi ammazzò.
AMLETO Fu cosa brutale in lui l’immolare una tal ostia. Che siano pronti gli attori⁹²?

MONTALE

AMLETO E che parte rappresentaste?
POLONIO Giulio Cesare. Fui ucciso in *Capitolio* da Bruto.
AMLETO Brutale azione da parte sua, uccidere un bue d’importanza capitale. Gli attori sono pronti⁹³?

SQUARZINA

AMLETO Che parte avete recitato?
POLONIO Fui Giulio Cesare. Venni ucciso in *Campidoglio*. Bruto mi uccise.

⁹¹ Quanto all’ultima battuta di Amleto, questa viene resa in traduzione a seconda dell’edizione di riferimento, che può presentarla sotto forma di domanda o come un’affermazione. Serpieri usa un testo da lui stabilito riferendosi all’edizione del secondo quarto (1604-5); Montale segue quello di Dover Wilson, ma nell’edizione per i Meridiani Mondadori, essendosi basati sulle edizioni originali seicentesche, sono state operate alcune modifiche (specialmente nella distribuzione tipografica del testo: quando Montale traduce il verso in prosa, la distribuzione delle frasi segue però la corrispondenza e gli a capo del testo inglese).

⁹² 1866, 137. Qui il traduttore rinuncia, aggiungendo in nota ‘to kill so capital a calf: l’ammazzare un così bel vitello. Il dubbio è che non si sia colto il doppio senso.

⁹³ 1977, 175.

AMLETO Azione veramente brutale, macellare un vitello tanto fatto.
Sono pronti gli attori⁹⁴?

LODOVICI

AMLETO In che parte?

POLONIO Nella parte di Giulio Cesare. Caddi. Mi uccise Bruto: in Campidoglio.

AMLETO Brutale azione, uccidere un sì prosperoso capodoglio!
Pronti gli attori⁹⁵?

PICCOLI

AMLETO E che cosa rappresentaste?

POLONIO Io rappresentai Giulio Cesare; io fui ucciso in Campidoglio.
Bruto m'uccise.

AMLETO Fu un'azione brutale da parte sua uccidere un così capital
pecorone. Sono pronti gli attori⁹⁶?

D'AGOSTINO

AMLETO Che parte avete recitato?

POLONIO Fui Giulio Cesare. Venni ucciso in Campidoglio. Bruto mi
uccise.

AMLETO Che azione brutale uccidere un simile capodoglio. Sono
pronti gli attori⁹⁷?

LOMBARDO

AMLETO Che cosa avete recitato?

POLONIO Giulio Cesare. Venni ucciso in Campidoglio. Mi uccise
Bruto.

AMLETO È stata una parte brutale, quella di uccidere un capodoglio
come voi. Gli attori sono pronti⁹⁸?

SERPIERI

AMLETO Che parte facevate?

POLONIO Facevo la parte di Giulio Cesare. Fui ucciso in Campidoglio.
Bruto mi uccise.

AMLETO Nella capitale? Fu brutto da parte sua uccidere una pecora
così capitale. Sono pronti gli attori⁹⁹?

Ad eccezione di Rusconi, la cui nota esplicativa lascia presagire che si sia arreso davanti al gioco di parole, la maggior parte delle soluzioni sfrutta l'assonanza

⁹⁴ 1953, 111.

⁹⁵ 1964, 703.

⁹⁶ 1964, 702.

⁹⁷ 1999, 127.

⁹⁸ 2004, 141.

⁹⁹ 1997, 179.

‘Campidoglio – capodoglio’. Montale si dimostra sempre tra i più creativi, optando per Capitolio, creando quindi assonanza col successivo ‘capitale’; sarebbe interessante conoscere le ragioni di una scelta così particolare, che potrebbe essere motivata da: 1. Volontà di investire sul personaggio di Polonio, che rappresenta in un certo senso il lato comico della tragedia, consegnandogli un malapropismo; 2. Giocare sull’assonanza col verbo ‘capitolare’, che appare in ogni caso coerente; in entrambi i casi le soluzioni hanno l’effetto di lavorare arricchendo ulteriormente il prototesto. Piccoli si basa sul collegamento logico tra Campidoglio e capitale, Serpieri esplicita il sostantivo capitale nell’ultimo verso così da creare l’aggancio per l’aggettivo successivo, mentre Squarzina preferisce mantenere solamente il più diretto riferimento Bruto-brutale e non affannarsi a cercare a tutti i costi un corrispondente.

Linguaggio crudo e parti scomode

Nella *History of Hamlet* si mette in guardia il lettore dalla violenza delle azioni in una Danimarca non ancora cristianizzata: «long time before the Kingdom of Denmark received the faith of Jesus Christ [...] the common people in those days were barbarous and uncivil, and their princes cruel»¹⁰⁰. Residui di tale barbarità pagana emergono anche nel play shakespeariano: Amleto, pur descritto come uomo colto, intellettuale, raffinato, tipicamente rinascimentale, talvolta dipinge immagini che rimandano direttamente a quel paganesimo violento di cui sopra, dato che Shakespeare non si faceva scrupolo di indagare in scena né morte né violenza: da Amleto (‘[...]Now could I drink hot blood,/ and do such bitter business that the day/ would quake to look on’ III.3. 80-83), alla famosa immagine di infanticidio di Lady Macbeth. Secondo Russell Brown il teatro moderno affronta con difficoltà e pudore questi elementi, trovando ogni tipo di espediente scenico per mitigarne la portata, problema inesistente al tempo elisabettiano¹⁰¹; ciò dipende dal fatto che il pubblico moderno è meno propenso a vederne e soprattutto a comprenderne la necessità, mentre scene di quel tipo erano perfettamente in linea con la fedele e realistica rappresentazione di ogni genere di tortura e ferocia.

Hamburger aveva lamentato la tendenza all’autocensura delle traduzioni da lui analizzate (prevalentemente in ambito tedesco). Al di là delle diverse sfumature di significato che ogni traduttore convoglia nel testo, smussarne volontariamente dei lati è sicuramente indice di un certo approccio, più o meno volontario. Da qui la curiosità del verificare come i traduttori italiani hanno reagito alle provocazioni di linguaggio, compatibilmente con il periodo di riferimento. La prima considerazione è che anche le traduzioni ottocentesche si attengono al testo per accenni sparsi nel testo, mentre

¹⁰⁰ Russell-Brown: 2001, 136.

¹⁰¹ Altri segnali che ricollegano le tragedie al loro tempo è l’uso delle scene collettive, esemplificative di eventi il cui svolgimento doveva essere familiare agli spettatori elisabettiani: nell’*Amleto*, l’ingresso di Claudio e Gertrude, o di Macbeth appena incoronato, scene che al pubblico odierno non dicono pressoché nulla mentre «they were moments where an audience around an open stage could feel included in the play and able to enter into direct relationship with its characters» (Brown: 2001, 46).

in situazioni più localizzate Rusconi preferisce attenuare i toni. Non sorprende invece trovare attinenza al testo nelle traduzioni moderne e contemporanee, un naturale riflesso del cambio di percezione e di mentalità critica.

II.2 109-123

POLONIUS *To the celestial and my soul's idol, the most beautified Ophelia – that's an ill phrase, a vile phrase. 'Beautified' is a vile phrase – but you shall hear thus: in her excellent white bosom, these ecc*

QUEEN Came this from Hamlet to her?

POLONIUS Good Madam, stay awhile, I will be faithful.

Doubt thou the stars are fire,

Doubt that the stars doth move,

Doubt truth to be a liar,

But never doubt my love.

O dear Ophelia, I am ill at these numbers I have not art to reckon my groans; but that I love thee – best, O most best, believe it. Adieu.

Thine evermore, most dear lady, whilst this machine is to him. Hamlet.

RUSCONI:

POLONIO Udite adesso e meditate: «alla celeste Ofelia, idolo della mia anima, beltà divinizzata» la frase è cattiva, pessima frase; ma ora sentirete: «questi versi mantenga ella nel suo nobile e bianco seno»

REGINA Fu ciò spedito a lei da Amleto?

POLONIO Buona principessa, aspettate un momento. Voglio essere esatto, (legge) «Dubita che le stelle sian di fuoco; dubita che si muova il sole; dubita che bugiarda sia la verità, ma non dubitare ma del mio amore! Oh! Cara Ofelia, io non so far versi; non ho arte bastante per mettere in rima i miei sospiri; ma ch'io ti ami immensamente, oh! immensamente, credilo. Addio. Il tuo per sempre, carissima fanciulla, finchè questo corpo mi apparterrà. Amleto»¹⁰².

MONTALE

POLONIO Al celeste idolo del mio cuore, l'arcibellissima Ofelia'' è una frase infelice, questa, e 'arcibellissima', poi, non torna, non torna...ma udrete. 'così nel suo eccellente bianco seno, queste...' eccetera.

REGINA è Amleto che l'ha mandata a lei?

¹⁰² 1866, 83-84.

POLONIO
Attendete un istante: sarò fedele.
(LEGGE) *dubita che di fuoco sian le stelle,
e che il sole si muova,
dubita che anche il vero sia bugiardo,
ma del mio amor non dubitar, o bella.
O cara Ofelia! Me la cavo male in versi. Non so scandire i
miei sospiri. Ma che io t'ami, o diletissima, credilo. Addio.
Il tuo per sempre, finché questa macchina gli resterà,
Amleto*¹⁰³.

SQUARZINA

POLONIO
«Alla celeste, all'idolo dell'anima mia, alla molto abbellita
Ofelia». Frase infelice: è detto male. Ma state a sentire.
Allora: nel suo squisitamente bianco seno, queste ecc...»

REGINA
Amleto scrive così?

POLONIO
Buona signora, aspettate, sarò fedele.
«Dubita che le stelle siano di fuoco
Dubita che il sole si muova,
dubita che la verità sia bugiarda,
ma non dubitare mai del mio amore.
Ofelia diletta, non so rimare: mi manca l'arte di scandire i
miei *sospiri*. Ma che ti amo, carissima, credilo. Sempre più
tuo, fanciulla adorata, finché questa macchina è sua,
Amleto¹⁰⁴.

LODOVICI

POLONIO
«Alla celestiale, idolo del mio cuore, floribella Ofelia». Brutto questo appellativo, «floribella» un basso neologismo inaccettabile... Ma sentirete adesso: «nel prodigio del suo bianco seno, queste...»

REGINA
E certe cose le scrive Amleto?

POLONIO
Pazienza, vostra grazia: riferisco testualmente.
«dubita che le stelle siano fuoco,
dubita che si muova il sole in cielo,
dubita che la verità sia vera,
ma del mio amore mai non dubitare»
«O Ofelia, alle prese con la prosodia io mi sento a disagio: non so, io, l'arte di scandire i sospiri. Ma che t'amo sopra ogni cosa, o cara a me più d'ogni cosa, devi crederlo. Addio. Il sempre più tuo, carissima, finché mia resterà questa incorporata macchina, Amleto»¹⁰⁵.

¹⁰³ 1977, 121.

¹⁰⁴ 1953, 69.

¹⁰⁵ 1964, 679.

PICCOLI

POLONIO

«Alla celestiale, e idolo dell'anima mia, la molto abbellita Ofelia». Questa è una cattiva espressione, una vile espressione: «abbellita» è una vile espressione. Ma voi dovete udire. «nel suo eccellentemente bianco seno, queste ecc»

REGINA

è venuto questo da Amleto a Lei?

POLONIO

Buona signora, attendete un poco. Leggerò proprio come sta scritto.

«Nega degli astri il fuoco,
nega il raggio del vero,
nega del sole il moto,
ma non negare l'amore mio sincero»

O cara Ofelia, io son maldestro a scrivere versi. Io non ho l'arte di scandire i miei gemiti; ma ch'io t'ami ottimamente, o ottima, credilo. Addio. Il sempre più tuo, finché questa tua macchina del corpo gli appartiene, Amleto¹⁰⁶.

D'AGOSTINO

POLONIO

Alla celestiale e idolo di questa anima, la molto favolosa Ofelia – che brutta espressione, che espressione volgare, «favolosa» è proprio volgare. Ma sentite qua: questa lettera... nel suo bel seno candido... questa eccetera eccetera.

REGINA

E queste cose gliel'ha scritte Amleto?

POLONIO

Gentile signora, un attimo di pazienza. Sarà fedele.

*Dubita che di fuoco sian le stelle,
o che si muova il sole,
o che la verità sia una storiella
ma giammai del mio amore.*

O cara Ofelia, non son bravo a far versi, mi manca l'arte di scandire le lagne¹⁰⁷. Ma che io ti ami più di tutto, oh più di tutto! Credilo. Addio.

*Il tuo per sempre, diletissima, finché è suo questo meccanismo,
Amleto¹⁰⁸.*

LOMBARDO

POLONIO

“Alla celestiale, e idolo della mia anima, la arciangelicata Ofelia” questa è una brutta, brutta espressione, una

¹⁰⁶ 1964, 693.

¹⁰⁷ Il fatto che *groans* sia tradotto con *lagne* abbassa la liricità dei primi quattro versi. E soprattutto una scelta in linea con l'interpretazione del testo da parte di D'Agostino, che vede la lettera come una parodia delle tipiche lettere romantiche di corteggiamento.

¹⁰⁸ 1999, 77-79.

pessima espressione. "arciangelicata" è una brutta espressione. Ma sentite. Ecco: (legge)
 Nel suo splendido bianco petto, queste, eccetera".

REGINA
 POLONIO

E questa gliel'ha mandata Amleto?
 Buona signora, un po' di pazienza. Sarò fedele. (legge)
*Dubita che le stelle siano di fuoco,
 Dubita che si muova il sole.
 Dubita che la verità sia menzognera,
 Ma non dubitare mai del mio amore.
 O cara Ofelia, non sono capace di fare versi, non ho l'arte
 di scandire i miei lamenti, ma che io ti ami più di ogni altra
 cosa, più di ogni altra, credilo. Addio.
 Il tuo per sempre, signora amatissima,
 Finché questa macchina resta sua,
 Amleto¹⁰⁹.*

SERPIERI

POLONIO

*Alla celestiale, e idolo dell'anima mia, la molto abbellita
 Ofelia, brutta, brutta espressione questa, un'espressione
 volgare - ma sentirete, ecco: Nel suo eccellente bianco
 seno, questi ecc...>*

REGINA

POLONIO

Gliel'ha mandata Amleto?
 Buona signora, abbiate pazienza, sarò preciso.
*Dubita che le stelle siano di fuoco
 Dubita che si muova il sole,
 Dubita che la verità menta non poco,
 Ma non dubitare del mio amore.
 O cara Ofelia, non sono buono a fare versi, mi manca l'arte
 di scandire i miei sospiri, ma che io ti ami moltissimo, oh
 moltissimo, credilo. Addio.
 Il tuo per sempre, carissima signora, finché questa
 macchina del corpo gli appartiene, Amleto¹¹⁰.*

D'Agostino e Piccoli sono quelli che si cimentano maggiormente nella ricreazione dei versetti (rispettando però la rima alternata, che in questo caso diventa assonanza): data la loro natura, infatti, e all'essere scollegati ed indipendenti dal resto, il traduttore può prendersi più libertà sperimentative. Se un consiglio legato alla traduzione shakespeariana è di non allontanarsi troppo dal tracciato del prototesto (si trarranno poi le conclusioni sui risultati), vi sono dei punti nei quali, volendo, si può (si deve?) osare di più. Vale la pena notare che sono proprio i due traduttori in un certo senso più legati al testo, ad allontanarsene quando ne hanno l'occasione. Montale o Squarzina, per esempio, preferiscono un approccio sicuramente meno ossequioso, non temono la riformulazione o la sintesi, dove è possibile: Squarzina

¹⁰⁹ 2004, 9.

¹¹⁰ 1997, 131.

non rispetta la rima alternata, per esempio, e nemmeno Montale. D'Agostino è poi l'unico a sottolineare in nota la vena ridicola che percorre il verso, e quindi la traduzione si allinea a tale sentire scegliendo di rendere 'groans' nel suo senso filologico più stretto (to groan, murmur, lament/ complain) con 'lagne' invece del più comune 'sospiri' (Piccoli opta per 'gemiti').

Per quanto riguarda 'beautified', l'ipotesi di Serpieri è che ci sia un gioco di parole con 'beatified', con rimandi alla tradizione cortese. Secondo il dizionario etimologico 'beautify' è in effetti risalente a metà del 15° secolo, anche se secondo Serpieri non è una parola ricorrente in Shakespeare¹¹¹. L' 'angelicata' di Lombardo muove proprio verso questa direzione; Lodovici opta per una espansione esplicativa delle ragioni che spingono Polonio a disprezzare l'appellativo: è in atto una strategia che mira a ricreare lo stesso effetto del prototesto, con una creazione linguistica appropriata, individuata in 'floribella'. Gli altri invece si allineano sulla scelta di 'abbellita' 'favolosa', ma tutti devono fare in modo che l'espressioni suoni disarmonica, per giustificare il proseguito di Polonio, aggiungendo un 'molto' o un 'arci' all'aggettivo scelto.

Un altro punto che sollecita una riflessione è 'machine', il cui significato etimologico registrato dal 1540 è 'structure of any kind'; Lodovici opta per una licenza poetica aggiungendo l'aggettivo 'incorporea', ma anche Piccoli sente il bisogno di integrare, andando però nella direzione diametralmente opposta, cioè richiamando la dimensione fisica con 'del corpo'. Rusconi perde la metafora e va sul sicuro semplicemente con 'corpo', mentre D'Agostino si avvicina maggiormente all'etimo originario con 'meccanismo'. In questo caso come in altri si pone una domanda: preferire immediatezza e soluzioni agili che non inducono a soffermarsi su quanto appena letto – o sentito – oppure cercare soluzioni che ricostruiscano un rigore filologico? È indubbio che preferire tutte le soluzioni legate a 'macchina' denoti un'attenzione particolare allo stile autoriale, che è tra i fattori primari da conciliare in traduzione, mentre scegliere 'corpo' dall'ottica puramente letteraria rappresenterebbe una semplificazione.

*

II.2 232-235

HAMLET	Then do you live about her waist, or in the middle of her <u>favours</u> ?
GUILDENSTERN	Faith, her privates we.
HAMLET	In the secret parts of Fortune? O most true – she is a strumpet. [...]

Dove 'privates' in questo caso indica sia le parti intime che l'intimità, la confidenza.

RUSCONI

¹¹¹ 321

AMLETO Allora voi vivete presso alla sua cintura, in mezzo a' suoi favori?
GUILDERSTERN Affé, sappiamo cosa sono.
AMLETO I favori di lei? Oh, è vero la è una meretrice¹¹².

MONTALE

AMLETO Sicché vivete intorno alla sua cintura o in mezzo ai suoi favori?
GUILDERSTERN Un po' addentro sì, in fede mia.
AMLETO Ah, proprio dentro? E si capisce. È una baldracca, la Fortuna¹¹³.

SQUARZINA

AMLETO Siete dunque alla sua cintura? O nel bel mezzo delle sue grazie?
GUILDERSTERN Siamo a parte dei suoi segreti.
AMLETO Nelle parti segrete della fortuna! Dimenticavo, è una squaldrina¹¹⁴.

LODOVICI

AMLETO Ossia, sistemati torno torno alla sua cintura? O nel bel mezzo dei suoi favori?
GUILDERSTERN Eh, proprio lì, nell' intimità.
AMLETO Allora, nel suo grembo? Ah già, è pur vero che è una baldracca¹¹⁵.

PICCOLI

AMLETO Allora voi le vivete intorno alla vita o nel bel mezzo dei suoi favori?
GUILDERSTERN In fede, siamo i suoi intimi.
AMLETO Nelle segrete parti della Fortuna? Oh, verissimo. Ella è una bagascia¹¹⁶.

D'AGOSTINO

AMLETO Ma allora le state al vitino, o proprio in mezzo alle grazie.
GUILDERSTERN Sicuro, siamo in intimità.
AMLETO Nelle intimità della Fortuna? Ma già, è una puttana¹¹⁷.

LOMBARDO

¹¹² 1866, 92.

¹¹³ 1977, 129.

¹¹⁴ 1953, 76.

¹¹⁵ 1964, 682.

¹¹⁶ 1964, 694.

¹¹⁷ 1999,85.

AMLETO E allora le state alla cintura, o in mezzo alle sue grazie?
 GUILDERSTERN Di lei siamo intimi, in effetti.
 AMLETO Intimi delle parti più segrete della Fortuna? Ma per forza! È una puttana¹¹⁸.

SERPIERI

AMLETO Allora le vivete alla vita, o nel bel mezzo delle sue grazie?
 GUILDERSTERN In verità, siamo suoi intimi.
 AMLETO Delle parti segrete della Fortuna? Oh, verissimo, è una puttana¹¹⁹.

Rusconi smorza la battuta di Guiderstern e sceglie di mantenere l'appellativo, anche se prevedibilmente di tono letterario. D'Agostino e Serpieri sono gli unici ad optare per un traduttore più connotato. Ogni traduttore ha poi trovato un modo per riagganciarsi al gioco di parole di 'private': Montale è il più creativo ('addentro'- 'proprio dentro') e in questo caso crea un'immagine più definita, oltre a riposizionare gli elementi della frase, conferendo alla battuta un tono estremamente plausibile e disteso. Piccoli perde parzialmente il parallelismo, mentre Squarzina riesce addirittura a raddoppiare strutturando il tutto su due parole: 'parte' e 'segreti'. Anche Serpieri riesce ad inserire un tocco personale con l'allitterazione iniziale che si rivela anche un doppio senso: 'Allora le vivete alla vita'.

Squarzina, D'Agostino e Serpieri cercano una soluzione alternativa a 'favori', con 'grazie'. Vi sono però degli elementi che tendono comunque ad alzare il registro della traduzione: 'siete dunque' e 'siamo a parte' di Squarzina; l'esplicitazione del soggetto 'ella' in Piccoli; Lodovici con 'ossia', sistemati 'torno torno'; D'Agostino opta per 'le state al vitino', che non è sicuramente colloquiale. Montale invece 'addentro' e 'sicché', ed anche Serpieri con 'in verità' rispecchia la tendenza. Tutti questi accorgimenti, se da una parte fanno risaltare la volgarità del finale di battuta, allo stesso tempo riequilibrano il registro, in un certo modo paiono compensare per il momentaneo abbassamento.

*

II.2. 591-596

HAMLET Why, what an ass am I. this is most brave
 that I, the son of a dear father murdered,
 prompted to my revenge by heaven and hell,
 must, like a whore, unpack my heart with words
 and fall a-cursing like a very drab,
 a scullion. Fire upon it, foh.
 About my brain. [...]

¹¹⁸ 2004, 99.

¹¹⁹ 1997, 137.

RUSCONI

Stupido ch'io sono! Affé che è bello il vedere me, figlio d'un caro trucidato, me, che il cielo e l'inferno spingono alla vendetta, sfogare come una prostituta in parole lo sdegno e profferir vane imprecazioni¹²⁰?

MONTALE

Suvvia, che asino sono!!

Bel coraggio pel figlio di un diletto padre,
ucciso così, che il Cielo e l'inferno
spingono alla vendetta, di sgravarsi
con due bestemmie come fa una squattera
puttana!
Vergogna! Qui ci vuol testa¹²¹.

SQUARZINA

Ma cosa, che asino. Ecco, io figlio di una vittima adorata, spinto a vendetta dal cielo e dall'inferno, sto qui a sfogarmi a parole, come la prostituta, con un turpiloquio da facchino! Vergogna! Cervello. Sì¹²².

LODOVICI

Ma che asino son io? vedi la mia prodezza! Io, figlio d'un padre caro, assassinato; io, *sospinto* alla vendetta dal cielo e dall'inferno... qui sto, a scaricarmi l'anima con parolacce e bestemmie da lavapiatti, come una volgare puttana. Vergogna! Puàh! È tempo d'*adoprare* il cervello¹²³.

PICCOLI

E bene, che asino sono io! bella prodezza, che io, figlio d'un caro padre assassinato, spinto a vendicarmi dal cielo e dall'inferno, debba, come una puttana, scaricarmi l'anima con le parole, e darmi a bestemmiare, come una vera baldracca, un bagascione! Vergogna! Poh! Al lavoro, mio cervello¹²⁴!

D'AGOSTINO

Ah che somaro sono!
Bel coraggio davvero
per il figlio d'un caro padre assassinato
spinto alla vendetta dalla terra e dal cielo
sgravarsi il petto di parole come una
baldracca, darsi a bestemmiare come una troia,
come una squattera! Ah che vergogna! Oh!

¹²⁰ 1866, 114.

¹²¹ 1977, 151.

¹²² 1953, 92.

¹²³ 1964, 693.

¹²⁴ 1964, 698.

Cervello mio, all'opera¹²⁵.

LOMBARDO

Ma che somaro sono!
Che bella impresa che io, figlio
D'un caro padre assassinato, spinto
Alla mia vendetta dal Cielo e dall'Inferno,
Debba come una puttana
Svuotarmi il cuore di parole, e mettermi
A bestemmiare come una baldracca, una troia!
Vergogna! Al lavoro, cervello mio¹²⁶!

SERPIERI

Ma che asino sono io! È nobile assai
Che io, il figlio d'un caro padre assassinato,
spinto alla vendetta da Cielo e dall'inferno
debba, come una puttana, scaricarmi il cuore a parole
e mi dia a bestemmiare come una baldracca,
come uno stallone! Vergogna! Schifo!
Al lavoro, cervello mio¹²⁷.

Squarzina e Serpieri sono quelli dal linguaggio più moderato, ma allo stesso tempo si nota che la battuta è anche quella con meno incursioni di un registro più alto (c'è da dire che il lungo inciso di Serpieri agisce comunque sull'elevazione del tono). Ad eccezione di Piccoli infatti D'Agostino preferisce 'somaro' ad 'asino', Lodovici usa 'sospinto' ed 'adoprare', Montale 'suvvia, 'pel': si conferma in un certo senso la tendenza dell'esempio precedente. In questo caso, però, trattandosi di soliloquio in versi, è una scelta coerente con l'elevazione che è in un certo senso attesa. Serpieri aggiunge un'alternativa in 'stallone', accogliendo una lezione del Q2 che presenta 'stallyon' (metre F e Q1 presentano scullion).

Un altro appunto che evidenzia come Montale e Squarzina si caratterizzino per l'approccio più agevole al testo riguarda la scelta di tradurre 'dear father murdered' con rispettivamente 'un diletto padre, ucciso così', 'vittima adorata'; all'atto secondo è ormai assodato che il re è stato assassinato, e in un certo senso è come se i traduttori avessero alleggerito il testo di una informazione ormai ridondante – quindi senza privare il testo di informazioni essenziali o modificandone la direzione: non è una scelta pesante ed invasiva, però contribuisce a snellire un testo già di per sé molto ricco.

*

III. 4 184-190

¹²⁵ 1999, 105.

¹²⁶ 2004, 117.

¹²⁷ 1997, 157.

HAMLET

Let the bloat King tempt you again to bed,
Pinch wanton on your cheek, call you his mouse,
And let him, for a pair of reechy kisses,
Or paddling in your neck with his damned fingers,
Make you to ravel all this matter out,
That I essentially am not in madness,
But mad in craft [...].

Oltre al tono drammatico e sensualmente carico delle parole di Amleto, ‘bloat’ nasconde un’insidia: dall’Oxford Dictionary risulta in collegamento con l’ Old English *blēat* miserable. Quindi l’assonanza rende il re al contempo grasso e miserabile.

RUSCONI

Rientrate pure nel letto dell’ebbro re e abbiatene le carezze; in compenso dei suoi baci ardenti ottenga egli da voi la confessione ch’io non sono demente, che simulata è la mia pazzia¹²⁸.

MONTALE

Lasciate che il gonfio re vi chiami ancora nel suo letto;
vi pizzicherà il mento, vi dirà ‘topo mio’;
e tra un sudicio bacio e l’altro, tastandovi il collo
con le sue dita maledette, vi farà metter fuori
tutta la faccenda, vi farà dire che ch’io non sono pazzo
per davvero ma per astuzia¹²⁹.

SQUARZINA

Invece, lasciate che il re vi tenti ancora all’amplesso, vi pizzichi le guance, vi chiami suo topo, e farvi indurre, per due baci rancidi, o per una carezza di quelle dita dannate sul vostro collo, a rivelargli tutto: che la mia non è una vera pazzia, ma stragemma¹³⁰.

LODOVICI

Lasciate che il re lardone vi trascini nel suo letto e vi pizzichi, libidinoso le guance; e vi chiami ‘topino mio’, e con un paio di quei baci bavosi e massaggiandovi il collo con quelle sue stramaledette dita vi meni a sgomitolare tutta questa storia: che io non sono un vero pazzo, ma un pazzo artificiale¹³¹.

PICCOLI

Lasciate che il tronfio re vi tenti di nuovo nel suo letto, vi pizzichi lascivamente le guance, vi chiami il suo topolino; e lasciate che, per un paio di sozzi baci, o tastandovi il collo con

¹²⁸ 1866, 177.

¹²⁹ 1977, 219.

¹³⁰ 1953, 142.

¹³¹ 1964, 719-20.

le sue dita dannate, vi faccia dipanare tutta questa faccenda, che io essenzialmente non sono pazzo, ma pazzo per artificio¹³².

D'AGOSTINO

Lascia che il re pancione ti attiri ancora a letto,
ti pizzichi la guancia, ti chiami sua topina,
e per un paio di baci schifosi
o qualche frugatina delle sue dita infami
ti faccia snocciolare tutta questa faccenda, che in realtà non sono affatto pazzo
ma pazzo ad arte¹³³.

LOMBARDO

Lasciate che il re panciuto vi tenti
Di nuovo al letto, vi pizzichi le guance,
vi chiami la sua topina, e lasciate,
per un paio di baci schifosi, o una strusciata
sul collo con le dita, che vi faccia rivelare
tutta questa faccenda, che io non sono pazzo
Veramente, ma sono pazzo ad arte¹³⁴.

SERPIERI

Lascia che il gonfio re ti tenti di nuovo a letto,
ti pizzichi le guance con lascivia, ti chiami
la sua topina, e con un paio di viscidati baci,
o tastandoti il collo con le sue maledette dita,
ti faccia venir fuori il filo di tutta questa matassa,
che la mia, in verità, non è pazzia,
ma sono pazzo ad arte¹³⁵.

Rusconi in un certo senso opacizza il testo: il re è semplicemente 'ebbro', opta per con un generico 'abbiate le carezze', ma specifica in nota la traduzione più vicina ('e che ei vi stringa fra le dita la gota, e vi chiami suo topo'), quindi la traduzione è volutamente approssimata e c'è più pudore anche nell'aggettivo 'ardenti' che non implica un giudizio morale. Lodovici sceglie di enfatizzare la natura dell'immagine di Amleto con un verbo più connotato: 'tempt' viene reso con 'trascinare', che costituisce uno slittamento soprattutto nel quadro delle intenzioni; l'ormai arcaico 'reechy' (having a strong odor¹³⁶) è reso con 'bavosi'. Particolarmente calzante la resa di 'stramaledette', che si accompagna molto bene alla generale rabbia di Amleto. Sempre in tema di arcaismi, Piccoli si conferma il traduttore più indirizzato alla dimensione letteraria del testo e recupera il senso arcaico di 'tronfio' (dalla Treccani:

¹³² 1964, 708.

¹³³ 1999, 165.

¹³⁴ 2004, 181.

¹³⁵ 1997, 217.

¹³⁶ Dal Merriam Webster Dictionary.

Raro e ant. con il sign. di gonfio in senso fisico), e la ricerca lessicale la si ritrova anche nel traducevole 'sozzo'. Della traduzione di Montale si nota che 'wanton' è lasciato cadere e che 'tempt' diventa un più neutro 'chiamare'. È interessante che D'Agostino, solitamente aderente al testo e alle sue strutture, enfatizzi la già esplicita scena descritta da Amleto, e anche Squarzina preferisce saltare la metafora ed ricorrere ad un traducevole più diretto. D'Agostino e Serpieri si distinguono per aver usato il 'tu' invece del 'voi'.

Questioni di filologia e ritraduzione

Serpieri offre un esempio parallelo ed assimilabile a quello francese di Yves Bonnefoy¹³⁷, con un ritorno alla traduzione della stessa opera (*Amleto*) per tre volte;

¹³⁷ Yves Bonnefoy fa di Shakespeare un cardine di riflessioni incentrate su potenzialità delle lingue e filosofia del linguaggio; Bonnefoy è inoltre molto generoso nel condividere dominanti e filosofie di lavoro utili per capire di prima mano ragionamenti e strategie del tradurre. Il lavoro di Bonnefoy su Shakespeare comincia dalla seconda metà del Novecento, con dieci opere teatrali e un'ampia selezione di sonetti. Le prefazioni alle traduzioni di Shakespeare sono state raccolte nel 1998 in *Théâtre et poésie: Shakespeare et Yeats*. A Bonnefoy va sicuramente il merito di valorizzare l'attività traduttiva definendola non come mera riproduzione di contenuto ma come atto di poesia, connessa con la dimensione del sogno, e con una scoperta della parola (del poeta) altrui che è comparabile all'esperienza del mondo di un neonato. La finalità etica della traduzione lascia trasparire il contatto tra testi e autore-traduttore, ma allo stesso tempo cancella ogni indipendenza del testo tradotto. In poesia, tradurre significa ascoltare il ritmo dell'Altro, dato dal riflesso delle esperienze confluite nella parola poetica, e rispondere di conseguenza, con una sensibilità propria, in un meccanismo, appunto, dialogico: «Pour Bonnefoy [...] c'est la possibilité de traduire librement le texte de départ qui offre au traducteur-poète l'opportunité de revivre l'expérience poétique de l'autre, en garantissant ainsi la poéticité du texte d'arrivée» (Amadori: 2011). Si direbbe un caso di sovrapposizione tra traduzione, ricerca stilistica e tematica personale. Sembra che in certi punti il testo sia stato forzato con dei riferimenti sicuramente suggestivi che ben rispondono a quella poetica che anche la traduzione contribuisce ad arricchire. Il traduttore-autore non risente del peso dell'eredità né dell'influenza della tradizione; permane quindi la tendenza di chi è prima scrittore e solo in un secondo momento traduttore di impossessarsi del testo e di sovrapporvi la propria poetica. Bonnefoy è assorbito soprattutto dall'*Amleto*: dal 1957, anno della prima traduzione, si sono susseguite quattro ritraduzioni, l'ultima una revisione del 1988. A spingerlo, l'incrollabile convinzione che sia possibile realizzare LA traduzione di *Amleto*. Ciò che impedirebbe l'immediato raggiungimento di tale obiettivo sarebbero due «métaphisiques contraires» (Dunstan Martin: 1979, 465), la natura anti-platonica e molto concreta della lingua inglese contro l'opposta tendenza filo-platonica del francese a rifugiarsi in un mondo di dimenticanza del reale. Il verso non pare però essere in discussione, Bonnefoy vede nella poesia il perno della visione teatrale shakespeariana: privilegiare la prosa opacizza la vitalità dell'insieme, da qui la critica alle traduzioni di Gide, «un théâtre de marionnettes, littéraire, faux et affecté» (Heylen: 1992, 276). È un discorso filosofico ma evidenzia come la pratica di ordine linguistico, in termini di lessico, di riflessione di e sulla realtà, influenzi il risultato finale. 'Traducendo' la metafisica di Bonnefoy nella pratica concreta della professione, è solo tramite le sfide di questo tipo che la lingua si evolve, si arricchisce: la pressione verso l'intentato produce nuove espressioni. Al 1962 risale la postfazione alla traduzione dell'*Hamlet* nella quale si spiega come fare per vincere questa sfida: in primo luogo lasciare l'implicito, non eliminare quella dualità che è il punto forte della scrittura shakespeariana e che snatura in ogni caso un testo, poiché si contravviene alla volontà dell'autore. Né pare opportuno concentrarsi primariamente sulla trasmissione del significato: Bonnefoy, come Benjamin, non vede nel significato la dominante primaria della traduzione, il suo sguardo è, come già visto, più metafisico ed interessato alla lingua al di là della palese funzione "utilitaristica", meglio calata invece nel ruolo di plasmatrice della realtà, le cui interpretazioni vanno lasciate a chi di dovere (ivi: 1992, 280). In più, la forma non può sottostare al contenuto: l'unica alternativa è il verso libero, che permette autonomia espressiva senza restrizioni ritmiche: «His use

nel 1980, nel 1997 e poi con una edizione basata su una ricerca filologica completamente autonoma, che ha prodotto un testo diverso, il *Primo Amleto*.

Non essendo la traduzione (né la scrittura) un'attività granitica, se un traduttore dovesse riprendere a distanza di tempo un lavoro ormai concluso avrebbe certamente dei ritocchi da fare. Serpieri non fa eccezione, e le differenze più significative dalla versione del 1980 a quella del 1997 sono comunque punto di arrivo di una riflessione che, come abbiamo visto nel caso di Teresa Prudente, sconfinava spesso nella filologia.

AMLETO Non è solo il mio mantello, buona madre [...] ¹³⁸

AMLETO Non è solo il mio mantello, fredda madre [...] ¹³⁹

In questo caso, Q2 riporta 'coold', mentre F 'good'. L'interpretazione di Serpieri nel 1997 sterza verso l'edizione che presenta un senso più coerente alla luce del contesto¹⁴⁰, quindi il traduttore non si limita a trasferire meccanicamente, ma si interroga su ciò che ha più senso. Nel caso seguente, invece, il Folio presenta 'rots', che viene utilizzata nella traduzione del 1980, mentre 'roots' è la lezione di Q2 e Q1, seguita nel 1997.

RE Più torbido dell'erba grassa che *marcisce* ignava [...] ¹⁴¹

RE Più torbido dell'erba grassa che si *radica* ignava [...] ¹⁴²

of free verse is an almost ideal solution, raising the language above the flatness of the prose translations without introducing the irrelevant overtones and restrictions of the French alexandrine» (Dunstan Martin: 1979, 469). Ciò detto, la costanza con la quale Bonnefoy si dedica periodicamente alla ritraduzione indica non solo interesse verso l'opera shakespeariana (che invade l'arte con un'analisi critica delle celebri litografie di Delacroix a suo dire non all'altezza degli altri lavori pittorici sullo stesso soggetto. Greene: 2001, 510), ma anche un'affinità poetica che nutre la sua opera originale. Si è visto che tutto lo slancio creativo di Bonnefoy si concentra sulla resa poetica del testo; poco o niente viene detto sulla sua vita scenica. In un'intervista del 15 marzo 2012 nel blog 'Arbre à lettres', l'intervistatore dà quasi per scontato che Bonnefoy abbia dei solidi trascorsi teatrali, proprio in virtù del cimentarsi con un autore la cui scrittura è fortemente influenzata dalla scena: «On imagine que vous allez très souvent au théâtre [...]». La replica di Bonnefoy è chiarificatrice del rapporto che esiste tra l'autore/traduttore e il testo shakespeariano: «Je ne vais presque jamais au théâtre et ne sais donc pas si Shakespeare y est suffisamment représenté aujourd'hui de la façon qu'il faudrait, encore qu'il m'en vient des nouvelles qui ne me rassurent pas. Il y a eu une époque où, au moins quelquefois, on jouait Shakespeare en se souvenant de son texte, c'est-à-dire en tenant compte prioritairement des richesses de celui-ci, de ses ambiguïtés, de ses exigences propres [...] Le goût du moment présent trouve fastidieux ces monologues, il les décompose, il cherche à briser le *primat poétique de la parole* de toutes les manières possibles». Per Bonnefoy vince la parola. Anche se la rappresentazione non pare essere il punto essenziale per Bonnefoy, il prestare particolare attenzione al ritmo del verso e alla musicalità evidentemente finisce per riflettersi positivamente anche a livello rappresentativo, perché concentrarsi sulla ritmicità e la piacevolezza del verso, cercare il compromesso efficace con la prosodia della lingua di arrivo equivale a favorire la teatralità stessa (teatralità che, va ricordato, non si infonde autonomamente nel testo di arrivo, ma grazie anche alla mediazione del traduttore).

¹³⁸ 1980, 41.

¹³⁹ 1997, 73.

¹⁴⁰ Serpieri: 1997, 315

¹⁴¹ 1980, 67.

¹⁴² 1997, 103.

Allo stesso modo, nell'atto terzo:

AMLETO Ma ciò è impiego e salario, non vendetta¹⁴³.
AMLETO Ma questo è vile e stupido, non è vendetta¹⁴⁴.

Il prototesto inglese del 1980 presenta 'hire and salary', mentre quello del 1997 'base and silly'.

In genere gli interventi non sono massicci: dei più corposi Serpieri talvolta rende conto in nota; più spesso si tratta di preferire una nuova parola, affinare la struttura, alleggerire il verso. Ciò permette di notare come le possibili soluzioni di un testo coprano un raggio molto ampio, e spesso il traduttore che guarda ad un lavoro passato difficilmente lo lascia intatto: è quasi automatico rielaborare nuove soluzioni grazie a nuova sensibilità linguistica, maggiore professionalità acquisita o, come nel caso di Serpieri, un prolungato contatto con l'autore.

PRIMO BECCHINO Ma come invecchiavo, invecchiavo, non mi sembrava più
divertente [...] ¹⁴⁵.
PRIMO BECCHINO Scorciare ohh il tempo aah mio vantaggio, ooh niente mi
sembravaaah più degno [...] ¹⁴⁶.

In questo caso, Serpieri ha ideato una traduzione della canzone del becchino profondamente diversa da quella del 1980: 'gli O e le A che intercalano gli ultimi due versi verosimilmente registrano l'affanno del becchino mentre scava la fossa'¹⁴⁷, con un occhio di riguardo, in questo caso, alla natura stessa della scena, immaginando il becchino al lavoro e, cosa rilevante, cercando di adeguare le parole all'azione.

Il numero maggiore di rimaneggiamenti coinvolge però la forma, perfezionando certe soluzioni e migliorandone la resa; in una battuta del Re nell'atto III, ad esempio, sono i piccoli riposizionamenti che legano insieme le due parti del periodo, eliminano l'inciso e snelliscono infine la battuta:

RE [...] possano espellere dal suo cuore quest'affare che vi si è sedimentato e per cui il suo cervello, che sempre batte, così lo stravolge dal suo comportamento consueto¹⁴⁸.

RE [...] possano espellere questa cosa che si è sedimentata nel suo cuore e su cui il suo cervello continua a battere stravolgendone il comportamento consueto¹⁴⁹.

Nell'esempio successivo, oltre ad un ripensamento della forma nella prima frase, si nota anche la precisazione del senso nella seconda:

¹⁴³ 1980, 155

¹⁴⁴ 1997, 203.

¹⁴⁵ 1980, 215.

¹⁴⁶ 1997, 269.

¹⁴⁷ Serpieri: 1997, 344

¹⁴⁸ 1980, 129.

¹⁴⁹ 1997, 173.

RE [...] Ma se questa maledetta mano è fatta più greve dal sangue del fratello, non c'è pioggia che basti nei dolci cieli per farla bianca come la neve? [...] si può esser perdonati e tenersi il crimine¹⁵⁰?

RE [...] Ma se anche questa maledetta mano si fosse ingrossata col sangue del fratello, non c'è pioggia sufficiente nei dolci cieli per lavarla bianca come la neve? [...] Uno può esser perdonato e tenersi *i frutti* del crimine¹⁵¹?

Nel confronto tra Amleto e la madre dalla versione del 1980 a 1997 balza agli occhi il passaggio dal lei al tu:

AMLETO Non guardatemi, perché con questo pietoso atto non abbiate a convertire i miei duri propositi¹⁵².

AMLETO Non guardarmi, perché mi susciti pietà e mi svii i miei duri propositi¹⁵³.

Probabilmente una diretta conseguenza del passaggio al tu è poi il tono più colloquiale della battuta di Amleto, che determina a sua volta una struttura più snella. Nell'atto IV, invece:

AMLETO Combattono per un pezzetto di terra su cui il loro numero non può provare chi ha ragione [...] I miei pensieri siano di sangue o non siano niente che vale¹⁵⁴.

AMLETO Combattono per un pezzo di terra su cui non troveranno nemmeno spazio per risolvere la contesa, [...] I miei pensieri siano di sangue o non valgano niente¹⁵⁵.

Dalla prima traduzione alla seconda è evidente quel passaggio a giri di frase diretti, con meno articolazioni, perdendo la patina di ricercatezza che certe soluzioni inevitabilmente conferiscono: accorgimenti atti a dare respiro e un nuovo ritmo al testo.

La commedia: *Molto rumore per nulla*

Secondo Russell Brown la varietà nell'esplorazione delle strutture della commedia shakespeariana, adattate progressivamente alle esigenze dell'autore, è sintomo della ricerca costante del mezzo espressivo ideale. Anche la ricorrenza e la ripetitività di certi temi può spiegarsi nella più o meno consapevole evoluzione del modo di analizzare le cose della vita¹⁵⁶.

Much Ado segue due filoni principali: il primo, ispirato alle novelle di Bandello o Belleforest; il secondo, relativo all'uso dell'inganno, da Ariosto o da Spencer¹⁵⁷.

¹⁵⁰ 1980, 153.

¹⁵¹ 1997, 201.

¹⁵² 1980, 165.

¹⁵³ 1997, 213.

¹⁵⁴ 1980, 185.

¹⁵⁵ 1997, 235.

¹⁵⁶ Al drammaturgo elisabettiano si presentavano due impostazioni del discorso comico: «intrinsic comedy» e «narrative comedy»: «in the broader terms, the former may be said to have aimed at making a certain number of characters look ridiculous, the latter to have aimed at telling a story» (Russell Brown: 1962, 28).

¹⁵⁷ Phyllis: 1966.

Shakespeare si è lasciato ispirare dalla *storyline* di Claudio e Ero – in quale delle numerose versioni resta ancora da vedere – eliminando l'elemento di rivalità tra amici per la conquista dell'amata. Nelle versioni note della storia, il calunniatore è al contempo amico e rivale di Claudio, mentre in *Much Ado* Don John è isolato dal resto dei personaggi, spinto all'azione dall'invidia. I motivi di questo cambiamento risiederebbero nel fatto che il motivo amore-amicizia è già stato sfruttato ed elaborato nel *Mercante*, in un dilemma risolto con un raggiunto equilibrio tra i due elementi:

In both instances [...] the movement points initially in the direction of tragic resolution since love seems to win over friendship. But in comedy such resolution would be antagonistic to the main purpose of the play; [...] the supremacy of friendship over love [...] is equally inappropriate in a romantic comedy¹⁵⁸.

Altra variazione è la pubblica accusa di Claudio a Ero. «In Ariosto the lover departs in silence, the accusation being made by his brother [...] in Spencer the enraged lover slays both the lady and the slanderer»¹⁵⁹. Altra deviazione dalla fonte, il modo in cui l'inganno viene svelato: in Shakespeare la soluzione la offre Dogberry, un personaggio creato ex novo esattamente come Benedick e Beatrice, la cui funzione nell'invenzione è di trattare ed affermare definitivamente il tema del rifiuto e successiva accettazione dell'amore.

Secondo Berry in *Much Ado* non c'è solo la chiave di lettura romantica ma anche quella legata alla tensione verso il «knowing», seconda parola più ricorrente nella commedia¹⁶⁰. Le situazioni possono infatti essere indirizzate all'«exploration of the limits and methods of knowledge»¹⁶¹, principalmente dovute alla necessità di 'provare' con i sensi ciò che si intuisce solamente: secondo Berry tale principio lo si ritrova sia nella richiesta di Beatrice "Kill Claudio" come prova tangibile del suo amore, sia in Claudio davanti alle affermazioni di Don John: "let every eye negotiate for itself and trust no agent" (II.1. 160-161). Secondo Berry si generano principalmente tre situazioni basate sul bisogno e gli sviluppi del 'sapere': «from practice, from chance, and from the necessities of life as they occur»¹⁶². In *Much Ado* si trovano in potenza delle tematiche legate al sapere che si espliciteranno in maniera più completa e drammatica nell'*Otello* (con l'aggiunta dell'analisi del male nella interazione Iago-Otello) e in *Amleto*.

Proprio la figura di Claudio è stata al centro di dibattiti critici. Pare evidente che la coppia meglio riuscita sia Benedick-Beatrice (per un sentire moderno), mentre l'opacità di quella che dovrebbe essere la coppia principale, intorno al quale si incastrano le altre vicende secondarie, lascia perplessi. Secondo Bryant il fulcro della commedia resta però l'episodio di Claudio ed Ero, che, per soddisfare tutti i precetti

¹⁵⁸ Phyllias: 1966, 177.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Berry: 1972, 155.

¹⁶¹ Ivi, 158.

¹⁶² Ivi, 174.

della Nuova Commedia, deve essere al centro dell'attenzione: «Claudio must seek, plight troth with, repudiate and finally marry Hero, or there is no play at all»¹⁶³.

Russell Brown è il più condiscendente, individuando le ragioni che spingono a corteggiare Ero chiedendo per prima cosa del suo patrimonio o di eventuali eredi non tanto in una visione fredda e calcolatrice dell'amore – comunque coerente con il personaggio e con la coppia in generale: è evidente che per una percezione moderna è la coppia Benedick-Beatrice ad avere migliori garanzie di felicità – quanto in una timidezza e in una mancanza di sicurezza in sé stesso, una visione prettamente romantica¹⁶⁴. Inoltre interpreta l'intero agire di Claudio come espressione del contrasto - secondo lui espresso anche in *Otello* – che nasce quando l'uomo non può più associare la bellezza esteriore e bellezza interiore della donna. E' proprio per la mancanza di sicurezza che Claudio, a differenza di Otello, non prosegue nella distruzione di Ero. Lo stratagemma del frate serve proprio a fare in modo che Claudio metta in primo piano la «inward beauty»¹⁶⁵ e quindi sia portato a rivalutare la figura di Ero, azione che culmina nel soliloquio in II.2. Il ragionamento di Russell Brown parte dal presupposto che non si debba dare per scontato che Shakespeare intendesse offrire un quadro della natura umana in tutte le sue sfumature:

If Shakespeare wished above all to portray human character in all the richness of spirit, folly, and individuality, it is almost inconceivable that he could have been content with either Sir Toby Belch or the Falstaff of *The Merry Wives* after he had created the Jack Falstaff of *Henry IV*¹⁶⁶.

Secondo Russell Brown la chiave per comprendere appieno sia la struttura che i personaggi della commedia è riconoscere il tema centrale: «a theme which had already influences part of earlier comedies, that of appearance and reality, outward and inward beauty, words and thoughts - in short, the theme of love's truth»¹⁶⁷: le azioni delle due coppie principali, volutamente costruite in opposizione, riflettano la stessa 'lezione', le conseguenze del dimenticare l'immaginazione dando eccessiva importanza alla parola.

È proprio l'uso della parola che rende *Much Ado* estremamente interessante dal punto di vista traduttivo. Nel settore delle commedie *Much ado* «explores the human damage language can do»¹⁶⁸, con un'attenzione tutta particolare al 'wit' e alla brillantezza della forma. È un diverso tipo di comicità, interessante da analizzare in comparazione.

Il problema principale del tradurre il comico shakespeariano, si è visto, è dato dall'impedire che l'elaborazione dei giochi di parole influisca negativamente sul

¹⁶³ Bryant: 1986, 126.

¹⁶⁴ Russell Brown: 1962, 112.

¹⁶⁵ Ivi, 118.

¹⁶⁶ Ivi, 17.

¹⁶⁷ Ivi, 121.

¹⁶⁸ Smith: 2003, 99. Nella trama di *Much Ado* assumono centralità anche i «practical jokes» (Mangan: 1996, 186): quelli che coinvolgono Benedick, quello di Don Pedro che corteggia Ero al posto di Claudio, quello di Don John ai danni di Ero; sono sistemi circolari in cui cambiano i caratteri ma il principio resta di base lo stesso.

ritmo e sullo slancio delle battute. L'impostazione delle battute in Shakespeare già abbastanza marcata per via della scrittura, articolazione e lunghezza, perciò, se l'obiettivo è produrre un testo recitabile, la via da seguire è quella del compromesso.

La strategia ideale sarebbe ancora una volta trovare soluzioni economiche in termini di quantità di parole impiegate e altrettanto brillanti ed efficaci per creatività. Esistono dei casi fortuiti in cui è possibile mantenere la traccia del prototesto, in altri invece è richiesto un grado maggiore di autonomia (e si vedrà col caso del contemporaneo *Noises Off* che maggiore è la disinvoltura con la quale il traduttore affronta i problemi del testo, migliore sarà l'effetto).

In *Much Ado*, Burke vede due tipologie di *wit*: quello fasullo, indicatore di un sentimento di odio (uno dei due agenti¹⁶⁹ da lui individuati) e quello autentico, bonario (come gli scambi tra Benedick e don Pedro nel II.1.220-58, e tra Benedick, Pedro e Claudio nel III.2.1-27). Un esempio del primo tipo lo si vede di seguito: Beatrice ingaggia col messaggero una serie di battute mirate a indebolire l'immagine di Benedick.

I.1 44-51

MESSENGER	He hath done good service, lady, in these wars.
BEATRICE	You had musty victual, and he hath holp to eat it; he is a very valiant trencher-man, he hath an excellent stomach.
MESSENGER	And a good soldier, too, lady.
BEATRICE	A good soldier to a lady. But what is he to a lord?

Qui il fulcro dello scambio è costituito dal fraintendimento volontario di Beatrice, che sminuisce il valore di soldato di Benedick misurandolo in base a criteri femminili. Ciò è possibile grazie all'assonanza 'too-to': in italiano bisognerebbe quindi lavorare su un giro di frasi che permetta un aggancio altrettanto plausibile, verificando poi come il senso si trasforma. Una premessa nel commento alle traduzioni è che un intervento creativo in questi casi è non solo necessario ma auspicabile per la buona riuscita del testo: una traduzione letterale ma non brillante non è una traduzione riuscita. Il proposito quindi non è tanto condannare il traduttore per essersi allontanato dal testo o per aver sperimentato, ma indagare quali possibilità interpretative si schiudono a seconda di chi lavora alla traduzione.

LODOVICI (1958)

MESSAGGERO	Ha fatto buona prova signora in questa guerra.
BEATRICE	Sì, certo, nelle salmerie che vi ha aiutato a smaltire: è una forchetta gagliarda e uno stomaco a tutta prova.

¹⁶⁹ Secondo Burke, le prime commedie shakespeariane sono unificate dal tema della metamorfosi: vi sarebbe un agente che, in combinazione con gli eventi (allenze, contrasti) interviene ed influenza i personaggi, conducendoli ad un'evoluzione. Tra questi agenti ritroviamo l'amore, la fortuna, la pietà, la giustizia, l'odio. In *Much Ado*, per esempio, vengono impiegati sia amore che odio, *Measure for Measure* ne vede tre: amore, giustizia, pietà. Il modo in cui tali agenti vengono presentati riflette le azioni e permette di interpretare tutti gli atteggiamenti dei personaggi (Burke: 1998, 21).

MESSAGGERO È anche un buon combattente, signora.
BEATRICE Sì, con le donne. Ma di fronte a un uomo¹⁷⁰?

Lodovici non si cimenta con elaborazioni di sorta, mantiene il senso sacrificando la creatività ed infatti la sua versione è un po' opaca rispetto alle altre.

BALDI (1964)

MESSAGGERO Ci ha reso ottimi servizi in questa guerra, signora.
BEATRICE Voi avevate le vettovaglie stantie e lui vi ha aiutato a mangiarle; è un valoroso leccardo; ha uno stomaco di ferro.

MESSAGGERO È un buon soldato eccome, signora!

BEATRICE È un buon soldato come signora, ma come signore cos'è¹⁷¹?

Baldi, fedele all'intento letterario (come dimostra il traduttore 'leccardo'), trova una soluzione che gli permette di restare relativamente vicino al prototesto ma che sia al contempo brillante: 'eccome – come' è un gioco molto simile a quella tra 'too-to', col pregio di essere economico nel numero di parole con il quale lo si scioglie. Qui il senso dello scherno è molto più pacato rispetto agli esempi successivi, sottintendendo la scarsa mascolinità di Benedick ma non un lato violento o manesco.

MASOLINO D'AMICO (1982)

MESSAGGERO Il signor Benedetto ha fatto la sua parte nella guerra.
BEATRICE Non ne dubito. Avrò fatto strage delle vettovaglie che andavano a male. Possiede una volontà di ferro.

MESSAGGERO Sa anche menare le mani, signorina.

BEATRICE Menar le mani sulle signorine, non c'è dubbio. Ma un uomo, un uomo vero, lo ha mai affrontato¹⁷²?

Masolino D'Amico invece è piuttosto esplicito, enfatizzando decisamente il disprezzo di Beatrice per Benedick. Qui si lavora in una direzione che, come dimostra anche l'esplicazione finale 'un uomo vero, lo ha mai affrontato?', non può essere fraintesa. Questa interpretazione sicuramente per la mentalità moderna aggiunge un lato nero a Benedick: essendo uno dei protagonisti, una connotazione così forte all'inizio della commedia, prima ancora della sua entrata in scena, è un biglietto da visita poco lusinghiero.

D'AGOSTINO (1990)

MESSAGGERO Signora, il barone ha fatto il suo dovere in questa guerra.
BEATRICE Certo che avrà mangiato tutta la roba ammuffita. È una forchetta valorosa, ha uno stomaco di ferro.

MESSAGGERO È anche svelto di mano, signorina.

BEATRICE Svelto di mano con le signorine. Ma con i signori¹⁷³?

¹⁷⁰ 1964, 270.

¹⁷¹ 1964, 520.

¹⁷² 1987, 241.

La soluzione di D'Agostino lascia intendere più o meno lo stesso senso, ma in maniera discreta: il soldato ovviamente intende un'abilità con la spada, una mascolinità che si realizza nel combattimento, ma Beatrice lo distorce con un principio che rimane lo stesso del prototesto, una frase che dal messaggero a Beatrice lasci spazio di manovra quel tanto che basta per introdurre lo scherno. È pur vero che si tratta di una soluzione ambigua se letta in tempi moderni, perché secondo il Sabatini Coletti 'essere svelto di mano' equivale ad «essere piuttosto incline a venire alle mani o abile a rubare»; un altro senso è 'Essere un borseggiatore o un abile ladruncolo', e come secondo significato «Essere maneschi, ricorrere spesso alle percosse per indurre gli altri alla propria volontà. Anche essere sempre pronti ad azzuffarsi e a picchiarsi» (dal *Dizionario dei modi di dire* Hoepli). Così anche Treccani: «essere s. di mano, di mano lesta, incline al furto (o di chi è corrivo a usare le mani per percuotere)». In tempi moderni però 'essere svelto di mano' si presta anche ad un'altra interpretazione: Benedick come seduttore, quindi più attento alla vanità e al piacere che all'attività mascolina della guerra. Un piacevole esempio di come il metatesto possa arricchirsi di stratificazioni testuali al pari del prototesto.

FUSINI (2009)

MESSAGGERO	In queste guerre ha servito bene, signora.
BEATRICE	Sì, v'ha dato una mano a papparsi le vettovaglie stantie. Quanto ad appetito, è gagliardo. Ha uno stomaco di ferro.
MESSAGGERO	È anche un buon soldato, signora.
BEATRICE	Sì, per una signora. Ma per un signore ¹⁷⁴ ?

Come si può vedere dal punto di vista lessicale la Fusini trova un equilibrio tra un linguaggio familiare ('papparsi') e qualche inserto leggermente più marcato (gagliardo), in un giro di frase paragonabile per fluidità a quello di Masolino D'Amico. Quanto al passaggio più spinoso, la soluzione qui riporta il povero Benedick ad una dimensione scherzosa senza possibilità di connotazioni troppo negative, lasciando intendere che il suo valore guerriero si estende solo fino a dove occhio femminile può vedere (se si volesse scrutare a fondo la convenzione di genere si potrebbe far notare la scontatezza dell'associazione donna-focolare e uomo-campo di battaglia, ma data l'età del testo ciò è perfettamente normale).

*

I.1 74-76

MESSENGER	I see, lady, the gentleman is not in your books.
BEATRICE	No. And he were, I would burn my study. [...]

LODOVICI

MESSAGGERO	Vedo, signora, che il cavaliere non è nel vostro registro.
------------	--

¹⁷³ 1990, 7.
¹⁷⁴ 2009, 7.

BEATRICE	No. E se ci fosse, brucerei tutta la contabilità ¹⁷⁵ . [...]
BALDI	
MESSAGGERO	Signora, mi pare che il signor Benedetto non sia tra i vostri santi.
BEATRICE	No, e se ci fosse, vorrei bruciare la mia chiesa[...]176.
D'AMICO	
MESSAGGERO	Vedo che il signor Benedetto non è nelle vostre grazie.
BEATRICE	Se ci fosse, sarei fuori dalla grazia di Dio. [...]177
D'AGOSTINO	
MESSAGGERO	Vedo, signora, che il signore non è nelle vostre grazie
BEATRICE	Se lui fosse nelle mie grazie io sarei proprio una disgraziata. [...]178
FUSINI	
MESSAGGERO	A quanto capisco, signora, il gentiluomo non è nelle vostre grazie.
BEATRICE	No. E se ci fosse, sarei fuori dalla grazia di Dio ¹⁷⁹ .

Le soluzioni proposte si dividono esattamente in due tendenze: la prima, cercare un rimpiazzo convincente ed equivalente al modo di dire ‘not in your books’ (che tutti i traduttori riconducono a «in disfavour with someone», dall’Oxford Dictionary); la seconda, cercare di ricreare una struttura simile a quella del prototesto, citando un sostantivo e il luogo al quale solitamente lo si ricollega. D’Amico, D’Agostino e Fusini agiscono per sostituzione: in italiano si può infatti giocare sulle possibilità della parola ‘grazia’, con sfumature diverse («essere fuori dalla grazia – essere una disgraziata») che però veicolano lo stesso messaggio. È una soluzione, specialmente quella di D’Agostino, che conferisce subito un tono colloquiale e disteso allo scambio (anche se la ripetizione ‘signora-signore’ della battuta del messaggero è piuttosto pesante, e infatti la Fusini alterna ‘signora’ e ‘gentiluomo’); Baldi e Lodovici invece cercano un traduttore diverso su cui ricostruire un parallelismo salvando il verbo ‘bruciare’: santi e chiesa per Baldi, registri e contabilità per Lodovici: il senso per entrambi è chiaro, ma c’è da dire che le soluzioni che hanno privilegiato un modo di dire ben conosciuto guadagnano in familiarità.

*

¹⁷⁵ 1964, 271.

¹⁷⁶ 1964, 521.

¹⁷⁷ 1987, 243.

¹⁷⁸ 1990, 9.

¹⁷⁹ 2009, 9.

I.1.113-142

BEATRICE I wonder that you still be talking, Signor Benedick; nobody marks you.

BENEDICK What, my dear Lady Disdain! Are you yet living?

BEATRICE Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed at Signor Benedick? Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence.

BENEDICK Then is courtesy a turncoat. But it is certain I am loved of all ladies, only you excepted; and I would I could find in my heart that I had not a hard heart, for, truly, I love none.

BEATRICE A dear happiness to women; they would else have been troubled with a pernicious suitor! I thank God and my cold blood, I am of your humour for that; I would rather hear my dog bark at a crow than a man swear he loves me.

BENEDICK God keep your Ladyship still in that mind! So some gentleman or other shall 'scape a predestinate scratched face.

BEATRICE Scratching could not make it worse an 'twere such a face as yours were.

BENEDICK Well, you are a rare parrot-teacher.

BEATRICE A bird of my tongue is better than a beast of yours.

BENEDICK I would my horse had the speed of your tongue and so good a continuer. But keep your way, I' God's name. I have done.

È questo un perfetto esempio del *flyting* che rimbalza da una battuta all'altra attaccandosi ad una parola. Non ci sono particolari giochi di parole, l'efficacia della traduzione si basa tutta sulle scelte lessicali e sulla resa del ritmo:

D'AGOSTINO

BEATRICE Signor Benedetto, state ancora parlando? Qua nessuno vi ascolta.

BENEDETTO Toh, guarda chi si rivede, la Siora Spussetta! La è ancora in vita?

BEATRICE E come può morire l'indignazione, quando trova per nutrirsi un alimento di suo gusto come il signor Benedetto? Anche la cortesia avrà la puzza al naso, se l'avvicinate voi.

BENEDETTO Ma allora è una banderuola. La verità è che le donne mi attirano tutte tranne voi; e io vorrei veramente riuscire a non essere duro di cuore, perché in realtà non ne amo nessuna.

BEATRICE Felici le donne, che altrimenti avrebbero il fastidio di un cascamoto pernicioso! Io ringrazio Iddio e il mio sangue

freddo, ché in questo siamo uguali: meglio sentire un cane che abbaia alle cornacchie, che uno che giura che m'ama.

BENEDETTO E Dio la conservi sempre così! Qualche valentuomo scapperà agli sgraffi in faccia.

BEATRICE Se la faccia è come la vostra, non c'è sgraffio che può peggiorarla.

BENEDETTO Dovrebbe far la maestra ai pappagalli.

BEATRICE Meglio un uccello con la mia lingua che una bestia con la vostra.

BENEDETTO Magari il mio cavallo andasse veloce come la vostra lingua, e con uguale tenuta. E ora la vada dove vuole, Maria Vergine. Ho finito¹⁸⁰.

Prima osservazione è l'evidente tentativo di localizzazione: Siora Spussetta è un rimando a Goldoni (la siora Spussetta era un personaggio de *Il Campiello*) alle commedie veneziane del Cinquecento, e l'intercalare veneziano sposta l'azione che dovrebbe essere a Messina. Per via della prima scelta, tuttavia, non è possibile mantenere l'aggancio della ripetizione di 'disdain'. Solitamente nel caso di commedie contemporanee la localizzazione è quasi automatica, ma è curioso che in questo caso l'ambientazione sia sempre Messina. Purtroppo non ci sono note del traduttore che aiutino a risalire al di là delle congetture alle ragioni di una scelta così particolare. Il ritmo è incalzante e non risente di alcuni traduenti dal sapore letterario come 'pernicioso', o 'valentuomo', 'tenura': in questo caso il compromesso tra atmosfera dei tempi passati e scorrevolezza è ben raggiunto.

BALDI

BEATRICE Mi meraviglio che stiate ancora parlando, signor Benedetto. Nessuno vi bada.

BENEDETTO Oh, la cara madonna Disistima! Siete ancora viva?

BEATRICE E come è possibile che la disistima muoia quando per nutrirsi trova un cibo così adatto qual il signor Benedetto? Cortesia stessa si nutrirebbe in disistima, se voi le veniste davanti.

BENEDETTO Allora la cortesia volta la casacca. Certo è, però, che tutte le donne mi amano all'infuori di voi, e mi piacerebbe che in fondo al cuore potessi pensare di non essere senza cuore perché, in verità, non ne amo nessuna.

BEATRICE Una vera fortuna per le donne: altrimenti sarebbero state seccate da un pernicioso corteggiatore. Ringrazio Dio e il mio sangue frigido che io sono del vostro stesso sentimento. Preferisco sentire il mio cane abbaiare alle cornacchie che non un uomo giurarmi che m'ama.

¹⁸⁰ 1990, 11-3.

BENEDETTO Che Dio tenga sempre la Signoria Vostra in codesto pensiero, che così qualche gentiluomo eviterà il destino d'aver la faccia graffiata!

BEATRICE I graffi non la ridurrebbero a peggio, se quella faccia fosse come la vostra.

BENEDICK Già: ad ammaestrar pappagalli riuscite benissimo..

BEATRICE Meglio un Uccello con la mia lingua che una bestia con la vostra.

BENEDICK Vorrei che il cavallo corresse come la vostra lingua, e avesse fiato altrettanto. Ma andate per la vostra strada in nome di Dio ho finito¹⁸¹.

Baldi alle prese con la tragedia e con la commedia rimane fedele ad una prosa sostenuta e ricercata. Non vi sono opzioni che spiccano rispetto al resto, ma accostando le prime due versioni di D'Agostino e di Baldi è possibile vedere una significativa differenza nell'efficacia della resa: quando si riesce a mantenere la sintesi, pur concedendosi qualche soddisfazione di registro, il testo appare subito più leggero.

D'AMICO

BEATRICE Parlate ancora, signor Benedetto? Non vi siete accorto che non vi sta a sentire nessuno?

BENEDETTO *Guarda guarda, Madonna Sdegno!* Chi non muore si rivede.

BEATRICE *E poteva morire, lo sdegno, con un alimento* prelibato come il signor Benedetto? La cortesia stessa si converte in sdegno, se vi presentate al suo cospetto.

BENEDETTO Vuol dire che la cortesia è una banderuola. Strano però, perché di solito le dame mi amano tutte. Fate eccezione solo voi. E io non vorrei avere questo cuore duro. Perché veramente io non ne amo nessuna.

BEATRICE Bella fortuna per le donne, che si risparmiano la corte di un importuno come voi! Del resto, ringraziando il cielo e il mio sangue freddo, in questo io non sono diversa; anch'io preferisco ascoltare un cane che abbaia a una cornacchia, che un uomo e i suoi spergiuri d'amore.

BENEDETTO E che Dio vi conservi sempre così! Altrimenti qualche galantuomo rischierebbe di finire con la faccia sfregiata.

BEATRICE *Una faccia come la vostra non c'è sfregio che possa peggiorarla.*

BENEDETTO Voi sareste bravissima ad ammaestrare pappagalli.

BEATRICE *Meglio un uccello con la mia lingua che un bestione con la vostra.*

¹⁸¹ 1964, 521.

BENEDETTO *L'avesse il mio cavallo, la velocità della vostra lingua, e anche la resistenza. Ma andate per la vostra strada, io per la mia*¹⁸².

Tutte le diverse traduzioni rispettano però un principio: le battute iniziano con un ritmo rilassato per poi farsi più serrate verso la fine, quando lo scambio deve rimbalzare rapidamente da un personaggio all'altro. Essere concisi e scattanti è quindi la soluzione migliore. Masolino D'Amico inserisce anche delle incursioni meno letterarie e più parlate ('guarda guarda', 'e poteva morire lo sdegno'), senza contare le numerose dislocazioni che conferiscono subito un tono parlato, meno letterario. Per raggiungere lo stesso effetto Lodovici invece gioca con le interiezioni, (ohé', 'uh'), anche se val la pena notare che qualche battuta si sarebbe potuta realizzare con più agio:

LODOVICI

BEATRICE Strano che abbiate tanta voglia di parlare signor Benedetto: nessuno vi dà retta.

BENEDETTO *Ohé, cara miss disdegno, siete ancora al mondo?*

BEATRICE Come può non essere al mondo *lo sdegno, finché lo alimenta così abbondantemente il signor Benedetto?* La stessa cortesia si muterebbe in sdegno alla vostra vista.

BENEDETTO Vuol dire che è una cortesia voltagabbana. Eppure tutte le donne mi vogliono ben – sicuro: voi sola no – e magari potessi scoprirmi un cuore più tenero; che in verità non ne amo nessuna.

BEATRICE Una bella fortuna per le donne, che si salveranno dalle seccature di un corteggiatore inopportuno! Grazie a Dio e al mio temperamento freddo, in questo mi sento come voi; e preferisco ai giuramenti d'amore l'abbaiare del mio cane alle cornacchie.

BENEDETTO Dio conservi vossignoria in tali disposizioni; così qualche gentiluomo sfuggirà al destino di portar graffi sulla faccia.

BEATRICE Poco danno potrebbero fare i graffi a una *faccia come la vostra*.

BENEDETTO Brava! Siete una magnifica istruttrice di pappagalli.

BEATRICE Meglio un volatile con la mia lingua che un quadrupede colla vostra.

BENEDETTO *Uh, avesse il mio cavallo lo slancio e la resistenza della vostra lingua. Ma statemi un po' allegra, in nome di Dio. Io ho finito*¹⁸³!

FUSINI

¹⁸² 1987, 247.

¹⁸³ 1964, 272.

BEATRICE Mi domando che parlate a fare, signor Benedick, tanto nessuno vi sente.

BENEDICK *Ecco la mia bella Madama Sdegno! Ancora viva?*

BEATRICE E vi pare che morirà *lo sdegno, se a nutrirlo c'è un cibo tanto buono come il signor Benedick?* Cortesia in persona si convertirebbe in sdegno, se vi avesse davanti.

BENEDICK Cortesia è un voltagabbana, allora. Ma una cosa è certa: tutte le donne mi amano, a parte voi. E vorrei proprio scoprire che in fondo non sono poi così duro di cuore, ma la verità è che non ne amo nessuna.

BEATRICE Una vera fortuna per le donne, altrimenti sarebbero afflitte da un corteggiatore tanto noioso. Ringraziando Dio e il mio sangue freddo, sono fatta in questo come voi; a un uomo che giuri d'amarmi preferisco il mio cane che abbaia alle cornacchie.

BENEDICK Che Dio mantenga vostra signoria di questo avviso, almeno più di un gentiluomo eviterà il destino d'una faccia sfregiata.

BEATRICE Gli sfregi non l'imbruttirebbero, fosse la vostra.

BENEDICK E brava, maestra -pappagallina.

BEATRICE Meglio un uccello con la mia lingua che una bestia come voi.

BENEDICK Magari l'avesse il mio cavallo l'impeto della vostra lingua, e anche il fiato. Ma seguitate così, perdio: per me basta¹⁸⁴.

Spicca rispetto alle altre traduzioni la personificazione del sostantivo 'cortesia'. Inoltre, si può veramente notare quanto le scelte lessicali influiscano sullo stile: la Fusini infatti si mantiene su traduenti non particolarmente altisonanti, ma la volontà di rispettare una certa distanza temporale si riflette in alcune inversioni sintattiche ('sono fatta in questo come voi') e nel tenere il 'voi'. Il risultato è un testo estremamente leggibile, che però al contempo non ha quell'aura di modernità che un lessico informale lascerebbe presagire.

*

I.1 166-171

BENEDICK Why, I'faith, methinks she's too low for a high praise, too brown for a fair praise, and too little for a great praise; only this commendation. I can afford her, that were she other than she is, she were unhandsome; and being no other but as she is, I do not like her.

¹⁸⁴ 2009, 13-14.

Il punto dolente è ‘too brown for a fair hair’: mentre il gioco di opposti su alto/basso e piccolo/grande funziona anche in italiano, quello tra brown/fair (chiara di carnagione o di capelli) è più ostico, e i traduttori si schierano in due precise posizioni. La prima è quella che cerca nell’inventiva la chiave per risolvere il passaggio:

D’AMICO

Bé, se devo dire la verità mi è parsa un po’ troppo bassa per farne alte lodi, un po’ troppo piccola per dei grossi elogi, un po’ troppo opaca per restarne abbagliati. A suo credito posso solo dire che, se fosse diversa, non sarebbe graziosa. D’altro canto, così com’è, non mi piace¹⁸⁵.

D’AGOSTINO

Mah, a dirti il vero la mi è parsa un po’ troppo bassina per farne alte lodi, un po’ troppo brunetta per dirla una ragazza d’oro, un po’ piccina per dei grandi elogi. Posso solo dire questo a suo credito, che se fosse diversa non sarebbe così bellina. E non essendo altra da quella che è, a me non mi piace¹⁸⁶.

Per D’Amico un approccio letterale non è consigliabile, infatti diretta il contrasto su un altro ordine di aggettivi, più inventivo e ugualmente efficace. In D’Agostino si ritrovano incursioni di dialetto veneziano e una soluzione per mantenere il riferimento al contrasto biondo-bruno è un modo di dire che richiami il dorato (non dei capelli). Un allontanamento dal testo si rende necessario per una soluzione che privilegia l’immediatezza, subito comprensibile ed apprezzabile.

LODOVICI

Mah – in fede mia mi sembra troppo bassa per un’alta lode – troppo scura per una chiara lode – troppo piccola per una grande lode; tutto quello che posso dirvi a suo favore è che se fosse diversa da com’è, non sarebbe bella; e che essendo così com’è, non mi piace¹⁸⁷.

BALDI

Ecco: per un’alta lode ella è troppo bassa, per una chiara lode è troppo scura, per una grande lode è troppo piccina. Di bene non posso dirne che questo: che se fosse diversa da quella che è non sarebbe bella; e che essendo quella che è a me non piace¹⁸⁸.

FUSINI

Onestamente, mi pare troppo bassa per un’alta lode, troppo scura per una lode chiara e troppo piccola per una grande lode. L’unica cosa che le riconosco è che se fosse

¹⁸⁵ 1987, 249.

¹⁸⁶ 1990, 13.

¹⁸⁷ 1964, 273.

¹⁸⁸ 1964, 522.

diversa, non sarebbe bella; ma così com'è, non mi piace¹⁸⁹.

Baldi, Lodovici e Fusini invece restano sul letterale, il che a prima vista porta a riflettere sulle collocazioni di 'lode': perché infatti il gioco riesca, anche nel metatesto, la collocazione deve suonare per lo meno familiare, e per Treccani le collocazioni più usuali sono «schietta, sincera, meritata, immeritata. Sobria, piena, alta, altissima, somma, splendida». All'orecchio dello spettatore moderno potrebbe quindi non suonare immediato, ma basta cercare nel settore letterario per scoprire che 'chiara lode' è ben presente nei testi di italiani di fine Settecento e prima metà dell'Ottocento: una scelta coerente con la dominante già vista nell'*Amleto*: potenziare il lato letterario del testo. Tuttavia la Fusini ovvia al problema modificando la posizione dell'aggettivo proprio in quell'accoppiata, normalizzandola.

*

II.1. 263 – 273

DON PEDRO	Come, lady, come, you have lost the heart of Signior Benedick. [...] You have put him down, lady, you have put him down.
BEATRICE	So I would not he should do me, my lord, lest I should prove the mother of fools. I have brought Count Claudio, whom you sent me to seek.

La battuta di Don Pedro intende 'put down' come sconfitto verbalmente, mentre Beatrice la trasforma col significato di 'essere sedotta, portata a letto'. Da qui il riferimento ad una sgradita figliolanza. È ovvio che la chiave della traduzione è in questo caso mantenere tono e plausibilità della forma.

LODOVICI

DON PEDRO	Correte, signora, correte. Avete perduto il cuore del signor Benedetto. [...] L'avete messo a terra, signora, spalle a terra.
BEATRICE	Meglio lui di me, monsignore; non avessi da covare una nidata di stupidi. Vi porto il conte Claudio, che mi avevate mandato a chiamare ¹⁹⁰ .

BALDI

DON PEDRO	Venite signora, venite. Voi avete perduto il cuore del signor Benedetto. [...] L'avete messo sotto, signora. L'avete messo sotto.
-----------	---

¹⁸⁹ 2009, 17.

¹⁹⁰ 1964, 290.

BEATRICE Non vorrei davvero che lo facesse lui a me, mio signore, per paura di diventare madre di stupidi. Ho portato con me il conte Claudio, che mi avevate mandato a cercare¹⁹¹.

D'AMICO

DON PEDRO Venite Avanti, cara Beatrice. Avete perso il cuore del signor Benedetto.[...] Io Avete messo con le spalle a terra, Beatrice. Con le spalle a terra.

BEATRICE Meglio io a lui che lui a me. Non voglio mica metter al mondo dei bambini scemi. Ecco, vi ho portato il conte Claudio, come volevate¹⁹².

D'AGOSTINO

DON PEDRO Venga, venga avanti signora. Avete perduto il cuore del signor Benedetto. [...] L'avete steso, signora, l'avete steso.

BEATRICE Beh, non vorrei che lui lo facesse con me, non voglio diventare mamma di mamalucchi. V'ho portato qui il Conte che mi mandaste a cercare¹⁹³.

FUSINI

DON PEDRO Venite, venite, signora. Avete perduto il cuore del signor Benedick. [...]

L'avete steso, signora, l'avete steso.

BEATRICE Non vorrei proprio che lo facesse lui con me, signore, non mi andrebbe proprio di partorire dei buffoni come lui. Vi ho portato il conte Claudio, come chiedevate¹⁹⁴.

D'Agostino ne approfitta per creare un nuovo gioco di assonanze su 'mamma-mamalucchi', e traducendo 'steso' trova sia l'informalità dell'espressione che un buon aggancio per Beatrice. Simile in questo caso la trovata di Baldi, che rende la prima parte della battuta di Beatrice efficace perché veramente spontanea e naturale. La scelta di Lodovici e D'Amico è un ibrido (quanto intenzionale non è dato sapere) con l'espressione 'spalle al muro', che, sebbene renda altrettanto chiaramente il significato, un po' perde il sapore della soluzione che calza a pennello conciliando forma e sostanza.

*

II.1 274-281

DON PEDRO Why, how now, count! Wherefore are you sad?

CLAUDIO Not sad, my lord.

DON PEDRO How then? Sick?

¹⁹¹ 1964, 528.

¹⁹² 1987, 283.

¹⁹³ 1990, 43.

¹⁹⁴ 2009, 55.

CLAUDIO Neither, my lord.
BEATRICE The Count is neither sad, nor sick, not merry, nor well; but civil count, civil as an orange, and something of a jealous complexion.

La battuta di Beatrice è un gioco su 'civil count, civil as an orange'. Per D'Agostino¹⁹⁵ infatti si sfrutta l'omofonia tra 'civil' e 'Seville', ovvero la città dalla quale si importavano le arance al tempo di Shakespeare.

LODOVICI

DON PEDRO Oh, caro conte, perché così triste?
CLAUDIO Triste no, monsignore.
DON PEDRO E allora? Indisposto?
CLAUDIO Neanche, monsignore.
BEATRICE Il conte non né triste né malato; non lieto né sano. È soltanto un uomo civilissimo, insofferente al gelo come un'arancia¹⁹⁶.

BALDI

DON PEDRO Oh, cos'è successo conte? Come mai siete triste?
CLAUDIO Non triste, signore.
DON PEDRO Che allora? Malato?
CLAUDIO Nemmeno signore.
BEATRICE Il conte non né triste né malato; né lieto né sano. Ma è come il Conte Verde, verde come un limone, e un po' del colore della gelosia¹⁹⁷.

D'AMICO

DON PEDRO Che hai, Claudio? Sei triste?
CLAUDIO No, non sono triste, monsignore.
DON PEDRO E allora? Non ti senti bene?
CLAUDIO Sto benissimo.
BEATRICE Il conte non né triste né allegro; né sano né malato. È solo un po' verde, come un limone acerbo. Soffre di gelosia¹⁹⁸.

D'AGOSTINO

DON PEDRO Dunque che succede, Conte? Perché sei triste?
CLAUDIO Non sono triste, signore.
DON PEDRO E allora? Sei malato?
CLAUDIO Neanche, monsignore.

¹⁹⁵ 1990: 184.

¹⁹⁶ 1964, 290.

¹⁹⁷ 1964, 528.

¹⁹⁸ 1987, 283.

BEATRICE Il conte non né triste né malato; né allegro né sano. Solo un conte giallo è, giallo come un limone, un po' del colorito della gelosia¹⁹⁹.

FUSINI

DON PEDRO E allora, signor conte, perché siete così triste?

CLAUDIO Non proprio triste, signore.

DON PEDRO E che cosa, allora, malato?

CLAUDIO Neppure, signore.

BEATRICE Il conte non è né triste, né malato, né allegro, né in salute: è verde come un limone, il colore della gelosia²⁰⁰.

Il più creativo questa volta è Baldi, che ricostruisce un aggancio con il Conte Verde, ovvero Amedeo VI di Savoia²⁰¹. Lodovici traduce dribblando l'ostacolo e deviando il senso in una semplice indisposizione, conservando il paragone con l'arancia ma senza addentrarsi in garbugli complicati. Gli altri preferiscono cambiare frutto e ricorrere alla metafora del limone giallo o verde come la gelosia. Ci sarebbe da interrogarsi sulle connotazioni culturali legate a colori e sentimenti, perché le soluzioni non sono omogenee, e notare come nemmeno la scelta del 'tu' e del 'voi' sia uniforme.

*

II.1. 31-41

BEATRICE What should I do with him? Dress him in my apparel and make him my waiting-gentlewoman? He that hath a beard is more than a youth, and he that hath no beard is less than a man: and he that is more than a youth is not for me, and he that is less than a man, I am not for him: therefore, I will even take sixpence in earnest of the bear-ward, and lead his apes into hell.

LEONATO Well, then, go you into hell?

Il punto dolente è la presenza di un proverbio che non ha un corrispondente diretto in italiano: in edizioni generalmente poche di note e commenti critici, tutti i traduttori hanno sentito il bisogno di spiegare il passaggio e giustificare le soluzioni prese, per dirla con le parole di D'Agostino, quando «casca l'asino del traduttore»²⁰².

LODOVICI

LEONATO E allora trovati un marito sbarbatello.

¹⁹⁹ 1990, 45.

²⁰⁰ 2009, 55.

²⁰¹ 1964, 1337.

²⁰² 1990, 184.

BEATRICE Per farne? Per mettergli le mie gonnelle e prenderlo per dama di compagnia? Chi ha la barba è più che un giovane. Chi non l'ha è meno che un uomo. E se è più che giovane, non fa per me; e se è meno che uomo, non faccio io per lui. E dunque preferisco se mai assoldarmi per sei denari in un serraglio a condurre scimmie all'inferno.

LEONATO Fino all'inferno, vorresti andare²⁰³?

Lodovici in nota indica che il proverbio in questione è l'equivalente del veneto 'la tosa al palo'²⁰⁴. Essendo una soluzione geograficamente limitante, potrebbe spiegare la sua esclusione dalla traduzione. L'alternativa è eliminare il proverbio e far apparire il pensiero di Beatrice come un'ipotesi paradossale, volutamente iperbolica per sottolineare il suo rifiuto al matrimonio. Così non ci si allontana dal testo ma si rimescolano le carte, perché il destinatario possa capire al volo le intenzioni del testo (così come le ha impostate il traduttore, ovviamente)

BALDI

LEONATO Potete trovarvi un marito senza barba.

BEATRICE E che cosa me ne farei? Vestirmelo con i miei panni e farne la mia damigella d'onore? Chi porta la barba è già più di un giovinotto, chi non la porta è un po' meno di un uomo. E chi è più che un giovinotto non è fatto per me, e chi è un p' meno di un uomo io non son fatta per lui. E se la fine delle vecchie zitelle è far ballare le scimmie all'inferno, mi troverò un saltimbanco che mi dia sei soldi di caparra e mi ci faccia portare le sue.

LEONATO E ve ne andrete allora all'inferno²⁰⁵?

Baldi interviene sul testo, esplicitando il proverbio ed incorporandolo nella battuta, per poi tornare a seguire il tracciato regolare, che può ora avere un senso per il pubblico italiano.

D'AMICO

LEONATO Potresti trovare un marito senza barba.

BEATRICE Bravo! E poi che me ne faccio? Gli metto intorno uno dei miei vestiti e me lo tengo come dama di compagnia? Se uno ha la barba è più di un giovinetto, e se non ce l'ha ancora, è meno di un uomo. E se uno è più di un giovinetto, non fa per me, e se è meno di un uomo, io non faccio per lui. Ragion per cui, rassegnamoci: morirò zitella.

LEONATO Le zitelle non hanno nessuno che le accompagni in paradiso²⁰⁶.

²⁰³ 1964, 283.

²⁰⁴ lvi, 354.

²⁰⁵ 1964, 525.

D'Amico discretamente sostituisce il proverbio con l'affermazione finale di Beatrice, e quindi, per far sì che lo cambio abbia un senso, estende la battuta di Leonato, ma non c'è intervento creativo rilevante.

D'AGOSTINO

LEONATO Potreste trovarne uno senza barba.
BEATRICE E che me ne faccio? Gli metto la mia sottana e me lo piglio per cameriera? Chi ha la barba è più che un ragazzo, e chi non ne ha è meno che un uomo; chi è più che un ragazzo non fa per me, e chi è meno che uomo io non faccio per lui. Perciò finirò all'inferno, perché si dice che delle zitelle i diavoli fan frittelle.
LEONATO Allora te ne andrai all'inferno²⁰⁷?

È il caso di dire che qui l'asino del traduttore è cascato in piedi: la traduzione di D'Agostino è infatti la dimostrazione che molto spesso il traduttore che si espone e corre qualche rischio può ottenere molto di più. D'Agostino infatti agisce per sostituzione, inventando da zero un motto che, per ritmo e rima, ricordi un detto popolare e che, ovviamente, contenga tutti gli elementi del prototesto che possano poi ricondurre alla battuta di Leonato. Abbandonate quindi le scimmie e conservato l'input relativo ai denari, D'Agostino inventa una rima tra zitelle e frittelle avendo l'accortezza di mettere in mezzo il diavolo.

FUSINI

LEONATO Potresti anche trovarti un marito senza barba.
BEATRICE E che me ne faccio? Gli metto i miei vestiti e mi fa da damigella? Chi ha la barba è più di uno sbarbatello, e chi non ce l'ha è meno di un uomo. E uno sbarbatello non fa per me, e se non è più un uomo, non sono io per lui. Perciò, per un anticipo di sei penny, mi prendo il domatore barbuto e mi porto le sue scimmie all'inferno.
LEONATO Fino all'inferno²⁰⁸?

La Fusini specifica in nota che portare le scimmie all'inferno era «il fato proverbiale di una donna che moriva nubile»²⁰⁹; sceglie quindi di mantenere il riferimento del testo, e la presenza della nota è chiaro segnale della consapevolezza del rischio di vuoto interpretativo da parte del lettore. È una soluzione che in questo caso però non paga: meglio optare per un intervento creativo ma immediatamente recepitibile e, usare la nota per arricchire la chiave di lettura, come fanno D'Amico e D'Agostino.

*

²⁰⁶ 1987, 268-9.

²⁰⁷ 1990, 31.

²⁰⁸ 2009, 37.

²⁰⁹ lvi, 213.

III. 4 48-54

BEATRICE 'Tis almost five o'clock, cousin; 'tis time you were ready. By my troth, I am exceeding ill; heigh-ho!

MARGARET For a hawk, a horse, or a husband?

BEATRICE For the letter that begins them all, H.

MARGARET Well, and you be not turned Turk, there's no more sailing by the star.

BEATRICE What means the fool, trow?

MARGARET Nothing I; but God send everyone their hearts' desire!

L'ultimo passaggio che verrà preso in analisi è un esempio di quel *wit* affettuoso e goliardico di cui parla Burke. Tutta la conversazione dall'entrata in scena di Beatrice è un susseguirsi di motti: qualche battuta prima Beatrice e Margherita si sfidano su una canzone che rimanda alla leggerezza femminile che porta come conseguenza una mole indesiderata di pargoli. I punti critici qui riguardano ovviamente l'allitterazione basata sul suono della H aspirata direttamente collegato all'inglese 'ache' per dolore (la cui pronuncia ai tempi di Shakespeare era, appunto, simile a quella della lettera H), che richiede necessariamente un intervento riparatore – si vedrà poi quanto invasivo – e infine la battuta di Margaret, che usa la metafora della trasformazione in turco per indicare un cambiamento radicale.

D'AGOSTINO

BEATRICE Cugina, sono quasi le cinque, dovresti essere pronta. Per l'anima mia, sto proprio male, ohé!

MARGHERITA Cosa volete, un falco, un cavallo o un marito?

BEATRICE Voglio un richiamo per tutti e tre.

MARGHERITA Mamma mia, non vi riconosco più, il mondo è davvero sottosopra.

BEATRICE Che vuol dire questa scema, non la capisco.

MARGHERITA Niente, che Dio esaudisca i desideri di ognuno²¹⁰.

D'Agostino elimina la metafora nella battuta di Margaret, personalizzandola e rendendola plausibile: Margherita non si spiega come mai Beatrice, sempre ostile al matrimonio, voglia invece un richiamo per mariti. Si perde il gioco di parole, ma lo scambio resta comunque vivace.

D'AMICO

BEATRICE Su cugina, sono quasi le cinque, è ora di prepararsi. Parola d'onore, non mi sento bene. Uff!

MARGHERITA Che vi manca? Falco, fringuello o fante?

BEATRICE La effe, con cui cominciano tutte e tre. Non mi hai mai sentita? Uffff.

MARGHERITA In ogni modo, non avrete più bisogno della bussola.

BEATRICE Avrei perso la bussola, eh? Che cosa dice questa sciocca?

²¹⁰ 1990, 99.

MARGHERITA Io? Niente! Solo, che Dio esaudisca i desideri più sinceri²¹¹!

D'Amico ricollega l'allitterazione con cui si risolve il pun allo sbuffo di Beatrice, ma lo scoglio più complesso non è tanto la sostituzione del gioco di parole quanto la battuta di Margaret: D'amico non si perde in troppi complicati giri di parole e mantiene solo il riferimento alla bussola, arricchendo la battuta di Beatrice, così facendo si chiarisce l'intervento di Margaret.

FUSINI

BEATRICE Sono quasi le cinque, cugina, preparati. Sto davvero proprio tanto male. Ehi, ehi!

MARGHERITA Chiamate un merlo, un manzo, o un marito?

BEATRICE Chiamo la lettera emme.

MARGHERITA Bene, se non vi siete fatta turca anche voi, non si può proprio più navigare seguendo la stella polare.

BEATRICE Che vorresti dire, sciocchina?

MARGHERITA Io niente, ma Dio dà a tutti quel che il cuore brama²¹².

Anche la Fusini opta per tre parole – una delle quali abbia a che vedere con marito - dall'iniziale comune, emme, come il male che lamenta di avere. Quanto alla battuta di Margaret, il senso dell'essere turco è spiegato in nota, ma, aderendo troppo al testo, risulta meno incisiva rispetto alle due soluzioni precedenti.

LODOVICI

BEATRICE Son già quasi le cinque, cugina, e dovrete essere pronta: è l'ora. Sul serio mi sento il cuore ferito. Trallallà.

MARGHERITA Da un aquilotto, da un aspide, o da un amante?

BEATRICE Dalla lettera A, che comincia con tutte e tre queste parole...

ERO Come Amore...

MARGHERITA Bene! Ma se non è vero che voi siete convertita, dirò ai naviganti che la stella polare non serve più.

BEATRICE Che vuoi dire, matta, con questa facezia? Avanti.

MARGHERITA Io niente, ma Dio esaudisca a ciascuno le aspirazioni del suo cuore²¹³.

La prima cosa che salta agli occhi è l'aggiunta di una battuta per Ero, accorgimento che Lodovici usa per risolvere il pun. «In quasi tutte le scene ultime la traduzione si è fatta alquanto perifrastica per rendere al vivo l'umorismo da *commedia dell'arte* di queste scene popolari»²¹⁴: d'altra parte non c'è scelta, specialmente in pun come questi. Lodovici segue comunque il testo nel principio, come D'Agostino, cambiando semplicemente la lettera di partenza. Quanto all'ultima battuta, il riferimento all'amante lascia presagire la conversione di Beatrice, disposta

²¹¹ 1987, 343.

²¹² 2009, 121.

²¹³ 1964, 317.

²¹⁴ lvi, 355.

a scendere a più miti consigli con gli uomini, da qui il riferimento alla stella polare come guida per i pretendenti.

BALDI

BEATRICE Sono quasi le cinque cugina, sarebbe tempo che voi foste pronta... davvero, sto proprio male, oh, oh!

MARGARET Per un vestito, per un candito o per un marito?

BEATRICE Per il mio cuore che come quelle tre cose è 'ito'.

MARGARET Ecco, se non è vero che vi siete fatta turca voi, non si potrà più lavorare neanche con la stella polare.

BEATRICE Che vuol dire quella pazzarella?

MARGARET Nulla, ma che Dio esaudisca a ciascuna il desiderio del suo cuore²¹⁵.

Baldi è il traduttore che in un certo senso si allontana maggiormente dal testo, nel senso che non cerca, come D'Amico e D'Agostino, una traduzione per sostituzione: il legame con il marito resta, ma è riproposto capovolto, si gioca non sull'assonanza iniziale ma sulla rima finale, mantenendo sempre quell'aura di letterarietà che lo contraddistingue. Tuttavia in questo caso non stona, al contrario, grazie alla rima l'effetto è divertente. Meno riuscita è invece la traduzione letterale della battuta di Margaret, la cui incomprendibilità è sì motivata dal successivo intervento di Beatrice, ma come le altre soluzioni è meno immediata.

**

Dopo questa carrellata di esempi, la prima considerazione riguarda l'effettiva differenza quantitativa tra il numero di traduzioni disponibili per l'*Amleto* (si è ovviamente dovuto scremare per cercare esempi di strategie quanto più diverse e cronologicamente diversificate) e per *Molto Rumore*. Si traduce più volentieri la tragedia della commedia, questo lo si era capito, ma il divario è notevole: la scrematura per *Molto Rumore* è stata in un certo senso più agevole rispetto a quella per l'*Amleto*.

La selezione dei testi, oltre ad un'attenzione particolare ai problemi traduttivi, è stata impostata anche in base all'intento di verificare come la mano dello stesso traduttore si riconosca nonostante il passaggio di genere: tradurre richiede interpretazione, quindi al di là dei paletti imposti dal testo, lo stile personale del traduttore si riesce sempre ad intravedere. Si è riusciti a portare a termine tale obiettivo di ricerca solo con Lodovici e D'Agostino, mentre per Praz il discorso si fa particolare: l'introduzione alla raccolta per la Sansoni Editore del 1964 specifica infatti che si propone al lettore

la fortunata versione del Teatro [...] che il pubblico italiano ben conosce ed apprezza da anni e alla quale sotto la direzione di Mario Praz collaborarono illustri scrittori e anglisti,

²¹⁵ 1964, 537.

e traduttori tra i più agguerriti [...] opere drammatiche accuratamente rilette alla luce delle più recenti acquisizioni della critica shakespeariana²¹⁶.

Quindi, dal punto di vista strettamente autoriale, le traduzioni dell'*Amleto* e di *Molto Rumore* non sono attribuibili a Praz, ma risentono della sua generale supervisione e ne riflettono quindi le linee guida.

Tornando al discorso generale, si notano in generale due macro approcci alla traduzione: il primo, perfettamente simboleggiato da Praz, guarda al testo shakespeariano isolandone la matrice teatrale e tutto ciò che vi ruota intorno, quindi bada al lato puramente letterario. È una traduzione che si potrebbe definire di orientamento editoriale, sotto tutti i punti di vista. Colpisce però in tali traduzioni, evidentemente pensate per svelare i segreti del testo, un numero di note imbarazzantemente basso per sviscerarne appieno i lati nascosti o per spiegarne le scelte traduttive. In parte conferma ciò che affermava Teresa Prudente: per la mole di ricerca e di ragionamento che si compie sul testo, avere un limite sul numero di note (che per il suo lavoro è stato fissato a 200, ma che nelle varie edizioni consultate è ancor più basso) è quasi crudele. Il più generoso è Serpieri, che nell'edizione Marsilio del 1997 inserisce ben 368 note²¹⁷; i Meridiani Mondadori presentano la traduzione dell'*Amleto* di Montale con 16 note (ulteriore riprova che il testo non era pensato per intoppi nella comprensione), mentre per la traduzione di *Molto Rumore* ad opera di Masolino D'Amico sono 37. Nell'edizione curata da Praz *Molto Rumore* nella traduzione di Baldi presenta 75 note, l'*Amleto* di Piccoli 85. Questo porta inoltre a rimarcare che più la traduzione è letterale, maggiore sarà il bisogno di ricorrere a note. L'*Amleto* di Lodovici ne conta 52, *Molto Rumore* invece 22. D'Agostino per Garzanti inserisce 61 note per l'*Amleto* e 28 per *Molto Rumore*, in grande maggioranza di natura critica. Lombardo inserisce nell'*Amleto* 115 note, alternando considerazioni di carattere generale traduttivo a brevi integrazioni di carattere letterario.

Se tali edizioni si orientano al testo, allora forse varrebbe la pena andare fino in fondo, e renderle ricche di commenti volti non solo a chiarire dove nel prototesto c'è un gioco di parole che non si è riusciti a risolvere, ma anche ad approfondire questioni di ordine culturale e, perché no, traduttivo. Se si vuole mettere in evidenza la ricchezza testuale, lo si faccia fino in fondo: le traduzioni troppo letterali in ogni caso non rendono pienamente giustizia al testo in termini di slancio e freschezza, sicuramente non sono adatte per il teatro, quindi, invece di optare per un ibrido che soddisfa parzialmente i due criteri, forse sarebbe meglio pensare a due diversi approcci per due opposte destinazioni.

L'altra macrotendenza, realizzata però solo in parte in comparazione, è di pensare al testo già in ottica teatrale: per quanto riguarda *Amleto* il pensiero va al lavoro di Squarzina in quanto effettivamente usato per la rappresentazione, ma anche a Montale (il quale specifica che la sua traduzione è nata per l'orecchio e non per

²¹⁶ VII.

²¹⁷ Bisogna però precisare che molte di queste note specificano le differenze tra le varie lezioni.

l'occhio²¹⁸), senza contare che il testo di Serpieri è tra i più utilizzati per le messe in scena. Per *Molto Rumore* invece non è stato possibile reperire una edizione che somigliasse in principio alla pubblicazione di Squarzina e che permettesse un qualche confronto. Nelle prefazioni delle edizioni singole di *Molto Rumore* non viene specificato con quali intenti ci si avvia alla traduzione: l'unica conclusione che si può trarre è che nessuno dei traduttori ha a che vedere col teatro: si trovano accademici, dalla Fusini a Lombardo a D'Agostino, ma nessuna versione pensata appositamente per il teatro o che risulti accreditata per l'uso in scena. Da una ricerca risulta che la produzione più recente del 2014 per il Globe di Roma con la regia di Loredana Scaramella ha usato un testo tradotto e adattato dalla stessa regista con Mauro Santopietro²¹⁹. Nel 2013 la produzione del Festival shakespeariano di Verona ha utilizzato un testo tradotto e adattato dal regista, Giancarlo Sepe²²⁰; nel 2007 la produzione veronese con regia di Lavia usava la traduzione di Chiara DeMarchi²²¹; non essendo specificato da quale baste testuale si sia – eventualmente – partiti, non si può dire se le traduzioni qui analizzate siano quindi effettivamente servite da guida.

Si è detto che uno dei problemi maggiori del tradurre Shakespeare è quello di avere difficoltà ad allontanarsi dal testo. Col passare del tempo si può dire che tale soggezione si sia alleggerita: basta confrontare le traduzioni degli anni Sessanta con quelle più moderne per notare che le strutture si alleggeriscono notevolmente, pur tenendo in considerazione le differenze di genere. Il peso del suo status di tragedia e il bisogno di non allentare troppo la presa sull'eleganza linguistica fanno però sì che lo stesso traduttore agisca diversamente dall'*Amleto* a *Molto Rumore*: D'Agostino nell'*Amleto* tende a posizionare i traduttori nella stessa posizione dei rispettivi inglesi, mentre in *Molto Rumore* è evidente che il legame col testo è meno timoroso, anche alla luce della risoluzione di alcuni giochi di parole, particolarmente riusciti e creativi, che non lasciano scelta. Ulteriore riprova che lo status non solo dell'autore ma anche dell'opera che si va a tradurre determina, più o meno inconsciamente, il grado di sudditanza del traduttore al testo. Paradossalmente però i risultati migliori si ottengono proprio quando si affronta il testo senza prestrutture, e Montale per la tragedia è un ottimo esempio.

L'aspettativa per le traduzioni di Montale era trovare una sensibilità che potesse restituire quelle atmosfere poetiche che contribuiscono a valorizzare il testo shakespeariano. Il risultato si dimostra piuttosto coerente, con una conferma: il linguaggio di Montale infatti non è artificioso o forzatamente aulico: si percepisce la ricerca dell'eleganza – quando necessario – e soprattutto, come già detto, una capacità di non seguire il testo alla lettera e di plasmare la prosa (o il verso) in modo da accompagnare l'italiano: in I.2, a 'that this too too solid flesh would melt / Thaw,

²¹⁸ Mondadori: 1988, 1.

²¹⁹ <http://www.globetheatreroma.com/molto-rumore-per-nulla-2014/>

²²⁰ L'adattamento qui prevede un'ambientazione gitana con accenti provenienti da ogni parte d'Italia. Uniche informazioni sul versante linguistico: «all'ambiente malmesso e disordinato corrisponde un linguaggio informale e molto colorito».

http://www.teatrostabileverona.it/molto_rumore_per_nulla-p968e.html

²²¹ http://www.estateteatralerveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=13024

and resolve itself into a dew' Montale non fa seguire una corrispondenza esatta di tre verbi (come fanno tutti gli altri traduttori presi in esame a parte Rusconi; solo D'Agostino li riduce a due), ma opta per una soluzione più personale riprendendo uno dei verbi e trasformandolo in sostantivo: 'se questa carne troppo dura si sciogliesse, dal suo gelo, in rugiada'. All'estremo opposto troviamo la versione di Piccoli: in ogni passaggio analizzato si nota la ricerca del traduttore dal sapore più letterario possibile, il che, unito ad un periodo molto legato al testo originale, conferisce al testo un carattere completamente diverso. Montale è quello che nell'ambito tragico riesce a conciliare meglio tutte le esigenze teoriche descritte, e talvolta questo determina un leggero livello di approssimazione o di rielaborazione del testo, la cui struttura non viene seguita pedissequamente: è però proprio quello a conferire un tono naturale. Che non rima con banale: la traduzione di Montale è infatti sempre molto bilanciata.

Le traduzioni supervisionate di Piccoli per *l'Amleto* e Baldi per *Molto Rumore* prestano un occhio di riguardo al traduttore più letterario e talvolta arcaico che si riesce a trovare, non importa che si parli di commedia o di tragedia. Al di là dell'intenzione di valutare un testo drammatico solo ed esclusivamente in ottica letteraria, c'è sicuramente coerenza con gli intenti manifestati da Praz.

Come è allora possibile trovare un compromesso tra la classicità del testo e le esigenze linguistiche di arrivo? Guardando gli esempi di traduzioni più riuscite (per la tragedia Montale e Squarzina) il segreto par essere privilegiare l'arcaicità di un solo aspetto bilanciando il resto: se si interviene sul lessico non bisogna connotare la sintassi (laddove non serve: diverso discorso è studiare una espressione consona al personaggio), e viceversa. La Fusini per esempio dimostra che scelte lessicali non letterarie non necessariamente banalizzano il testo, se si inserisce qualche elemento sintattico che rimandi a costruzioni dell'italiano più classico. Badando al ritmo della frase, allo stesso tempo il testo si mantiene fresco ma non troppo confidenziale. Sullo stesso piano ma realizzate su versanti opposti sono le scelte di Squarzina, che però si muove sulla tragedia (il che richiede qualche attenzione maggiore al tono): si prenda il soliloquio di Ofelia, a risaltare sono i traduttori ma non la sintassi.

Per quanto riguarda *Molto Rumore*, i lavori di Baldi e Lodovici sono i più vicini cronologicamente, quindi la differenza nell'atmosfera della traduzione non è certamente da attribuirsi a riflessioni sulla lingua di un significativo scarto temporale (anche se, guardando le traduzioni di Rusconi, vi si trovano piacevoli sorprese). I due traduttori si tengono in linea generale sintatticamente vicini al testo, tendendo a riprodurre l'ordine in italiano. È questo un approccio considerato desiderabile dagli stessi traduttori davanti al testo shakespeariano: permette di non discostarsi troppo dall'originale. Lasciando da parte quei casi in cui un allontanamento è invece necessario per il bene stesso del metatesto, si pensi brevemente alle conseguenze sull'impatto linguistico. Per 'God keep your Ladyship still in that mind! So some gentleman or other shall 'scape a predestinate scratched face', Baldi traduce: 'Che Dio tenga sempre la Signoria Vostra in codesto pensiero, che così qualche gentiluomo eviterà il destino d'aver la faccia graffiata!' e Lodovici: 'Dio conservi

vossignoria in tali disposizioni; così qualche gentiluomo sfuggirà al destino di portar graffi sulla faccia'. La differenza è minima, l'ordine delle parole praticamente intatto: l'impressione è in entrambi i casi di un testo alquanto ingessato, e da un certo punto di vista contraddice un'altra regola della traduzione shakespeariana, la sintesi. La lingua italiana è portata a dilungarsi, quindi sforzarsi di ridurre il numero di parole significa inevitabilmente trovare giri di frase che possono, più o meno fortunatamente, combaciare con l'inglese oppure no.

Per dare un'idea di quanto la stessa frase possa beneficiare di una traduzione che invece cerca strutture alternative e tagliate in base alla lingua di arrivo, si prenda un'altra battuta tradotta da Baldi: 'Vorrei che il cavallo corresse come la vostra lingua, e avesse fiato altrettanto. Ma andate per la vostra strada in nome di Dio ho finito', e un esempio in cui Lodovici 'rischia' maggiormente: 'Uh, avesse il mio cavallo lo slancio e la resistenza della vostra lingua. Ma statemi un po' allegra, in nome di Dio. Io ho finito'. Il tono delle due frasi è nettamente diverso, il che dimostra che non è necessario aspettare tempi più recenti per traduzioni agili, o meglio, coi tempi moderni arriva un approccio al testo meno freddo ed impersonale: la Fusini ad esempio traduce 'Magari l'avesse il mio cavallo l'impeto della vostra lingua, e anche il fiato', ma l'anafora riporta il tono su un piano più colloquiale, che sa di parlato, con un compromesso tra letterarietà e informalità che in una commedia basata sulla brillantezza del dialogo non è un male. Chi presta una certa attenzione agli scambi e ai dialoghi è Masolino D'Amico: le sue battute infatti sono ricche di inversioni, interiezioni tipiche del parlato, che non danno l'impressione di una scrittura troppo lavorata ma di una invenzione che scaturisce al momento, nella migliore tradizione dei principi del flyting e, in generale, rispondendo ai bisogni di un testo che nasce per divertire sulla base dell'inventiva linguistica. Per questo D'Amico cerca sempre la soluzione più efficace ed immediata anche se comporta un grado di distacco dal testo che dagli esempi si vede variabile ma costante: in tutti gli esempi di giochi di parole riportati, D'Amico infatti non ha mai optato per una soluzione letterale. D'Amico è poi il più attento alle soluzioni sintetiche, ad esprimere efficacemente il significato della battuta ma senza indugiare troppo sulla stessa. 'E poteva morire, lo sdegno, con un alimento prelibato come il signor Benedetto?' pare molto più agile di 'come può non essere al mondo lo sdegno, finché lo alimenta così abbondantemente il signor Benedetto' (Lodovici) ma anche di 'E vi pare che morirà lo sdegno, se a nutrirlo c'è un cibo tanto buono come il signor Benedick' (Fusini). Non c'è differenza di senso, ma la resa più stringata – cioè senza seguire passo passo le orme del testo, come fanno gli altri – rende la soluzione veramente più efficace. Però, a parte qualche 'scivolone', troviamo una certa attenzione alla sintesi anche nella traduzione di Fusini, e talvolta in D'Agostino.

Ricordando quindi le parole di Lodovici, in un certo senso l'obiettivo lo si raggiunge a metà: le parole sembrano scaturire spontaneamente dalla bocca dei personaggi – obiettivo dichiarato della sua traduzione – solo però quando dimentica il prototesto. Si può quindi dire, per ora, che sintesi e un atteggiamento poco reverenziale nei confronti del prototesto siano le chiavi per schiudere la porta della

buona traduzione shakespeariana: resta da vedere se tali princìpi funzionano anche nell'approccio teatrale, che, ribadiamo, dovrebbe restare quello primario, focale.

*

La traduzione di Squarzina merita un discorso a parte: dato l'interesse sulla performatività del testo, è infatti l'unica che permette un confronto con una effettiva messinscena. La versione Squarzina-Gassman del 1952 è una delle più criticamente acclamate²²²: il primo obiettivo è l'integrità del testo, per fare sì che il personaggio risalti e non si smarrisca in chiavi di lettura legate a mutilazioni del testo o tagli di sorta. La produzione del 1952 è quella che spicca per l'intento di ricostruire l'integrità della tragedia, sia dal punto di vista dei tagli che della accuratezza testuale, liberandolo dalle deviazioni romantiche. La traduzione adotta una nuova divisione in atti che

corrisponde a due nuovi modi del testo finora ignorati dalla critica: l'evidente carattere di chiusura di Fortebraccio con l'esercito, e la bellissima unità del IV atto, che viene a configurarsi come l'atto dell'assenza di Amleto²²³.

La rincorsa di una chiarezza rinascimentale si ripercuote anche sulla traduzione, sul linguaggio poetico dell'opera, sulla modernità, ed è qui che il discorso diventa rilevante. Quella di Squarzina è reputata la prima traduzione integrale dell'*Amleto* «assai scorrevole, di immediata comprensione, e perciò capace di afferrare lo spettatore fino a non lasciargli una sola parola»²²⁴. Scorrendo le recensioni critiche, ad essere apprezzata è proprio l'integrità: «le metafore, le iperboli, le allegorie, tutta la ricchezza idiomantica del linguaggio degli elisabettiani non sono stati attenuati né da una traduzione troppo schematica e nemmeno dal gioco della recitazione»²²⁵. Anche il solitamente severissimo D'Amico (che però qui si ritrova in un certo senso in conflitto d'interesse) non ha che parole di lode per una versione dell'*Amleto* che, a suo dire, non teme il confronto con la complessità linguistica del testo inglese, anzi, accetta volentieri la sfida. Si aggiunga la filosofia alla luce della quale viene letto il personaggio principale, esemplificazione moderna della gioventù che vuole agire ma è bloccata dal non capire da che parte sta la verità, nonché simbolo di un modello comportamentale che non è più accettato – da qui il dubbio, l'inazione – ma al quale non è contrapposta alternativa.

Dalla lettera di Gassman a Squarzina (a cui fa riferimento Bartalotta e poi pubblicata da La Repubblica nel 2012) emergono i punti che i due affrontarono per la messinscena. Il primo di questi è il mantenimento dell'impostazione elisabettiana: «il problema scenico mi trova assolutamente neutro»²²⁶, nella convinzione che lo

²²² Gli anni Cinquanta vedono l'affermarsi di una messinscena dell'*Amleto* che mette fine all'esperienza del 'mattatore', dell'attore unica bussola dello spettacolo, e sancisce la figura del regista come nuovo interprete del testo.

²²³ Squarzina: 1995, 13.

²²⁴ Bartalotta: 2013, 79.

²²⁵ Ivi, 78.

²²⁶ Bartalotta: 2013, 77.

statuto del personaggio e la portata filosofica che gli si accompagna si accordino ad una scena semplice, essenziale, non macchinosa. Il secondo è legato al discorso sulla traduzione, ed è particolarmente illuminante ciò che Gassman ha da dire: la traduzione «magnifica, austera»²²⁷ di Squarzina avrebbe infatti avuto il merito di aiutare l'attore a capire la direzione da prendere, perché avrebbe evitato semplificazioni e affrontato di petto i trabocchetti del testo originale. Che la lingua a teatro fosse un punto fermo per Gassman lo si capisce anche da affermazioni successive: «Credo che la lingua sia molto importante in teatro, e perché – è ridicolo doverlo affermare, ma ancora è necessario, per capire da che parte stai – la lingua tradotta è altra cosa»²²⁸. L'idea di restituire l'integrità all'opera deriva dal fatto che i tagli erano tutti indirizzati ad enfatizzare le caratteristiche del personaggio che meglio combaciavano con la corrente culturale del momento; evitare la selezione e lasciar scorrere il testo così come era stato pensato permette di lasciare che l'idea parli da sola, senza strade forzate. Non è stato possibile reperire la prima versione, quella del '52, ma qualche considerazione la si può fare anche tramite la registrazione del 1954²²⁹: balza subito agli occhi che non c'è stato alcun adattamento invadente, alcuna modifica delle battute: il copione è perfettamente coincidente col testo tradotto da Squarzina e riportato nell'edizione di riferimento. Non ci si esporrà sugli interventi della ripresa per la Rai, una versione di due anni più vecchia (e con un cast ridistribuito ed in parte integrato): sono per lo più tagli mirati alla sintesi, ma, non essendo disponibile la versione del '52, non è possibile approfondire il confronto e verificare gli eventuali slittamenti tra le due versioni.

La traduzione di Squarzina è stata quindi realizzata col palco in mente, agli antipodi come intenzioni rispetto a quella di Piccoli. È una traduzione piuttosto diretta, che centra il messaggio nel modo più contratto possibile. Paragonando, ad esempio, il passaggio tratto da II.2, ci si accorge che Squarzina, a differenza di Lodovici, elimina sistematicamente i soggetti ridondanti. Si confronti anche la seguente resa: 'e dato che il sole sa far nascere vermi dalla carogna di un cane... voi avete una figlia?' (Squarzina) e 'perché se il sole bacia un cane morto e genera col suo bacio la verminaia nella carogna del cane... Avete voi una figlia?' (Lodovici), per capire la differenza. Già tradurre 'cane morto' con 'carogna' nella prima occorrenza permette di risparmiare una parola, e così facendo si potrebbe evitare di ripetere tale riferimento poco dopo, soprattutto perché, trovando due volte anche il riferimento al bacio, si crea ridondanza. Squarzina invece trova il modo di evitarle. Premesso che la traduzione di Lodovici suona piuttosto pesante anche alla lettura, è una ulteriore prova che certe proposte possono essere comunque accettate nello scritto, ma che per il teatro c'è bisogno di una impostazione e un approccio diverso.

In primo luogo le traduzioni di Squarzina si distinguono per una discreta attenzione alla sintesi della frase, soprattutto dal punto di vista sintattico. Questo non solo nei punti dalla portata drammatica più blanda (si pensi al primo esempio: 'sei

²²⁷ Ibidem.

²²⁸ Gambetti: 1999, 297.

²²⁹ Un lavoro più accurato del passaggio dalla traduzione alla rappresentazione lo si potrà fare per il testo di Michael Frayn.

molto puntuale’) ma anche nei dialoghi più significativi: lo scambio con Polonio così come lo traduce Squarzina è piuttosto agile, in alcuni punti anche più di quello di Montale: nel passaggio da II.2 109-123, Squarzina riesce a rendere con cinque parole e senza ripetizioni ridondanti - ‘Frased infelice: è detto male’ - ciò che Montale esprime con un giro di frase più lungo: ‘è una frase infelice, questa, e ‘arcibellissima’, poi, non torna, non torna’; tutti i traduttori tendono a seguire il testo, ‘questa è una brutta, brutta espressione, una pessima espressione. “‘Arciangelicata” è una brutta espressione’ (Lombardo); ‘che brutta espressione, che espressione volgare, <<favolosa>> è proprio volgare’, (D’Agostino) ‘brutta, brutta espressione questa, un’espressione volgare’, (Serpieri). Oppure, mentre Squarzina per II.2. 591-596 traduce ‘Vergogna! Cervello. Sì’, altre soluzioni presentano ad esempio ‘Vergogna! Puàh! È tempo d’adoprare il cervello’ (Lodovici), ‘Vergogna! Poh! Al lavoro, mio cervello’(Piccoli), tutte soluzioni che in un certo senso dicono troppo, mentre è facile immaginare un lavoro interpretativo più autonomo per chi deve recitare la battuta di Squarzina.

La capacità di sintesi indica innanzitutto una ovvia conoscenza da parte di chi è immerso nella dimensione teatrale non solo del funzionamento della parola e delle diverse rese tra recitazione e scrittura ma anche capire che il testo a teatro talvolta non può essere seguito alla lettera. Questo non vuol dire però impoverire il testo o banalizzarlo (la conversione in spicci di cui parlava Praz). Le scelte lessicali di Squarzina non sono banali, certi accorgimenti sintattici rimandano, dove serve, ad un giro di frase più curato, ad inversioni che sottolineano il senso:

SQUARZINA

Essere o non essere, qui sta il problema: è più degno patire gli strali, i colpi di balestra di una fortuna oltraggiosa, o prender armi contro un mare di affanni, e contrastandoli por fine a tutto? Morire, dormire, non altro, e col sonno dire che si è messo fine alle fitte del cuore, a ogni infermità naturale alla carne: grazia da chiedere devotamente. Morire: dormire. Dormire, sognare forse. Ecco il punto: perché nel sonno di morte quali sogni intervengano a noi sciolti da questo viluppo, è pensiero che deve arrestarci. Ecco il dubbio che tiene in vita a tarda età gli infelici, perché chi vorrebbe subire la sferza e gli sputi del tempo, i torti dell’oppressore, contumelie dall’uomo arrogante, pene per l’amor spezzato, rémore in luogo di legge, gli uffici e la loro insolenza, e gli oltraggi che il merito paziente ha inflitti dall’iniquità, quando egli stesso, nient’altro che con un pugnale, *potrebbe far sua la pace?* [...] ²³⁰.

Il percorso di analisi e definizione delle linee guida per la traduzione si completa poi con l’esame di una traduzione dal plauso pressoché unanime, che in un certo senso sublima e racchiude, provandone la bontà, le intuizioni sopra esposte: l’*Amleto* tradotto da Cesare Garboli.

²³⁰ 1953: 101.

L'Amleto di Cesare Garboli

È evidentemente arduo compiere una comparazione esaustiva e completa di tutte le traduzioni dell'*Amleto*: l'ampio numero di versioni renderebbe difficile e confusionario il raffronto. A questo punto dovrebbe esser chiaro che vi sono dei traduttori che hanno preso col testo una confidenza diversa, frutto anche di formazione ed impostazione, e tenendo a mente quanto detto finora come ultimo caso ci si soffermerà sull'*Amleto* di Cesare Garboli, per verificare non solo che l'impostazione teatrale è più esigente a livello traduttivo, ma che il confine di rielaborazione può essere spinto oltre le soluzioni finora presentate, e quanto sia notevolmente diverso il prodotto finale.

Dalla premessa di Carlo Cecchi alla traduzione dell'*Amleto* di Cesare Garboli emergono essenzialmente due fatti di interesse; il primo è un giudizio di valore sul materiale testuale: le traduzioni dell'*Amleto* disponibili fino a quel momento (cioè il 1989) fossero giudicate illeggibili, il che obbligava a ripiegare sull'inglese; il secondo è che l'approccio di Garboli alla traduzione era quello di un *dramaturg* prima che di un traduttore: si mette chiaramente in evidenza che la traduzione arriva alla fine di un processo che individua drammaturgicamente i tagli e la piega che si vuole far prendere al testo, quindi con una idea precisa dello spettacolo che si vuole generare e di cui il testo è un contributo ma non un dittatore.

La traduzione che mi leggeva – poi quella che io e gli attori leggevamo durante le prove – era qualche cosa di straordinario [...] immediatamente comprensibile ma alto di tono dove gli endecasillabi restituivano senza alcuno sforzo il respiro e il ritmo della lingua italiana, dove i giochi di parole che riempiono le parti in prosa erano finalmente risolti in maniera immediata ed efficace, e non spediti a più di pagina con la fastidiosissima nota 'gioco di parole intraducibile'²³¹.

La traduzione di Garboli inizialmente segue il destino di molte traduzioni per il teatro, cioè l'essere riservata ad attori e registi, a non essere divulgata sebbene la sua fama fosse ormai piuttosto consolidata. Garboli – come Serpieri, anche se con finalità diverse – si è ritrovato a tradurre e a porsi domande sul testo di riferimento. In coincidenza con la discussione filologica e la rivalutazione autoriale delle modifiche presenti sul Folio rispetto al Q2, la versione genericamente più accreditata, Garboli rivela di essersi trovato a rielaborare la traduzione proprio seguendo sempre più da vicino il testo che per la critica è il più formato sulle esigenze del teatro.

La risposta di Garboli sulla mancata pubblicazione della traduzione basterebbe da sola a definire tutte le discussioni mirate a definire il testo teatrale: «è impossibile stabilire con un margine di ragionevole e soddisfacente precisione il testo. Per intenderci, non si può 'fissarlo'»²³². Il testo dell'*Amleto* ha conosciuto e può ancora conoscere molte varianti, ciascuna con il diritto e la plausibilità di esistere.

Il discorso si può tranquillamente ampliare: la pubblicazione a stampa certamente costringe a fissare dei paletti, contribuisce a creare una versione di riferimento, ma

²³¹ Garboli: 2009, VII.

²³² Ivi, 215.

o quello che si arma contro un mare di guai
e opponendosi li annienta [...] ²³⁶.

In queste traduzioni emerge quel contrasto evidenziato da Garboli, sopportazione contro azione. Squarzina invece è meno netto, più ambiguo:

Essere o non essere, qui sta il problema: è più degno patire gli strali, i colpi di balestra di una fortuna oltraggiosa, o prender armi contro un mare di affanni, e contrastandoli por fine a tutto ²³⁷?

Una seconda considerazione riguarda una caratteristica che emerge dalla traduzione di Garboli ancor di più che da quelle, comunque valide, di Montale e Squarzina: una notevole autonomia rispetto al testo – e rispetto alle traduzioni passate ²³⁸. Ancora una volta è una differenza che si avverte già dalla lettura: il testo di Garboli non suona volutamente contorno o solennemente artificioso, ma profondamente parlato con un occhio di riguardo all'espressività delle parole, soprattutto badando (come gli altri traduttori del resto) alla sintesi:

I versi di Shakespeare [...] ospitano in media dalle sei alle sette parole, nel senso di voci verbali e nominali, perché la lingua inglese è monosillabica. L'endecasillabo, che ho scelto come equivalente, ne ospita due o tre, o poco più. [...] Ofelia, nel ritratto che fa di Amleto, lo definisce dotato di tutte le qualità di un soldato, di un letterato, e di un uomo di mondo [...] ma lo dice in un solo verso: 'The courtier's, soldier's, scholar's, eye, tongue, sword'. Provi a sciogliere questo verso in un equivalente italiano ²³⁹.

E Garboli traduce:

Che saccheggio c'è stato in quella mente!
Soldato, letterato, gentiluomo,
aveva tutto, lingua, occhio, spada,
la speranza e la rosa dello stato,
da mangiarlo con gli occhi tanto era
specchio a tutti di stile, l'eleganza
fatta persona. Eccolo lì, uno straccio ²⁴⁰.

Garboli non segue il prototesto alla lettera, non si affanna nella ricerca del traduttore più fedele ma soprattutto non si percepisce l'ansia di mantenere a tutti i costi una stretta somiglianza strutturale (nel testo inglese la frase è unica, mentre Garboli inserisce una pausa molto espressiva che enfatizza l'ultima parte 'Eccolo lì, uno straccio') con espressioni non necessariamente elevate o auliche (in questo caso 'mangiarselo con gli occhi').

²³⁶ 1984, 115.

²³⁷ 1953, 101.

²³⁸ Per quanto riguarda le altre traduzioni, Garboli le aveva «evitate più per amnesia che per distrazione», (Garboli: 2009, 209).

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ lvi, 88.

Ciò non significa che la traduzione, all'opposto, cada nell'eccesso familiare, a riprova che l'eleganza dello stile non rima con elaborazione forzata né si ottiene dalla somma degli arcaismi:

Io, la più infelice delle donne,
io che avevo la musica nel cuore
e che bevevo miele; io qui a sentire
i ragli di quell'anima, a vedere
questa nobile mente che dà il suono
di campane perverse e già soavi
picchiate senza scopo; io qui a vedere
un'immagine unica, un modello di giovinezza in fiore sfigurato
da un vento di idiozia²⁴¹.

Riprendendo gli esempi precedenti, ecco come Garboli risolve il confronto Polonio-Amleto:

POLONIO	Mi riconosci, signore?
AMLETO	Perfettamente. Tu sei quello che ha pesce da vendere, sempre pronto.
POLONIO	Io? No signore.
AMLETO	Sarai onesto lo stesso, no? [...] perché se il sole feconda di vermi la carcassa di un cane, che è fior di carne corrotta buonissima da fecondare... hai una figlia?
POLONIO	Sì, signore.
AMLETO	Meglio non esporla mai al sole. Fecondare è una benedizione, ma siccome tua figlia potrebbe farsi fecondare – amico, sta' attento.
POLONIO	[...] Cosa leggi, signore?
AMLETO	Parole, parole, parole.
POLONIO	Com'è la storia?
AMLETO	Tra chi?
POLONIO	Dicevo il soggetto del libro, signore [...] è pazzo, ma c'è del metodo in questa pazzia. (<i>a voce alta</i>) Hai troppa aria? Vuoi metterti al riparo?
AMLETO	Nella tomba?
POLONIO	Già, è al riparo dall'aria ²⁴² .

È evidente, anche ricordando le traduzioni comunque convincenti di Squarzina e Montale, che Garboli non si fa problemi ad aggiungere materiale che non figurava nel prototesto, creando qualcosa di nuovo: lo si capisce da come risolve l'accenno al pescivendolo e all'onestà: invece di un'affermazione, opta per una domanda, che comunica un contenuto fortemente ironico. Quello che pare un intervento tutto sommato semplice acquista valore proprio constatando che, prima di lui, nessuno ci

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Garboli: 2009, 60-1.

RE [...]Ma ora
a noi, Amleto, mio nipote e figlio.
AMLETO (*tra sé*) tanta famiglia, e così poco simili.
RE Ancora avvolto dentro le tue nuvole?
AMLETO Ma signore, mi trovo in pieno sole²⁴⁷.

Appare (finalmente, sarebbe il caso di dire) una traduzione alternativa al pun ‘kin-kind’, una traduzione che in questo caso scioglie il senso e lo traspone in altre (e soprattutto poche) parole.

Dello stesso livello è la resa di quei momenti più intensi, che si caratterizzano per una grande espressività ma anche per immediatezza e plausibilità del linguaggio:

Taci, somaro. Ecco: il bello è che io, / figlio di padre assassinato, / chiamato a far giustizia dal volere del cielo e dell’inferno, sono qui / chiamato a far giustizia dal volere / del cielo e dell’inferno, sono qui / a girare gli spaghi intorno al cuore, / a sfare il pacco come le puttane, / e parlo, parlo, sciacquo le bestemmie / come una serva! Basta! Schifo, schifo! / Forza, cervello mio!²⁴⁸

Spesso l’efficacia (sempre ricordando la destinazione d’uso) e l’effetto complessivo delle varie traduzioni si avverte solo al confronto. Si può dire che Garboli porta a compimento un lavoro già avviato, come visto, da Montale e da Squarzina, dimostrando che una compressione è sicuramente possibile nonostante le appurate difficoltà legate all’italiano, se si affronta il testo da una prospettiva *non* letteraria ma puramente teatrale, cercando di capire come le frasi si formulerebbero nel parlato naturale, senza seguire passo passo il testo inglese. Questo fa sì che il pensiero sia concentrato sulla plausibilità della parola in scena, invece di cercare a tutti i costi di ripresentare le fattezze di una lingua nata per un altro tipo di recitazione e criteri rappresentativi: il prodotto non può essere una lingua teatrale per via della eccessiva dilatazione di ogni battuta (infatti Cecchi leggeva *Amleto* in inglese), ma dal punto di vista strettamente letterario la traduzione non riesce a far passare la potenza che aveva reso il prototesto così famoso, perché talvolta troppo compiaciuta o, nel tentativo di seguire passo passo il prototesto, si fa contorta.

Nel caso del teatro, la chiave è quindi non lasciare che la concezione di testo classico interferisca e abbia la meglio sulla destinazione d’uso. Nell’analisi seguente, infatti, si vedrà a che livelli di modifica può giungere un testo comico contemporaneo, interamente focalizzato sulla funzione ultima della risata.

²⁴⁷ Ivi, 15.

²⁴⁸ Garboli: 2009, 78.

Capitolo 11

Rumori fuori Scena: aspetti generali

Il genere

La farsa è il genere in cui Michael Frayn ha avuto più successo, e anche quello al quale ha dato il maggior contributo, proprio con *Noises Off*¹.

Farce has always been regarded in his country, in fact everywhere, as rather downmarket, popular entertainment. When I first started writing farces, interviewers would ask me 'why do you do farces?' why don't you write about life as it is? [...] I mean, it seems to be that everyday life has a very strong tendency towards farce, that is to say, things go wrong².

Un pensiero, questo, che Frayn non rinuncia ad inserire nel *play* attraverso il regista Lloyd: «That's what it's all about. Getting on - getting off. [...] That's farce, that's theatre, that's life»³. Frayn in effetti si allinea a quella critica che vede nella quotidianità delle situazioni un ingrediente della farsa: «'slices of life' dramatically and comically distorted but still very close to reality»⁴; in tempi più recenti anche Irving Howe⁵ afferma che scrivere farsa non equivale automaticamente a mettere in scena avvenimenti improbabili: guardando *Noises Off* la parte comica più convincente e autentica è quella che riguarda la vita da teatranti, che costituisce il fulcro dell'opera; in più, «farce falls under the category that Wittgenstein describes as having 'blurred edges' [...]»⁶, rendendo problematica definirla con esattezza.

Secondo Frayn l'elemento cardine della farsa è il panico⁷, che scatena l'effetto domino quando chi lo prova perde la testa e inizia ad arrampicarsi sugli specchi cercando di porre rimedio ad un disastro e provocandone invece altri. È quello che si verifica in *Noises Off*, in cui la comicità deriva dai tentativi degli attori di non abbandonarsi alla disperazione di aver perso il controllo dello spettacolo e di recuperare la situazione.

Howe illustra una serie di prerogative che sono ricorrenti nella farsa. La prima è «the recalcitrance of objects»⁸. *Noises Off* obbedisce alle regole della farsa anche nel presentare i personaggi battersi con oggetti vari che puntualmente non svolgono la loro funzione come dovrebbero. Il personaggio di Dotty combatte per tutto lo spettacolo con piatti di sardine e giornali; Garry, Belinda e Philip bloccano le prove

¹ *Donkey's Years* è un altro esempio di farsa, ma molti suoi lavori, anche se non sono totalmente ascrivibili al genere, presentano dei tratti farseschi: *Clouds*, per esempio, ma anche il flop *Balmoral*. (Moseley: 2006, 115).

² Moseley: 2006, 109.

³ Frayn: 1997: 380.

⁴ Cannings: 1961, 558.

⁵ Howe: 1990, 5.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Page: 1994, 31.

⁸ Howe: 1990, 5.

per porte che non si aprono – o non si chiudono, e nel bel mezzo del terzo atto una maniglia che resta tra le mani di Garry contribuisce ad alimentare buona parte di quel panico così essenziale per Frayn.

La seconda ricorrenza è «the fall of dignity»⁹. Il pubblico ride alla visione di un personaggio che in scena lotta per mantenere uno *status*, una posizione, una ‘faccia’. Nel caso di *Noises Off* viene subito in mente il povero Philip-Frederick, il quale si ritrova con i pantaloni calati a rincorrere una Brooke in biancheria intima fino in cima alle scale, contemporaneamente spiegando alla moglie Linda che le apparenze ingannano¹⁰. Nel testo di Frayn anche Lloyd termina il primo atto accasciandosi su un cactus, con conseguenze facilmente immaginabili, mentre nella versione italiana del secondo atto il cactus è sostituito da una bottiglia che diventa un’arma pericolosa nelle mani del geloso Gerry. «Farce does not compromise, neither is kind»¹¹ ma il punto focale è sapere quando smettere di infierire sul malcapitato personaggio, saper riconoscere il confine tra ciò che fa ridere e ciò che impietosisce e incupisce, vanificando di fatto ogni volontà comica¹².

«Farce dotes on situations and neglects stories. Favours action but seldom plot»¹³. Questo non significa che il lavoro per il traduttore sia tutto in discesa: «To employ the means and serve the limits of farce the essential content is dialogue. As action may be dispensed with, so even stock characters, however necessary, are merely devices for getting immediately down to comic speech»¹⁴. Si vedrà che in *Noises Off* la carica comica è affidata talvolta interamente alla battuta, in altri casi azione e

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ L'esempio di Frederick si può facilmente ricollegare alle teorie di Bergson sulle motivazioni dalle quali scaturisce il riso, ovvero principalmente dalla consapevolezza che l'azione che lo suscita non è frutto di una precisa volontà, ma è invece qualcosa di improvvisato, involontario, e dalla meccanicizzazione di un evento. Questi atti possono originarsi spontaneamente oppure dipendere da un fattore esterno (esempio di Bergson è quello dell'uomo che inciampa per strada e dell'uomo che continua a compiere i soliti gesti quotidiani ignaro del "burlone" che ha disseminato di trappole questa sua metodicità (Bergson: 2011, 17). Perché il comico si realizzi pienamente c'è bisogno che non sia più dipendente da un fattore esterno, ma che sia invece internalizzato, una caratteristica fissa del soggetto, perché solo così si può manifestare liberamente e soprattutto, sembrare naturale. L'efficacia del comico infatti viene anche dal grado di naturalezza percepito.

¹¹ *Ibidem*. Il comico nasce dal contrasto tra ciò che un personaggio vuole comunicare e ciò che gli accade mentre cerca di farlo. Bergson lo definisce in termini di contrapposizione tra l'anima, che persevererebbe all'infinito, e il corpo, che la disturba con bisogni che più saranno triviali più risulteranno comici. «È comico ogni incidente richiami la nostra attenzione sull'aspetto fisico di una persona mentre è in gioco il suo lato morale» (Bergson: 2011, 38). Interessante la differenza di percezione tra tragico e comico: dato che il comico deriva dalla fisicità, quando si fa agire un personaggio tragico bisogna evitare tutto ciò che al corpo è collegato, atti che potrebbero inconsapevolmente distrarre l'attenzione dall'azione drammatica deviandola invece sul corpo. Tant'è vero che i personaggi tragici agiscono dimenticando di avere un corpo (Ivi, 39).

¹² Bergson affermava che il riso si accompagna generalmente ad una certa dose di insensibilità, infatti «il maggior nemico del riso è l'emozione» (Bergson: 2011, 14): c'è bisogno di distacco, anche solo momentaneo, perché si possa ridere delle disgrazie altrui.

¹³ Howe: 1990, 5.

¹⁴ Stephenson: 1960, 90. Stephenson in effetti va oltre, affermando che la farsa non si identifica tanto in un genere quanto in una specifica modalità comunicativa, «a figure of theatre» (*ibidem*). L'aver però sia dei ruoli che delle situazioni ricorrenti e riconoscibili non permette di rinunciare completamente alla componente attiva a favore di quella linguistica, che pure ha dei tratti sempre uguali a loro stessi.

battuta sono intrecciati, in altri ancora ci si affida interamente alla gestualità degli attori, quindi il gioco di equilibri non rimane sempre costante. Vi sono momenti in cui il traduttore può e deve rischiare di più: «Dialogue resumes and intensifies the elements of everyday conversation; its lyrical heights and abusive depths, its asides, tirades, incoherences, songs, tears and laughter»¹⁵; non c'è spazio per la neutralità, per un linguaggio medio-opaco. La battuta deve risaltare, e per fare ciò, va anche potenziata ed enfaticizzata rispetto al prototesto se questo non viene ritenuto perfettamente funzionante nella metacultura, e tutto perché l'obiettivo finale è solo uno, far ridere. Se per far questo è necessario piegare il prototesto alle nuove esigenze, ci si muoverà verso tale direzione senza troppi rimorsi. È lecito perciò aspettarsi un linguaggio alquanto caratterizzato, accorgimenti che rispondano alla necessità di marcatezza sopra esposta¹⁶.

Seguendo questi dettami, bisognerà trovare una lingua e una resa delle battute energica, scattante, che si accompagni adeguatamente alle azioni; come si vedrà, in condizioni di collaborazione il traduttore ha meno limiti di quanto si possa pensare, e soprattutto l'esser incluso nel processo di creazione dello spettacolo fin dal principio gli permette di avere un progetto da seguire, utile soprattutto in caso di iniziative che prendono una via autonoma.

Noises Off - Rumori fuori scena è stato rappresentato per la prima volta ad Hammersmith nel 1982. È interamente basato sul concetto di 'teatro nel teatro'¹⁷, poiché vediamo all'opera degli attori impegnati a mettere in scena una farsa con risultati all'altezza della farsa stessa.

Nothing on, la farsa che gli attori vogliono mettere in scena, è secondo Moseley¹⁸ un richiamo abbastanza chiaro ad opere familiari al pubblico britannico come *No Sex, Please, We'Re British*, e nella caratterizzazione ricorrono certe figure stereotipate come quella del marito fedifrago – l'incompreso Philip Brent – o della donna avvenente che gira per il palco in biancheria intima – Brooke. In sintesi «it has as its first act a pastiche of traditional farce; as its second a contemporary variant on the

¹⁵ Cannings: 1961, 558.

¹⁶ Anche in questo caso è sempre un gioco di equilibri: come afferma Bergson, ad esempio, un eccesso nel tratteggio dei personaggi comici non si traduce automaticamente nell'effetto sperato. «Si può esagerare ad oltranza senza ottenere l'effetto comico. Perché l'esagerazione sia comica non deve apparire come fine, ma come semplice mezzo di cui il ritrattista si serve per rendere manifeste ai nostri occhi le contorsioni che vede delinearsi in natura» (Bergson: 2011, 26).

¹⁷ «La finzione del 'teatro vuoto' è una categoria tradizionale che riguarda nel genere sperimentatissimo del teatro nel teatro proprio la tipologia che immagina una compagnia alla prova, di giorno» (Vescovo: 2007, 238). Dal punto di vista temporale, che è poi la prospettiva del suo studio, il teatro di Pirandello mostra una certa isocronia tra il tempo dello spettacolo e quello degli spettatori; la stessa cosa si può dire per *Rumori*. Il primo atto – il più lungo – è infatti una prova, non vi è compressione temporale, tutto si svolge in scena e in un tempo continuo; il secondo atto, che presuppone un pubblico in scena ma non visibile, presenta una versione appena più contratta della farsa ma c'è sempre isocronia; nel terzo atto il pubblico è poi, per usare la terminologia di Vescovo, presente a sé stesso, in quanto destinatario consapevole della farsa. Il concetto della quarta parete invece regge perché nel primo atto l'attore che interpreta Raul è sì in sala, tra il pubblico, ma non c'è interazione di sorta.

¹⁸ Moseley: 2006, 131.

formula; as its third, an elaborate undermining of it»¹⁹. La signora Clackett lavora come domestica in una classica casa inglese, sfondo dell'avvicinarsi in scena di due coppie: la prima è costituita da Roger e Vicky, lui agente immobiliare e lei impiegata fiscale, e la seconda da Philip Brent, scrittore, e sua moglie Flavia, i legittimi proprietari della casa, costretti a tornarvi di nascosto per via della persecuzione fiscale. Persuaso della loro assenza e ignaro della governante Clackett, Roger decide di sedurre l'affascinante ma non brillantissima Vicky spacciando la casa come sua. Grazie ad un abile gioco di entrate ed uscite, la signora Clackett è l'unica a sapere che in casa ci sono due coppie, che invece riescono a non incontrarsi mai: prevedibilmente, quando questo accade, si scatenano le gelosie di Flavia, convinta che il marito la tradisca con l'avvenente – e alquanto svestita – Vicky. Le cose si complicano quando entra in scena uno scassinatore ormai privo dello smalto di un tempo, che interagisce con Roger dando vita a dei siparietti esilaranti. Il provvidenziale arrivo dello sceicco, a cui Roger doveva mostrare la casa nel pomeriggio, conclude la farsa con un'agnizione notevole: lo scassinatore infatti riconosce in Vichy la figlia scappata di casa tempo prima. Fin qui la trama della farsa, che si incastra con le vite degli attori. Dotty, l'attrice che interpreta la signora Clackett, è una donna matura e un po' smemorata, che fatica a portare a compimento le entrate e uscite senza combinare disastri; Roger è impersonato da Garry, un attore volitivo e nervoso, che intreccia una relazione con Dotty ma soffre di attacchi di gelosia; Brooke è invece una controparte quasi perfetta del suo personaggio, Vichy; Philip è interpretato da Frederick, impacciato e sempre pronto a scusarsi per le gaffes di scena, mentre Belinda (ovvero Flavia nella farsa) è la classica attrice costantemente al corrente di ciò che succede nella compagnia, nella quale non esita a seminar zizzania. Tutto il cast è tenuto – precariamente – a bada dal regista Lloyd, il cui interesse amoroso salta dall'avvenente Vichy all'assistente Poppy, la quale alla fine ha una sorpresa in serbo per lui. Al povero direttore di scena Tim il compito ingrato di understudy di un numero imbarazzante di personaggi e la responsabilità di un set che cade a pezzi, il che lo lascia in debito di parecchie ore di sonno. Gli attori cercano di portare a compimento la rappresentazione, barcamenandosi, come già detto, tra piatti di sardine che non sono in scena quando dovrebbero, porte che si rifiutano di collaborare, attriti personali che mettono a repentaglio la compagnia.

Il primo atto mostra quindi gli attori durante la prova generale, che però è ben lungi dallo scorrere senza intoppi: la comicità quindi segue due binari, quella degli attori che recitano la loro farsa e quella degli attori che, usciti dal personaggio, danno vita ad episodi altrettanto divertenti. Il *play* fittizio propone situazioni tipo, tradimenti e momenti di comicità fisica con personaggi che non sono altro che tipi facilmente riconoscibili: la giovane svampita (Brooke), la moglie tradita (Linda), la domestica allegra e pasticciona (Mrs Clackett); quando gli attori del *play* fittizio escono dai rispettivi personaggi e mostrano il loro vero essere, però, rientrano in un'altra serie di tipi comici: la collega pettegola e talvolta acida (Belinda), il lavoratore indefesso (Tim), l'attore imbranato e un po' ottuso (Frederick) e quello

¹⁹ Page: 1994, 30.

troppo 'teatrale'(Garry). Quando si parla di farse solitamente il primo atto è il più arduo, perché deve preparare il terreno per le risate successive, e quindi solitamente è il più pacato e tranquillo. Michael Blakemore, il regista della versione inglese e di quella americana²⁰, afferma che

The energy derives from the situation. That is why a farce often has a quiet first act. In *Noises Off*, it's at least quieter than the other two acts. That's because it takes time to lay down the explanatory material that will produce the situational crises later²¹.

Il fatto che si tratti di una comicità basata sull'intreccio tra azione e situazione rende più complesso il lavoro di chi traduce: a meno di non aver visto una messinscena del testo in questione, il traduttore non può infatti che basarsi sulla lettura e sulle didascalie per cercare di riproporre mentalmente la situazione, un passo inevitabile se si vuole capire la meccanica di quel che succede. Da rimarcare anche il fatto che il discorso legato al parallelo tra battuta ed azione qui pare piuttosto pertinente, poiché sembra inevitabile doversi porre il problema di creare delle battute che siano agili, svelte, che si integrino degnamente all'azione. In seguito si vedrà come il traduttore italiano ha risolto tutti questi problemi.

Il secondo atto invece mostra il paradosso filosofico alla base del testo: la vita teatrale, il dietro le quinte è a volte più farsa di quanto la finzione possa arrivare a concepire, «it is backstage that the comedy is really fast and furious»²². Qui assistiamo alla rappresentazione dalla prospettiva privilegiata del dietro le quinte; a spingere Frayn a scrivere *Noises Off* è stata proprio la consapevolezza (arrivata guardando la messinscena di *The Two of Us* dalle quinte) che spesso è quella la dimensione più interessante.

It was funnier from behind than in front, and I thought 'One day I must do a farce from behind'. I didn't know if actors would be even able to perform it. [...] I just had to try and remember where all the nine actors and all the characters in *Nothing On* were at every moment. I often felt that I had come to the end of bytes in my brain, that I had exceeded the capacity of my memory store²³.

È indubbio che il secondo atto ha una potenza comica e scenica davvero propompente, soprattutto per la continua sincronizzazione tra ciò che avviene in scena per il pubblico e ciò che gli attori cercano di realizzare dal loro lato del palco: una connessione che soprattutto verso la fine diventa più serrata, quando gli attori si trovano ad improvvisare e si inizia ad avere un assaggio della catastrofe totale che sarà l'atto terzo.

²⁰ Frayn afferma di essere intervenuto sul testo in occasione del salto oltreoceano: «I have in fact changed four phrases in the text to make that more comprehensible to American ears. I also made a few small cuts and improvements, but all of these have been incorporated into the version playing in London». (Ivi, 32).

²¹ Ivi, 32.

²² Ivi, 30.

²³ Ivi, 31.

Act II of *Noises Off* both as written by Mr. Frayn and staged by Michael Blakemore, is one of the most sustained slapstick ballets I've ever seen [...] an ingeniously synchronized piece of writing and performing [...] perhaps nothing could top it, and Act III doesn't always succeed²⁴.

Si tratta di un atto che richiede una notevole organizzazione per gli attori:

They knew just how many breaths were required between the opening and closing of a door [...] Brian Murray, the beleaguered director of *Nothing On*, recalls that just before rehearsal began, 'Michael Blakemore called us together and told us that in two weeks we'd wish we were dead'²⁵.

È un aspetto che è emerso anche durante l'intervista a Viviana Toniolo: per come lo spettacolo è organizzato, non c'è posto per improvvisazioni o per distrazioni, deve funzionare tutto alla perfezione, come un orologio. La Toniolo durante l'intervista non manca di bacchettare un attore – di cui però ovviamente non fa il nome – che in scena aveva preso l'iniziativa autonoma non tanto nell'aggiungere battute – per come è organizzato lo spettacolo sarebbe impossibile e alquanto disastroso – ma di arricchire la *performance* con gesti improvvisati: «Basta che uno faccia una cosa in più, sbagli un ritmo, faccia un movimento che distrae, che l'altro, disgraziato, si piglia la risata. L'altro attore, per riprenderla, fa di più, e frega tutto. Non si deve improvvisare nulla, specialmente quando è un lavoro d'insieme».

Ne è la prova questo aneddoto dalla versione americana:

Murray recalls one occasion when Victor Garber, portraying a lecherous real estate agent in *Nothing On*, inadvertently placed the prop wine bottle two inches away from its appointed spot: "This meant that Douglas Seale [the pixilated burglar] couldn't reach it. Doug brushed it, knocked it over. I reached for it, fumbled it and dropped it between us. We're talking a couple of inches, but that's crucial. The audience is suspended on a tightrope with us. If we stop, they lose their involvement"²⁶.

Il terzo atto può essere infine interpretato come una lezione di teatro sui tempi comici: se non c'è precisione, disciplina, autocontrollo e capacità di concentrazione tutto il castello crolla clamorosamente, ed è proprio ciò che accade alla compagnia ormai allo stremo. Dato che la comicità della farsa arriva dalla ripetizione, non ci si deve aspettare in questo atto nessuna nuova informazione, nessun nuovo sviluppo: il raggiungimento dell'effetto comico è interamente basato sulla consapevolezza che il pubblico ormai conosce le battute (avendole a questo punto ascoltate più volte) e sa riconoscere l'improvvisazione e il panico degli attori. Questo è comunque un atto travagliato: gli esiti della versione italiana saranno esaminati in dettaglio, ma già dalla critica inglese – se ne è già avuto un assaggio nella recensione precedente – nonostante il plauso generale, si percepisce la sensazione di irrisolto (soprattutto nella scelta riguardante il personaggio di Poppy, che viene giudicato irrazionale²⁷).

²⁴ Ivi 33. Recensione di Frank Rich, *New York Times*, 12 Dec. 1983.

²⁵ *A noise within*, 2009/10, pag. 8.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Moseley: 2006, 135.

Il comico: problemi di traduzione

La difficoltà del tradurre il comico in lingua e cultura diversa da quella materna è cosa nota, e gli esempi abbondano. La maggiore attenzione degli studi sulla traduzione – di sviluppo relativamente recente – si focalizzano sui giochi di parole.

Il primo passo è individuare la funzione che l'inserimento di un passaggio comico intende assolvere. La battuta non è fine a sé stessa, ma potrebbe intendere superiorità, potrebbe non andare presa troppo letteralmente (l'umorismo semiserio del *tongue-in-cheek*), potrebbe costituire una difesa rispetto a marginalizzazione o traumi: tutte questioni da risolvere prima di poter determinare la strategia ideale. Una minore percentuale di studi osserva non tanto lo specifico gioco di parole ma l'effetto comico che deriva dall'uso di un certo stile, dialetto o tono, così che l'individuazione dei corrispondenti nella lingua di arrivo può attivare strategie di compensazione, come avviene in alcune traduzioni dell' *Henry V*, nelle quali la scelta è tra preservare la correttezza linguistica in arrivo oppure tentare di riprodurre l'effetto multilingua del prototesto: «The tension between the natural urge to write clearly and correctly on the one hand, and, on the other, the obligation to recreate effectively the 'difference' conveyed by transgressive or non-standard styles, can be difficult for the translator to solve»²⁸.

Un *background* culturale condiviso è di grande aiuto, ma ecco una delle ragioni per la quale si traduce più tragedia che commedia: la prima è comprensibile anche al di fuori di un certo contesto, poiché come specifica Eco, «il comico sembra legato al tempo, alla società, all'antropologia culturale. [...] Si fa più fatica a trovar comico Aristofane, occorre più cultura per ridere su Rabelais di quanto non ne occorra per piangere sulla morte di Orlando paladino»²⁹.

In *Le rire* Bergson pone la funzione sociale come cardine della sua riflessione sul comico. Essendo il riso generato da un sentimento di intesa, questa si rafforza e trova piena esplicitazione a teatro: più piena è la sala, più forte saranno le risate, per via dell'influenza reciproca che si instaura tra gli spettatori³⁰. Bergson nota anche che proprio la natura strettamente sociale del riso è la prova dell'intraducibilità del comico, che valica quindi i confini strettamente linguistici. «The specific trouble with humor translation, [...] is that humor has a clear *penchant* for (socio)linguistic particularities (group-specific terms and “lects”) and for metalinguistic communication»³¹. Pare quindi impossibile seguire la classica norma del tradurre bene, dove la definizione di 'bene' è tutta orientata al rispetto del testo fonte. La domanda che cita Van Daele è particolarmente adatta ad esaminare il trattamento di *Rumori* o di qualunque altro testo che richieda un certo grado di reinvenzione: «should the translator be allowed to make us laugh at his own ideas rather than at

²⁸ Maher: 2011, 7.

²⁹ Eco: 1983, 253.

³⁰ Bergson: 2011, 16.

³¹ Van Daele: 2010, 150.

those of the author?>>³². Il punto ancora una volta lo si ritrova nella funzione che il testo vuole assumere. Niente impedisce di tradurre seguendo pedissequamente il prototesto, basta essere consapevoli che così facendo si annulla una certa componente; se si vuole tradurre un testo perché faccia ridere, allora bisognerà venire a patti con il principio legato all'aspettarsi di trovare il medesimo contenuto in arrivo e in partenza. D'altro canto, un testo che nasce per essere comico rischia di essere mal recepito se non si rispetta tale specificità nella cultura di arrivo (i risultati dei due approcci si sono già visti nel trattare della traduzione di *Alice in Wonderland* nel contesto di adattamento e traduzione).

Secondo Eco, sullo sfondo di questa componente sociale ormai assodata, il comico deriva dalla rottura di certe regole che si rispettano e si danno per valide in maniera più o meno automatica. È una ribellione ad un ordine talmente assodato che se ne è dimenticata l'effettiva esistenza, talmente conosciuto che non c'è bisogno di ribardirlo. Ritornano quindi le massime di Grice³³, la cui violazione senza ragione determina comicità. Oltre all'ovvia massima della maniera, Eco presenta:

Massima della quantità:[...] - 'Scusi', sa l'ora?' - 'Sì'.

Massime della quantità: 'Mio Dio, ti prego, dammi una prova della tua esistenza!'

Massima della relazione: - 'sa guidare un motoscafo?' - 'perdinci e poi perbacco! Ho fatto il militare a Cuneo!'³⁴.

Davanti alla battuta comica da tradurre, laddove questa non appartenga a quei temi universalmente recepibili, si deve fare leva principalmente sui due fattori sopra citati: comunanza di esperienza del mondo, e manipolazione linguistica che possa essere colta dal ricevente. La manipolazione linguistica può essere di tipo involontario, gli 'slips' che generano ilarità, metatesi o malapropismi («higher level coding falling back on higher level coding»³⁵), oppure volontaria, giocando con la fonologia, la formazione delle parole, il lessico o i punti deboli della sintassi della lingua in questione, che aprono la strada all'ambiguità. Per tutti questi fattori un approccio che non consideri la funzione del testo rischia di creare un prodotto altamente incompleto, e si tratta di un rischio che il teatro non può permettersi di correre.

Cosa succede quindi quando si approda all'comicità teatrale? Il caso di *Morte accidentale di un anarchico* è già stato citato per definire i termini in cui la metacultura adatta i testi e li ingloba nel proprio sistema e si è visto come la traduzione sia parte essenziale del processo. Qui si parla di satira, e, difficoltà

³² Ivi, 151.

³³ Eco: 1983, 526. L'umorismo sarebbe invece per Eco di natura metatestuale: una riflessione, una critica della regola che viene tradita dal comico. L'umorismo rappresenta la voce dell'autore – o del personaggio stesso – che prende distacco (ivi, 529).

³⁴ Ivi, 256-7.

³⁵ Chiaro: 1992, 20. Ovviamente nella scrittura, sia essa letteraria, teatrale o cinematografica, tutto si unifica nella precisa volontà dell'autore di giocare con la lingua e con quella illusione di realtà che è fondamento della scrittura drammatica. Quindi anche una inconsapevole svista linguistica come il malapropismo è intenzionalmente costruito dall'autore (o, come si vedrà, dal traduttore) per contribuire alla caratterizzazione di un personaggio o per implementare la risata di una situazione.

aggiunta, di politica e temi sociali. Al traduttore viene richiesta la creatività adeguata a forgiare uno stile di teatro non familiare al pubblico di arrivo, oltre che a plasmare situazioni adattabili dal punto di vista sociale. I punti essenziali che sanciscono le radici italiane del teatro di Fo sono il riferimento alla commedia dell'arte, all'improvvisazione, alla tradizione giullaresca. Quanto al contesto politico, *Morte Accidentale* è direttamente collegato al periodo del terrorismo italiano degli anni Settanta. Questo intrecciarsi di temi fortemente contestualizzanti lascia presagire una serie di interventi importanti sul testo. Le traduzioni del *play* – in ambito inglese – sono principalmente quattro: Gavin Richards (1980); Alan Cumming e Tim Supple (1991); Ed Emery (1992); Simon Nye (2003)³⁶. Quelli di Richards e della coppia Supple-Cumming sono testi elaborati a partire da una traduzione letterale (procedimento che si è già visto essere abbastanza comune in ambito inglese), ma il primo accredita il traduttore, il secondo no.

Il primo scoglio da superare è ovviamente quello del contesto italiano in contrapposizione a quello inglese: la scelta è generalmente tesa a addomesticare, sostituendo i riferimenti italiani con quelli inglesi «to show Italy through a British filter»³⁷; quindi sebbene l'ambientazione sia sempre Milano, l'attentato anarchico si svolge in un pub - il che rimanda il pubblico inglese ad episodi analoghi di Birmingham e Guildford³⁸, creando una base su cui costruire il coinvolgimento. Emery, pur attenendosi al testo, auspica che nel momento della rappresentazione si facciano delle modifiche più focalizzate sul contesto inglese³⁹; Nye, ultima traduzione in ordine di tempo, invece modernizza e adegua, ambientando la storia nell'Inghilterra contemporanea, ai nomi italiani sostituisce quelli inglesi, aggiungendo alcuni riferimenti. In questo caso è l'autore stesso a dare il via libera a soluzioni più personalizzanti:

The English public [...] obviously cannot feel the real, tragic, tangible atmosphere which the Italian public brought with them when they came to the performance. It can share this only by the act of imagination or – better still – by substituting for the violence... in Italy [...] equally tragic and brutal facts from the recent history of England⁴⁰.

Le traduzioni hanno in comune anche un apparato paratestuale che le accompagna, e che, pur in assenza della versione italiana, aiutano a comprendere il tipo di lavoro fatto sul testo presentando fatti ed eventi italiani, anche per permettere il confronto di situazioni.

Venendo al settore prettamente linguistico, le strategie più interessanti sono quelle che riguardano il Matto e il suo linguaggio. Il Matto pone problemi già a partire dal nome, con Richards che opta per *The Maniac*, scelta che assegna una sfumatura di imprevedibilità e una minore lucidità di giudizio e che si riflette nella resa linguistica del personaggio; anche l'ultima traduzione in ordine di tempo compie questa scelta

³⁶ Maher: 2011, 54.

³⁷ Ivi, 55.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

ma ne attutisce l'impatto. Nota interessante è che tutte e quattro le versioni abbiano scelto di inserire elementi di linguaggio volgare che non sono invece presenti nell'originale (e nell'unico episodio nel quale il Matto parla di 'casino' arrivano pronte le scuse per «l'espressione vivace»⁴¹): Richards infatti abbonda con «bloody raptus, tinker's fart, a fucking good laugh, pissing himself, complete cock, bloody balls»⁴², ed è significativo che tali incursioni arrivino nei momenti in cui il discorso è prevalentemente serio, come a cercare di smorzare i toni di quello che potrebbe essere visto come un distacco troppo forte per il pubblico britannico. Richards inoltre arricchisce l'espressività del personaggio del Matto-Maniac, che passa da conciso e d'effetto ad elaborato e stravagante. La versione italiana di Fo:

Bene, così, abbiamo: da una parte un uomo alto sì e no 1,60 solo, senza aiuto, privo di scale... dall'altra una mezza dozzina di poliziotti, che pur trovandosi a pochi metri, anzi uno addirittura presso la finestra, non fanno in tempo ad intervenire⁴³.

La traduzione:

Fine. Alright. But there was a man of five foot four, give or take an inch, on his own, without stepladder, spring, accomplice, trampoline, bri nylon rope with crampons attached or any other device and he manages to get from there... (*indicates chairs, indicates window*) to here, and within three seconds he becomes a jam sponge and there's four trained policemen just standing there. Look at the room, gentlemen. Surely one of you must have been in the vicinity of the window⁴⁴.

In questo caso la percentuale di riscrittura è evidente, ed è un perfetto esempio di come l'attitudine alla traduzione del testo teatrale forse si possa già ridefinire come adattamento diretto. Si è già detto che in ambito teatrale la differenza tra i due è meno netta di quanto si potrebbe apparentemente pensare. Una delle preoccupazioni della traduzione classicamente intesa è cercare di conciliare le esigenze della metacultura con i contenuti del prototesto: si cambia, si attualizza, ma il testo di partenza rimane pur sempre una variante significativa che viene tenuta in considerazione, rappresenta sempre una guida anche dopo esser stato collocato nella meta-cultura.

Il testo teatrale però è sottoposto ad un trattamento drasticamente diverso, perché diverso è l'impianto che ne costituisce la destinazione d'uso. Interventi come quello di cui sopra deviano dalla costruzione originale, non tanto per la quantità di materiale testuale aggiunto quanto per l'intenzione decisamente diversa che gli interventi conferiscono al risultato finito. Se il *maniac* di Richards avesse le stesse caratteristiche del Matto di Fo, e tali caratteristiche fossero espresse anche da linee di dialogo arricchite o espanse, allora non si potrebbe parlare di vero e proprio adattamento, poiché si sarebbe lavorato su una linea già tracciata. Questo non significa che il testo sia in ogni caso intoccabile: le motivazioni per un

⁴¹ Fo: 1988, 38.

⁴² Maher: 2011, 60.

⁴³ Fo: 1988, 6.

⁴⁴ Maher: 2011, 62.

potenziamento spesso possono derivare anche dalla semplice convinzione di chi lavora alla messinscena che quel testo potrebbe essere migliorato (l'approccio al testo è tutto tranne che timido: regista e traduttori non esitano a personalizzare se si accorgono che un testo potrebbe funzionare meglio⁴⁵, il che non fa che confermare il concetto del testo al servizio di un meccanismo più ampio). Esempi come questo dimostrano come in primo luogo un giudizio qualitativo debba tenere in considerazione fattori che non sono solo linguistici, perché l'intento che motiva la volontà di introdurre un nuovo testo determina degli aggiustamenti che diventano assai evidenti comparando i due prodotti finiti. Richards, in quanto interprete del play, lo ha poi modificato anche seguendo le tendenze interpretative a lui più congeniali, il che spiega la personalizzazione (principalmente nel settore della comicità) che soddisfa le esigenze recitative di chi è coinvolto nella rappresentazione.

Un altro modo di rendere la *Retranslation Hypothesis* è quindi pensare che quanto più un testo viene assorbito, tanto più facile sarà, in ritraduzioni successive, restituire l'alterità. In ottica teatrale si potrebbe ipotizzare che ormai si ha un'idea più solida di quello che il pubblico apprezza, di ciò che può funzionare (sempre senza dimenticare che ogni regista ha le sue idee come base di lavoro). Quindi l'ultima traduzione inglese in ordine di tempo, ovvero quella di Nye è anche quella più completa, più accurata dal punto di vista delle note e più performativa, probabilmente grazie anche all'esperienza del traduttore come sceneggiatore televisivo, quindi a suo agio con il dialogo:

Nye's translation [...] is particularly good for the student reader, at whom the publication is aimed, as well as for directors or performers who consider it important to deepen the understanding of the text behind the translation [...] perhaps the combination of skill as a translator with experience writing dialogue for performance that lends his version both vibrancy and (comparative) accuracy⁴⁶.

Si è detto che il traduttore alle prese con la comicità deve tenere in considerazione la dimensione socioculturale della battuta. Certe situazioni – fortunatamente – sono praticamente universali, e anche dal punto di vista pragmatico offrono degli agganci:

At the custom:

Custom officer: Cigarettes, brandy, whisky...

Girl: How kind you are in this country. I'll have a coffee, please⁴⁷!

Si gioca sul fraintendimento, anzi, sull'inesperienza riguardo certe regole. Una possibile traduzione, che non crea eccessivi problemi a livello di ripresa di intenzioni è:

⁴⁵ Parere che dipende anche dal modo di fare teatro. È noto che per gli italiani, ad esempio, il teatro inglese è più verboso, quindi una tendenza – non assoluta, e che va sempre collocata nel singolo caso – è di tagliare il più possibile per ridurre la durata complessiva.

⁴⁶ Ivi, 73.

⁴⁷ Chiaro: 1992, 43.

Alla dogana

Doganiera: sigarette, brandy, whisky...

Ragazza: ma come siete gentili in questo paese, un caffè andrà benissimo, grazie⁴⁸!

Un altro esempio:

-Oh Nigel, I hear you buried your mother-in-law last week.

- Had to, she was dead.

- Nigel, ho saputo che la settimana scorsa hai seppellito tua suocera.

- Per forza, era morta⁴⁹.

Discorso leggermente diverso per il prossimo esempio:

-You know your great great great great great great grandfather?

- Yeah?

- No you don't, he's dead⁵⁰!

Tutto ruota intorno a 'you know' che può essere interpretato sia come marcatore sia, letteralmente, come verbo. Il secondo parlante risponde affermativamente, intendendo 'you know' nella prima accezione, quindi ciò che provoca riso è il fraintendimento del primo parlante, che intende 'to know' nel senso letterale.

In traduzione italiana marcatori di questo tipo sono 'ti ricordi', 'hai presente', e la scelta traduttiva dipende dal selezionare quello che permette la maggiore flessibilità (anche in virtù del fatto che la risposta deve essere breve ed affermativa) per poi impostare la battuta successiva.

1. Ti ricordi il tuo bis-bis-bis-bis-bis-bis-bisnonno?

- Sì...

- Ma se nemmeno eri nato!

2. -Hai presente il tuo bis-bis-bis-bis-bis-bis-bisnonno?

- Certo ...

- Ma se dovevi ancora nascere!

Dal punto di vista teorico, elemento fondamentale per la riuscita della battuta comica è quello che Chiaro chiama *punch*, la chiusa ad effetto intorno alla quale è costruita l'intera situazione comica: in una barzelletta classica come «there was an Irishman an Englishman and... BANG!»⁵¹, l'ascoltatore si aspetta l'arrivo di una terza nazionalità, mentre il riso arriva grazie al rimando al colpo di pistola in riferimento alla scarsa simpatia che corre tra irlandesi e inglesi.

Molto più dolorosi per il traduttore sono i pun basati sull'omofonia: «A vegetarian is someone who gives peas a chance»⁵². In questo caso si gioca con 'peas' e 'peace', al quale si aggiunge la spina del riferimento alla canzone di John Lennon. Gli

⁴⁸ Traduzione mia.

⁴⁹ Traduzione mia.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Chiaro: 1992, 48.

⁵² Ivi, 66.

elementi su cui lavorare sono 1. trovare un omofono che permetta un doppio senso e 2. se possibile ricreare una eco di frase conosciuta; più alto è il numero di variabili messe in gioco più difficile sarà costruire una soluzione adeguata. È facile ipotizzare che nei due casi appena citati un intervento deciso del traduttore non sia da escludere.

A questo proposito Chiaro afferma, giustamente, che spesso vi è da parte del traduttore la paura di allontanarsi dal testo originale, di inventare qualcosa di completamente nuovo. Nell'esempio che viene citato per denunciare tale mancanza vi sono però degli elementi che non vengono considerati nell'analisi pur avendo un peso piuttosto determinante nel determinare la scelta traduttiva finale, e che remano contro il traduttore proprio limitandone la libertà creativa.

In the Italian version of *The Big Chill*, the puzzled glance which Kevin Kline gives to his jeans when asked to father the leading lady's child because of his good genes is totally lost because the translator has her declare 'Hai dei buoni geni...' (You have good genes) where the Italian item *geni* is purely monosemous and bears no phonological resemblance to the word 'jeans' (*geni* = /dgeni/)⁵³.

Si parla di traduzione audiovisiva, nella quale una pesante restrizione per il traduttore è costituita dalle immagini, oltre che dal labiale⁵⁴. In questo caso, la battuta è ambivalente grazie alla combinazione di parola, inquadratura e gestualità dell'attore. Il traduttore ha scelto di attenersi al testo, ma non sarebbe bastata una semplice sostituzione per risolvere il problema: sarebbe servita una battuta che giustificasse il frame nel quale l'attore si guarda i jeans, perché quell'elemento è invariabile. Discorso ben diverso è quello letterario o teatrale: la dimensione esclusivamente testuale e meno vincolante del primo e la possibilità di adeguare parole e azioni nel secondo permette una libertà creativa sicuramente maggiore. Molti casi di questo tipo emergeranno sia nella comparazione della traduzione sia nell'elaborazione del copione di *Rumori fuori scena*.

Curiosamente anche il secondo esempio è ispirato ad un film, *Who Framed Roger Rabbit*.

Many exchanges in the Italian version of *Who Framed Roger Rabbit* appear quite meaningless, yet suspicions that such *non sequiturs* were merely instances of utterances in which rather the translator had not seen the joke or had decided to translate it at face value [...] ⁵⁵.

La battuta incriminata è la domanda sullo show business che la Chiaro attribuisce a Roger Rabbit, (mentre in realtà la battuta è di Mr. Maroon), e si colloca al minuto 05:59: 'How much do you know about show business, Mr Valiant?', alla quale Eddie Valiant / Bob Hoskins replica: 'there's no business like it'. Ma in realtà la battuta esatta è 'Only there's no business like it. No business I know'. Perché questa

⁵³ Ivi, 85.

⁵⁴ Forse non il campo migliore dal quale prendere esempi. Proprio la presenza dell'immagine obbliga il traduttore da una parte a spremersi le meningi per trovare una soluzione conciliante, dall'altra lo vincola in maniera irreversibile.

⁵⁵ Ivi, 86.

precisazione? Si è già detto che la traduzione audiovisiva presenta numerose restrizioni per il traduttore: una di queste è il labiale e soprattutto la durata della battuta. Due sillabe in più o in meno possono influire sulle scelte traduttive, e soluzioni perfettamente calzanti possono essere scartate perchè troppo brevi o non adattabili senza rischiare un effetto innaturale.

Tornando alla battuta di Valiant, Chiaro afferma che «we can safely bet that it was intended as a witty remark»⁵⁶, ma non viene ulteriormente specificato in base a cosa si arrivi a tale considerazione. L'unico aggancio potrebbe essere in riferimento a 'There's no business like show business' dal musical del 1950 *Annie get your gun*: se così fosse, però, si tratterebbe di una disattenzione degli sceneggiatori, poichè utilizzano una canzone non ancora uscita nel periodo in cui il film è ambientato (1947). In italiano, quindi, 'Only there's no business like it' è stato tradotto con 'solo che non ce n'è uno uguale', quindi una traduzione del senso, che, alla luce di quanto detto sopra, non appare completamente immotivata: se si ammette che in quel punto andasse inserito un commento più marcato (ma nella sceneggiatura non si trovano appigli sufficienti a giustificare una tale ipotesi), allora la resa traduttiva appare neutra, è vero, ma non fuori posto.

Come riporta Chiaro, Susan Bassnett aveva stilato una sorta di traccia per i traduttori alle prese con intraducibilità:

- 1) accept the untranslatability of the source language phrase in the target language on the linguistic level;
- 2) accept the lack of similar convention in the TL [target language].
- 3) consider the range of TL phrases available, having regard to the presentation, status, age, sex of the speaker, his relationship to the listeners and the context of the meaning in the SL [source language].
- 4) consider the significance of the phrase in its particular context - i.e. a moment of high tension in the dramatic text.
- 5) replace in the TL the invariant code of the SL phrase in its two referential systems (the particular system of the text and the system of the culture out of which the text has sprung)⁵⁷.

La traduzione proposta da Chiaro è «gli affari sono affari»⁵⁸, scelta dettata dalla volontà di trovare un traduttore marcato. Bisogna fare però attenzione: la battuta di Mr Maroon con esattezza recita 'What DO YOU KNOW about show business', e ci si accorge velocemente che la soluzione proposta non regge, perchè la Chiaro commette un errore interpretativo già dall'inizio del suo ragionamento: «Roger Rabbit⁵⁹ asks Bob Hoskins what he THINKS of show business»⁶⁰. È la differenza tra 'sapere' e 'pensare' a determinare l'accettabilità della soluzione proposta. C'è inoltre un elemento che, ancora una volta, la teoria non considera ma al quale l'adattatore non si può assolutamente sottrarre: supponendo che 'gli affari sono affari'

⁵⁶ Chiaro: 1992, 86.

⁵⁷ Bassnett: 1980, 22.

⁵⁸ Chiaro: 1996, 87.

⁵⁹ Ricordiamo: il dialogo in realtà si svolge tra R.K. Maroon e Eddie Valiant.

⁶⁰ Ivi, 86.

sia comunque una scelta coerente ed accettabile, permette di riempire in maniera soddisfacente i frame occupati dalla battuta originale? La risposta è no: è troppo corta. In ambito audiovisivo bisogna fare attenzione anche a come coprire con precisione tutta la durata della battuta, quindi anche soluzioni (apparentemente) brillanti sono da scartare a meno che non si trovi il modo di aggiustarle a dovere sul labiale.

Da questa carrellata di esempi si possono trarre alcune conclusioni che potranno servire per interpretare al meglio il lavoro sulla traduzione di *Rumori*. Il primo punto che pare piuttosto solido è il grado di rielaborazione che può essere richiesto per soddisfare le richieste della metacultura in fatto di risata. Se la porzione di testo – in questo caso le battute – devono far ridere, allora non bisogna risparmiarsi, e lavorare su materiale dalla sicura presa. Il secondo è che nell’analisi non sono sufficienti considerazioni di ordine puramente linguistico, perché non considerare il mezzo e le sue richieste significa bollare come ‘irragionevoli’ o inadeguate delle scelte che invece sono motivate da ragioni extra-linguistiche che esercitano un peso pari – se non maggiore – nell’elaborazione del risultato finale; nel caso della traduzione audiovisiva si è visto che agire solo sul piano linguistico produce delle soluzioni fortemente inadeguate, e l’analisi su *Rumori fuori scena* dimostra che lo stesso si verifica sul piano teatrale.

Dal prototesto inglese al metatesto italiano

In questa prima sezione si metteranno a confronto il prototesto inglese e la traduzione italiana a cura di Filippo Ottoni. Si cercheranno di capire le motivazioni che possono aver portato il traduttore a privilegiare certe soluzioni rispetto ad altre, la strategia traduttiva d’insieme e soprattutto, in caso di deviazione, qual è il messaggio che passa al destinatario della traduzione italiana e in cosa differisce rispetto a quello inglese. L’obiettivo non è additare una scelta come giusta o sbagliata, ma capire come il traduttore può aver ragionato davanti ai quesiti del prototesto e alle esigenze della traduzione, e quali sono stati gli esiti finali.

La genesi della traduzione è già di per sé illuminante. Viviana Toniolo infatti precisa che Filippo Ottoni è entrato nel progetto solo in un secondo momento; in seguito al dimostrato interesse della compagnia per il testo di Frayn⁶¹ e dopo la visione dello spettacolo a Londra, si è ricorsi ad un primo traduttore il cui lavoro venne considerato insufficiente, soprattutto per la scarsa enfasi posta sull’impatto delle battute: «il primo traduttore aveva fatto *una traduzione letterale, parola per*

⁶¹ Interesse che si estenderà anche ad un altro testo, *Spettattori (Look Look)*, messo in scena dalla compagnia nel 1990, ovviamente con la stessa squadra di lavoro: Ottoni alla traduzione, Corsini all’adattamento e alla regia. È curioso che, come racconta lo stesso Frayn, il debutto della versione italiana abbia anticipato quello inglese. «Le mie precedenti commedie hanno talvolta iniziato a vivere fuori Londra [...]. Ma che una di esse nasca e venga cresciuta all'estero – messa in scena in Italia ancor prima che in Inghilterra – è una novità che mi rende inquieto. La coccoleranno abbastanza laggiù, lontano dalla mia ansiosa paterna presenza? E riuscirò mai a convincerla – dopo chissà quali emozioni – a tornare ed accasarsi nella grigia, noiosa Inghilterra?» (Cirio: 2003, 129).

parola»⁶², e aveva trascurato di provare ad immettere nel testo italiano quei tratti che davano freschezza al testo:

Traducendolo in italiano devi trovare il modo di restituirlo, in modo che se deve far ridere, che faccia ridere. Per cui dato che non funzionava abbiamo chiamato Filippo Ottoni, che sapevamo faceva gli adattamenti per i film dall'inglese. Lui ci ha spiegato che era uno slang⁶³ che lui conosceva perfettamente perché aveva studiato regia e teatro a Londra, per cui ci ha fatto una traduzione stupenda: la leggi e capisci che è divertente. Mi ricordo che ero a letto, la leggevo e ridevo a voce alta, da sola, perché capisci che aveva tutto quello che ci vuole.

È una buona scrittura (e il traduttore in questo caso diventa un co-autore, come sostiene la Toniolo) che determina le probabilità di riuscita di un testo:

Questo è un capolavoro, un testo che passerà alla storia del teatro perché ovunque lo fai, funziona. Leggendo il testo tradotto male, l'avrei buttato nella spazzatura se non l'avessi visto a Londra.

Primo appunto da fare è che *Noises Off* è riuscito a passare la prova non tanto per via del puro elemento linguistico (la candida ammissione è di non avere una conoscenza dell'inglese abbastanza solida da comprenderlo autonomamente) ma come spettacolo nel complesso. Una prima idea era già presente, il concetto dello spettacolo già plasmato al momento della trasposizione: si vedrà in che modo la traduzione risente di tale influenza.

Tornando alla genesi della traduzione, la Toniolo giustifica il bisogno di ricorrere ad un secondo traduttore confermando che non si può aspirare a lavorare su un testo teatrale senza conoscere le meccaniche del teatro stesso: alla buona idea di partenza bisogna combinare una conoscenza dei tempi, e di 'come si deve parlare', altrimenti si tratta di una traduzione letteraria che non può essere messa in scena «perché è noiosa, perché è lunga, perché è inutile, con paroloni che non esistono: devi fare in modo che la gente laggiù ci creda. Nell'Ottocento si parlava in un certo modo, oggi bisogna andare asciutti e diretti».

Di *Rumori fuori scena* esistono addirittura due traduzioni. La prima, quella pubblicata da Costa&Nolan e che serve da riferimento per l'analisi, e una seconda, meno famosa, sempre curata di Filippo Ottoni, «una nuova traduzione che hanno usato in pochi; per me è una grossa delusione, perché è molto meglio la seconda versione. Per carità, non dico che (la prima traduzione) sia brutta, tant'è vero che è un successone da anni». Ed è proprio la prima versione quella che continua ad essere utilizzata dalla compagnia del Teatro Vittoria, anche se dalle parole di Ottoni emerge chiaramente un certo disappunto legato evidentemente alla convinzione che la seconda abbia dei meriti più concreti.

Altra considerazione ancora più importante è arrivata da una chiacchierata con lo stesso Filippo Ottoni; si è parlato nei capitoli precedenti dell'importanza del lavoro

⁶² Parole di Viviana Toniolo e corsivo mio.

⁶³ È ipotizzabile che lo slang di cui parla la Toniolo sia costituito da quei (pochi) casi di linguaggio tecnico teatrale, unito a certe espressioni che tradiscono la natura inglese del testo.

di squadra, del bisogno per il traduttore di avere una guida, un'idea di cosa il regista si aspetta di leggere. Il lavoro su *Rumori fuori scena* rispetta su tutta la linea questo modo di procedere, poiché già da questa prima fase di lavorazione il traduttore sapeva come il regista Corsini avrebbe inteso mettere in scena lo spettacolo. Ottoni infatti evidenzia come questa sia una fase determinante, se il traduttore vuole mantenere un certo controllo sul suo lavoro anche nel momento delle prove perché «*le traduzioni letterali non funzionano mai, vengono cambiate*». Che il traduttore teatrale debba mettere mano al testo in maniera più significativa rispetto ad altre tipologie testuali è ormai assodato, perciò è meglio che lo faccia con cognizione del risultato che ci si aspetta di ottenere:

Io sono d'accordo nel cambiare certe cose che non funzionano, ma bisogna cambiarle nella maniera in cui *il regista le vuole cambiare*, perché è inutile che io mi metta a farlo secondo i miei gusti. *Credo che un buon traduttore debba fare questo.*

Ovvero, capire come fare per iniziare a spostare il testo nella direzione che il regista vuole seguire. Si vedrà che in effetti le deviazioni rispetto al prototipo sono già sintonizzate sul tono che verrà poi inevitabilmente perfezionato nel lavoro sulla rappresentazione: una di queste è potenziare la comicità laddove è solo accennata oppure non pienamente sviluppata (per il modo in cui la cultura di arrivo, quella italiana, concepisce il comico). Ottoni specifica che un altro degli obiettivi da conseguire era snellire i momenti in cui l'azione si inceppava, quindi tagliare, «*togliendo quelle cose che rallentano un po' la farsa. Il testo inglese ha più corpo, uno sviluppo maggiore, soprattutto nella terza parte*», che è poi quella su cui si è intervenuti in maniera più drastica.

Nella parte teorica si è insistito sulla natura parziale del testo drammatico, sugli equilibri che si possono solo intuire e che bisogna stare quindi attenti a non alterare. Potendo parlare direttamente col traduttore, è stato naturale chiedergli come si sia sentito davanti alla traduzione di *Rumori*, se avesse consapevolezza di tale parzialità e come ha reagito.

Io l'ho sentita, la sento quasi subito, però dipende molto dal regista. Io raramente traduco cose che non vengono messe in scena, e mi relaziono al regista o a chi ne fa le veci per parlare di scene che sono 'così così', per vedere come la vede lui. È un lavoro che comporta sempre coinvolgere il regista, in definitiva è lui che mette in scena il testo⁶⁴.

⁶⁴ Il tipo di spettacolo può fare molto. Filippo Ottoni ha curato anche la traduzione italiana di un altro testo di Frayn, *Copenhagen*, per la regia di Mauro Avogadro. Scorrendo parallelamente il testo inglese e la traduzione italiana pubblicata, è possibile vedere che la traduzione di *Copenhagen* scorre abbastanza aderente al testo: ciò non significa che non ci siano stati cambiamenti già in questa prima 'fase', ma che questi sono di entità più lieve, e mai troppo invasiva. La filosofia e l'intento del regista diventano significativi al momento di mettere in scena il testo (in estrema sintesi, la difficoltà nel mantenere l'equilibrio tra scienza e privato, uno dei punti cardine dello spettacolo inglese, viene abbandonato nella versione italiana che si concentra più sui contenuti filosofico-scientifici, tagliando molti dei riferimenti familiari o privati dei personaggi). *Copenhagen* è quindi un testo profondamente diverso rispetto a *Rumori*, per il quale c'è bisogno di un approccio diverso.

Arriva qui la conferma che chi lavora alla traduzione di mestiere lo fa con un approccio di pancia, quindi molto meno timoroso e reverenziale verso il testo e verso la visione iniziale dell'autore, con la ricezione del pubblico come unica preoccupazione. Altro fattore è che il lavoro di collaborazione tra tutti gli elementi della catena è praticamente fondamentale, perché offre al traduttore quel sostegno che gli permette di colmare le lacune che il testo non può non presentare. Quindi si ridimensionano anche i timori legati ad una modifica degli equilibri drammatici, in primo luogo perché la traduzione non è il testo definitivo, quindi si può tornare sui propri passi senza grossi problemi, e in secondo luogo perché il traduttore sa già quali saranno i capisaldi registici, non deve preoccuparsi di tenere tutte le strade aperte.

Dalle parole di Ottoni emerge che quella della pubblicazione è stata per *Rumori* solo una fase di passaggio, ovvero la traduzione era già rivolta interamente alla rappresentazione, ed è per questo che, come si vedrà, vi sono interventi significativi già al primo stadio, molto più di un puro lavoro linguistico-esplorativo. Si è visto che traduzioni che nascono da tali premesse sono probabilmente destinate ad essere pesantemente rielaborate: «ho visto che tanti testi che io ho ritradotto erano stati tradotti letteralmente, la traduzione era quella, ma ogni regista faceva come voleva, e allora tanto vale prevenire: è un *compromesso*». È un discorso che si ricollega a come il testo viene trattato nel complesso dello spettacolo, ed è evidente che l'approccio è tutto tranne che remissivo. Restando in tema di patteggiamenti, poi, una traduzione letteraria si distingue anche perché il compromesso testuale, pur sempre presente, è più velato. L'ingerenza di chi la commissiona (la casa editrice) è talvolta meno pressante, perché le richieste esterne specifiche da assecondare sono di natura più conciliante e richiedono meno interventi di ricreazione⁶⁵: se il testo viene selezionato per esser tradotto vuol dire che risponde a certi parametri, vuol dire che ha passato il test culturale, e gli accorgimenti, che non sono mai completamente assenti, coinvolgono ambiti più ristretti; il testo teatrale deve invece passare nelle mani del regista, con esiti variabili.

I macro settori di analisi della traduzione riguardano le didascalie, le aggiunte rispetto al copione e, all'opposto, i tagli. Un discorso a parte merita il terzo atto (anche se già il finale del secondo atto inizia a prendere un percorso marcatamente autonomo), nel quale gli interventi sul testo si fanno consistenti, con conseguenze rilevanti sull'impianto narrativo e sulle dinamiche tra personaggi.

Le didascalie

Atto I

⁶⁵ Un esempio pratico basato sull'esperienza di chi scrive durante uno stage di traduzione di un libro per la Salani. Una delle richieste da tenere presenti è stata diminuire il numero di parolacce. Nonostante il pubblico di riferimento del prototesto fosse più o meno simile a quello italiano, le politiche interne della Salani imponevano un lavoro di lima. Naturalmente si trattava di interventi isolati e non comparabili a riscritture complete di porzioni di atto o riformulazioni di battute.

L'impostazione di *Rumori Fuori scena* rende lo studio sulle didascalie particolarmente interessante. Per come lo spettacolo è stato concepito, in certe situazioni vi è una forte sincronia tra parola e azione, il che rende la didascalia un ausilio notevole alla comprensione del meccanismo comico alla base della scena per chi si avvicina allo spettacolo nella sua forma scritta. Quindi, in generale, essendo *Rumori* uno spettacolo molto basato sul movimento, c'è particolare bisogno di descriverlo. Il fattore meta-teatrale complica ulteriormente le cose: nel prototesto, per far capire quando l'azione passa dall'attore-personaggio in *Rumori* al personaggio della commedia che la compagnia mette in scena (che, pur non essendo mai citata, sappiamo chiamarsi *Con niente addosso*) si ricorre ad una impaginazione particolare che racchiude le relative battute in un riquadro. Nella versione italiana è invece la didascalia a segnalare questo passaggio («*riprende il personaggio*»⁶⁶), avendo cura di mantenere il nome del personaggio corrispondente.

La didascalia che apre il primo atto – e tutto il *play* - è prevedibilmente piuttosto corposa, essendo una descrizione della scenografia: non può essere altrimenti, data l'importanza della struttura ai fini comici. Lo spirito dell'opera emerge già dalle primissime righe perché, proseguendo la lettura, si scopre che quella che inizialmente sembrava una semplice didascalia non è altro che un annuncio immobiliare (i dettagli verranno chiariti all'inizio del *play*):

Il soggiorno della casa di campagna dei Brent. Mercoledì pomeriggio (Grand Theatre, Weston – Super- Mare, lunedì 14 gennaio). Un delizioso mulino del sedicesimo secolo, a 40 chilometri da Londra, amorevolmente ristrutturato. Atmosfera vecchio mondo, molti elementi d'epoca, attrezzato di tutti i comfort del vivere moderno, stupendamente ammobiliato dal padrone ora residente all'estero. Ideale per compagnie straniere in cerca del tipico ambiente inglese per dirigersi in missione. Affittasi per un minimo di tre mesi. Rivolgersi all'agenzia immobiliare: Squire, Squire Hackham e Dudley.

La descrizione della scena parte subito dopo:

La casa è formata da un soggiorno con una scala che conduce a un ballatoio. Un ragguardevole numero di porte conduce agli altri ambienti: al piano terra, la porta d'ingresso si affaccia sul giardino e sul *delizioso* villaggio in lontananza; un'altra porta conduce allo studio, rivestito di *eleganti* pannelli; una terza, alle *ariose e moderne* stanze di servizio. Una quarta porta conduce alla lussuosa sala da bagno, mentre una finestra esposta a meridione consente una veduta panoramica della campagna circostante. Sul ballatoio si trova la porta della camera da letto principale, attigua a quella di un elegante armadio a muro. Un'altra porta, in fondo al ballatoio, conduce alle altre stanze sul piano superiore della casa, mentre ad un altro *attrezzatissimo* bagno si accede dalla porta che si trova sul pianerottolo dell'ammezzato, a metà scala. Complessivamente si tratta di uno *straordinario* esempio dell'arte scenografica inglese: una scena di fronte alla quale *lo spettatore teatrale* più esigente si troverà subito a suo agio⁶⁷.

⁶⁶ Frayn: 1985, 18.

⁶⁷ Frayn: 1985, 16.

La prima nota deve necessariamente andare alla qualità di scrittura della didascalia stessa. Si è già detto sopra che la scenografia gioca un ruolo fondamentale nel meccanismo comico del *play*, poiché la visione dello spettacolo rende chiaro che è la conformazione della casa a permettere di giocare sulle entrate e le uscite, ed infatti non a caso si attira l'attenzione del lettore sul fatto che la casa abbia 'un *ragguardevole* numero di porte'. Non solo, chi legge ha bisogno di farsi un'idea del tenore della casa, da qui un'aggettivazione molto ricca e orientata a sottolineare l'accoglienza della location: 'delizioso villaggio', 'eleganti pannelli', 'elegante armadio a muro' e così via, stabilendo l'atmosfera. Tutti questi accorgimenti sono rivolti alla ricezione in lettura, ma in scena non servono: oltre alla scenografia che in un certo senso parla da sola, l'idea del tono dell'ambiente è resa semplicemente dalla battuta di Brooke: "una casa da ricchi!". Frayn non dimentica la vera natura del testo, concludendo con un tocco ironico finale che si tratta di una scena pensata per far sentire lo spettatore teatrale perfettamente a suo agio.

Si è detto che le didascalie sono particolarmente abbondanti in questo testo, ed alcune sono piuttosto precise:

CLACKETT *She picks up the newspaper lying on the sofa and searches in it*⁶⁸.

Il metatesto invece presenta:

CLACKETT *(cerca sul giornale)*⁶⁹.

A risaltare è la minore precisione nella descrizione del movimento, il che rende più opaca la rappresentazione mentale della scena; dato che però il testo non è una guida immodificabile, il voler mantenere tutto sul piano generico permette di rielaborare liberamente l'azione: ai fini della messinscena, inoltre, la posizione del giornale è un dettaglio tutto sommato ininfluenza, non essendoci grandi differenze a livello rappresentativo: infatti la signora Clackett raccoglie sì il giornale, raccattandolo però dal pavimento, e non dal divano.

Il prossimo esempio permette di verificare ancora meglio come la scelta traduttiva modifica 'la scena mentale' che il lettore crea durante la lettura. È il momento dell'entrata in scena di Roger – Gerry.

PROTOTESTO	METATESTO
<i>The sound of a key in the lock [...] The front door opens. On the doorstep stands Roger, holding a cardboard box</i> ⁷⁰ ---	<i>Si sente il rumore di una chiave nella toppa [...] Sulla porta appare Roger con in mano una scatola di cartone</i> ⁷¹ .

⁶⁸ Frayn: 1997, 366.

⁶⁹ Frayn: 1985,17.

⁷⁰ Frayn: 1997, 368. In tutti gli esempi sia inglesi che italiani, quando le didascalie sono inframmezzate da battute si ricorre alle parentesi quadre per evitare riprodurre porzioni di testo (le battute, appunto) che esulano dall'analisi primaria.

⁷¹ Frayn: 1985,18.

Il personaggio di Vicky (che a sua volta interpreta il personaggio di Brooke) si caratterizza per una certa disattenzione e una notevole capacità di dissociarsi da ciò che accade intorno, salvo poi tornare presente sempre con la stessa battuta: ‘come?’, appunto. In questo caso è allora tutto lasciato all’interpretazione dell’attrice, alla postura, all’intonazione: il pubblico, avendo capito di che tipo di personaggio si tratta, ride; chi legge, deve invece dedurre qualcosa in più. Evidentemente per il traduttore italiano la didascalia era in un certo senso ridondante, da qui la decisione di eliminarla. Qualche battuta più avanti, Roger-Garry porta Brooke-Vicky a casa Brent, facendola passare per casa sua e credendola vuota. Apre quindi tutte le porte per accertarsi che effettivamente non ci sia nessuno:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>ROGER Hello? Anyone at home? <i>Close the door.</i> No there's no one here, so what do you think⁷⁷?</p>	<p>ROGER Do un'occhiatina. (<i>apre la porta della stanza di servizio. Vicky si guarda intorno</i>) Ehi, c'è nessuno in casa? No, non c'è nessuno. Beh, che te ne pare⁷⁸?</p>

Anche qui l’attore in scena apre e chiude (rumorosamente) tutte le porte, ma non lo si può dedurre dal testo, che non lo specifica. Il lettore si può solo immaginare Vicky che osserva la casa.

L’eliminazione delle didascalie è una strategia costante:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>VICKY All these doors!</p> <p>ROGER Oh, only a handful, really. (<i>he opens the various doors one after another as he speaks</i>) study... kitchen... and a self-contained service flat for the housekeeper⁷⁹.</p>	<p>VICKY Quante porte!</p> <p>ROGER Oh, non sono poi tante: lo studio, la cucina, e la residenza autonoma della governante⁸⁰.</p>

A differenza del prototesto, dalla lettura non è possibile figurare in maniera univoca quale sia l’azione che accompagna la battuta, quindi il lettore ha piena libertà; ritroviamo una certa continuità tra testo e messinscena, perché in scena Roger-Gerry resta fermo, limitandosi ad indicare le varie porte con la mano. Allo

⁷⁶ Frayn: 1985, 19.

⁷⁷ Frayn: 1997, 371.

⁷⁸ Frayn: 1985,20.

⁷⁹ Frayn: 1997, 372.

⁸⁰ Frayn: 1985,21.

stesso modo, quando entra in scena la terza coppia, Flavia e Frederick Brent (gli effettivi padroni di casa tornati di nascosto dalla Spagna per evitare guai col fisco), nell'introduzione del personaggio di Flavia al lettore manca qualche dettaglio per trovarsi nella stessa condizione interpretativa del lettore del prototesto:

PROTOTESTO	METATESTO
<p><i>The sound of a key in the lock, and the front door opens - on the doorstep stands Philip, carrying a cardboard box. He is in his forties, with a deep suntan, and writes attractive new plays with a charming period atmosphere. [...]</i></p> <p><i>Enter Flavia, carrying a flight bag like Roger's. She is in her thirties, the perfect companion piece to the above</i>⁸¹.</p>	<p><i>Si sente il rumore della chiave nella toppa. La porta d'ingresso si apre. Sulla soglia appare Philip, con in mano una scatola di cartone. Quarantenne, abbronzatissimo, Philip scrive commedie brillanti ambientate in epoche passate[...].</i></p> <p><i>Entra Flavia, <u>trentenne</u>, perfetta compagna del suddetto...</i>⁸²</p>

Ciò che si vuole sottolineare qui non è tanto l'imprescindibilità della borsa per cogliere le caratteristiche del personaggio di Flavia, quanto il fatto che nel passaggio dal proto al metatesto le scelte traduttive determinano sicuramente una diversa rappresentazione mentale, e sono indice di un approccio al testo totalmente autonomo. Chi legge il testo di Frayn non può non immaginarsi una signora – quanto elegantemente vestita? Il testo non lo specifica – che entra portando una borsa, mentre il lettore del testo di Ottoni ha in questo senso piena licenza. È il trattamento dei particolari a fare la differenza. Inoltre, dal trattamento della didascalia emerge il grado di avanzamento del lavoro legato alla messinscena del testo: essendo la collaborazione traduttore-regista già avviata, si riduce la distanza tra la scrittura e la rappresentazione; per chi lavora allo spettacolo non c'è bisogno di questi dettagli, una specificazione è superflua perché il progetto scenico è probabilmente già stato impostato.

La gestione delle didascalie può poi comportare una diversa attribuzione di battute e ritmi della scena:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>ROGER</p> <p>No, I just dropped in to... go into a few things...</p> <p><i>the bathroom door opens. Roger closes it.</i></p> <p>Well, to check some of the measurements...</p> <p><i>the bathroom door opens. Roger closes it.</i></p> <p>Do one or two odd jobs...</p> <p><i>the bathroom door opens. Roger closes it.</i></p> <p>Oh, and a client. I'm showing a prospective</p>	<p>ROGER</p> <p><u>No, ho fatto un salto per...per controllare delle cose. Si insomma, prendere delle misure, fare qualche lavoretto.</u></p> <p><i>(la porta del bagno si apre. Roger la richiude)</i></p> <p>Ah! C'è anche una cliente...sto facendo vedere il vilino ad una potenziale cliente.</p> <p>VICKY</p>

⁸¹ Frayn: 1997, 378.

⁸² Frayn: 1985,25.

<p>tenant over the house. <i>the bathroom door opens.</i></p> <p>VICKY What's wrong with this door? <i>Roger closes it.</i></p> <p>ROGER She's thinking of renting it. Her interest is definitely aroused. <i>Enter Vicky from bathroom.</i></p> <p>VICKY That's not the bedroom⁸³.</p>	<p>(<i>da fuori, aprando la porta</i>) Ma cos'ha questa porta?</p> <p>ROGER È molto eccitata all'idea di prenderlo...in affitto, naturalmente. <i>Esce Vicky dal bagno.</i></p> <p>VICKY Ma quella non è la camera da letto⁸⁴!</p>
--	---

Il passaggio in questione verrà esaminato anche in seguito, per via di modifiche subite nel passaggio al copione; per ora, nel discorso sul trattamento delle didascalie, basterà verificare che la scena prende un ritmo leggermente diverso: la gestione delle didascalie, ovvero l'aver accorpato tre battute che nella versione inglese erano decisamente scandite da un'azione (specificata appunto in didascalia), offre un'impostazione della scena, un ritmo e quindi un effetto comico diverso, perchè si evita la ripetizione (giudicata eccessiva?⁸⁵) del siparietto della porta che si apre e chiude.

Un altro esempio:

<p>PROTOTESTO</p> <p>FREDERICK The only thing I like about technicals is you get a chance to sit on the furniture.</p> <p>BELINDA Oh, Freddie, my precious! It's lovely to see you cheering up and making jokes. <i>She sits beside him and embraces him⁸⁶.</i></p>	<p>METATESTO</p> <p>FREDERICK L'unica cosa che mi piace delle prove tecniche è che ogni tanto ti puoi sedere sui mobili. (<i>si siede</i>)</p> <p>BELINDA Oh, Frederick, dolcezza! È un piacere vedere che ti stai riprendendo. Fai anche le battute⁸⁷.</p>
--	--

Nessuna didascalia quindi nella versione italiana, ad ancora una volta è lecito ipotizzare due scene mentali totalmente diverse. In scena scopriamo che Belinda e Frederick-Severino in realtà sono distanti, e quindi non c'è nessun abbraccio tra i due, come indicato nella versione inglese. D'altra parte, nella versione italiana poche

⁸³ Frayn: 1997, 373.

⁸⁴ Frayn: 1985,22.

⁸⁵ Si tratta di mere supposizioni perchè, data la notevole distanza temporale, Ottoni non ricordava precisamente il perchè di certe scelte.

⁸⁶ Frayn: 1997, 379.

⁸⁷ Frayn: 1985,25.

battute dopo è indicato che Belinda si siede, mentre in scena resta in piedi, vicino alla scala.

Da questi esempi possiamo già intuire che la tendenza è lasciare molta libertà immaginativo-interpretativa, proprio per via di una certa approssimazione, che, come detto, è legata ad uno stadio evidentemente già avanzato del progetto; a proposito del simpatico personaggio di Selsdon (che diventerà Amedeo nella versione del Teatro Vittoria), sordo e per giunta con tendenza al bere:

*Garry, Dotty and Lloyd make gestures of her tipping a glass, or raising the elbow, or screwing the nose*⁸⁸.

*(Garry, Dotty e Lloyd fanno vari gesti per indicare uno che beve)*⁸⁹.

Una soluzione diplomatica che da una parte lascia piena autonomia, dall'altra evita il problema di cercare equivalenti culturali e soprattutto di specificare e tradurre quel fastidioso 'screwing the nose', non tanto per il significato in sé (arricciare il naso per il fastidio provocato dall'odore di alcool tipico di un accanito bevitore) ma per il dover trovare un traduce sintetica. In questo caso chi legge non farà fatica a riempire di significato la didascalia, ma in altre parti la rappresentazione mentale è decisamente deviata rispetto al prototesto, come nell'esempio seguente:

PROTOTESTO	METATESTO
FLAVIA Leave those! <i>He drops the bag and box, and kisses her. She fleets upstairs, laughing, and he after her.</i>	FLAVIA Lascia pure giù quella roba. <i>(Lui posa la borsa e la bacia. Lei scappa sulle scale ridendo e lui la segue)</i>
PHILIP Sh!!	PHILIP Ssst!
FLAVIA What?	BELINDA Che c'è?
PHILIP <i>(humorously)</i> Inland Revenue may hear us! <i>They creep to the bedroom door [...]</i> ⁹⁰ .	PHILIP Gli agenti del fisco potrebbero sentirci! <i>(Salgono verso la camera da letto [...])</i> ⁹¹ .

La prima osservazione va alla scelta di eliminare quell 'humorously' che permette di definire il tono della battuta: dal contesto sarebbe infatti perfettamente logico dedurre che 1. In continuità con le risate e gli scherzi della didascalia precedente, si tratta di una battuta puramente comica; 2. Philip si è improvvisamente ricordato dei problemi fiscali e ha cambiato tono. Il che conduce poi ad osservare che nella

⁸⁸ Frayn: 1997, 381.

⁸⁹ Frayn: 1985,26.

⁹⁰ Frayn: 1997, 389-90. In questo caso la parentesi quadra è motivata dal cambio di focus, che si sposta sulla signora Clackett, sia nella didascalia inglese che in quella italiana.

⁹¹ Frayn: 1985,33

versione inglese c'è una maggiore visualizzazione: il verbo 'creep' è infatti molto preciso, e permette di immaginare chiaramente un'azione – 'Move slowly and carefully in order to avoid being heard or noticed'⁹² – che deriva logicamente dalla battuta precedente (che poi in scena si potrebbe rivelare uno sgattaiolare giocoso o serio, dal testo potrebbe essere entrambi). Nella versione italiana invece si resta ancora una volta sul generico, e un pizzico di precisione si smarrisce per strada, perché il traduttore 'salgono' non permette di focalizzare l'azione, almeno non da solo: volendo (e forse è questo il punto) sarebbe bastato un avverbio (furtivamente?) oppure una diversa scelta verbale (sgattaiolare?) per aggirare l'ostacolo. Per completezza d'informazione, si può dire che in scena il modo in cui i due personaggi compiono l'azione è tutto tranne che furtivo: addirittura canticchiano, il che porta a pensare che si sia semplicemente voluto impostare la scena in maniera diversa⁹³.

Atto II

Una prima osservazione per il secondo atto riguarda la notevole mole di didascalie, in questo caso una presenza necessaria. Il secondo atto è infatti lo specchio del primo, ma visto dal *backstage*, dal retro.

Il soggiorno della casa di campagna dei Brent. Mercoledì pomeriggio. (Theatre Royale, Goole. Pomeridiana di mercoledì 13 febbraio).

Solo che questa volta vediamo il Primo Atto dal retro del palcoscenico. La scena è infatti girata di 180 gradi. Tutte le porte sono visibili, benché rovesciate e prive di ogni guarnizione. Due scale laterali conducono al praticabile da cui si accede alle porte del piano superiore. Parte della scenografia è visibile attraverso la finestra. Vi sono anche due porte appartenenti alla struttura del retro del palcoscenico: una che conduce ai camerini; l'altra alla platea⁹⁴.

Quindi, a livello di battute effettivamente pronunciate, a partire dal momento in cui gli attori 'vanno in scena' (cioè, escono di scena per il pubblico in sala) non c'è nessuna variazione rispetto al primo atto. La differenza a livello di *testo* la fanno proprio le didascalie, a cui spetta il compito di descrivere per il lettore i movimenti che gli attori compiono in scena; a teatro una metà abbondante dell'effetto comico nel secondo atto non è altro che mimica ed espressività, ma il lettore non ha modo di rendersene conto se non leggendo parallelamente il testo (ovvero le battute della farsa *Nothing on – Con niente addosso*) e le didascalie (che descrivono i movimenti degli attori in scena). Riagganciando il confronto tra testo teatrale recepito in lettura e rappresentazione, *Rumori fuori scena* è probabilmente un testo esemplare: data la particolarità dell'impostazione, infatti, la lettura del secondo atto è frammentata e

⁹² Dall'Oxford dictionary

⁹³ Va sottolineato che, non potendo verificare la messinscena ufficiale inglese (ovvero quella curata da Blakemore: su YouTube sono disponibili degli spezzoni di compagnie amatoriali, che però non hanno lo stesso grado di affidabilità) non c'è la certezza che le didascalie non abbiano subito modifiche e che abbiano a loro volta ispirato Corsini.

⁹⁴ Frayn: 1985,59.

--	--

Nel copione invece si vedrà che l'intera battuta è stata riassetata: il riferimento al *Riccardo III* viene eliminato, ma quello al colpo della strega (applicato ad un altro personaggio) resta, e vediamo che quella didascalia bistrattata in traduzione viene poi ripresa in scena. Tornando però al modo in cui si recepisce il testo in scrittura, il lettore della versione inglese ha un quadro molto più esatto di come l'autore ha impostato la scena nella pagina; la battuta italiana si presta ad una gamma gestuale estremamente diversificata, non limitata necessariamente a mimare il dolore ma anche a gesticolare per enfasi, a scuotere la testa, eccetera. È ancora più vero, perciò, che ogni lettore si crea una propria versione della scena, a seconda di come interpreta il personaggio. In questo caso sono stati i traduttori ad impostare un grado maggiore di libertà, come nel passaggio seguente:

PROTOTESTO	METATESTO
<p><i>Tim puts his raincoat on, takes out his wallet, checks his money and exits to the dressing-rooms.</i></p> <p><i>Belinda points out to the others that Garry is banging his head softly against the set again.[...] Belinda watches apprehensively as Frederick gives Garry's arm a silently sympathetic squeeze, and smilingly puts his fingers to his lips to remind him to be quiet. Belinda hurries across to draw Frederick off⁹⁹.</i></p>	<p><i>Tim tira fuori il portafogli e controlla i soldi. Fa per uscire, <u>ma si ferma</u> vedendo Belinda che sta segnalando agli altri l'agitazione di Garry, il quale sospira e e smania mentre aspetta di andare in scena. Frederick <u>posa la bottiglia del whisky sulla sedia</u> e si avvicina a Garry. Belinda e Tim osservano con ansia Frederick che posa la mano sulla spalla di Garry, in un gesto amichevole. <u>Garry si ritrae indignato</u>. Belinda si precipita ad allontanare Frederick¹⁰⁰.</i></p>

Qui ci sono un paio di osservazioni da fare, la prima delle quali riguarda il modo di concepire e scrivere la didascalia. Così come nel resto del testo, infatti, la versione inglese scinde le didascalie a seconda dei protagonisti, e chi legge si ritrova quindi dei blocchi distinti; talvolta la versione italiana accorpa ed unisce, legando azioni che originariamente erano indipendenti (come quella di Tim) formando una sorta di racconto. Ritorna poi una diversa scelta esplicitante nel passaggio da prototesto a metatesto, nel quale non si accenna al comico moto di disperazione di Garry e si semplifica la gestualità di Frederick.

La situazione tra Frederick e Garry è ormai degenerata, e vengono coinvolti anche gli altri attori: nella versione italiana però la scena seguente non appare in didascalia:

⁹⁷ Frayn: 1997, 434.

⁹⁸ Frayn: 1985,61.

⁹⁹ Frayn: 1997, 449.

¹⁰⁰ Frayn: 1985,70.

*Frederick takes shelter behind Brooke, who is now waiting for her entrance. Garry chases him round and round her*¹⁰¹.

La scenetta comica si basa sulla gelosia di Garry nei confronti di Dotty, con la quale ha una relazione. Garry è convinto che ci sia qualcosa tra Dotty e Frederick: basta la semplice minaccia di Garry perché Frederick inizi a perdere sangue dal naso, e Dotty gli si avvicina per accertarsi che stia bene; viene però vista da Garry (nel frattempo impegnato con la rappresentazione) che reagisce alla prima uscita di scena utile, pestando i piedi a Frederick; nella versione italiana, invece, è Frederick che posa semplicemente la mano sulla spalla di Dotty innescando la gelosia di Garry.

PROTOTESTO	METATESTO
<p><u>Frederick looks in his handkerchief and comes over faint. Dotty has to put her arm around him to help him to a chair.</u> <i>As Garry turns back to collect the flight bag he gets a fleeting glimpse of this.</i> <i>As Garry comes through the service quarters he takes another look.</i> <i>He stamps on Frederick's foot and re-enters</i>¹⁰². <u>Frederick struggles with damaged foot and bleeding nose. Dotty gets down on her knees to examine the foot. Garry keeps appearing at the various doors, trying to see what Dotty and Frederick are up to.</u> <u>Belinda makes things worse by trying to move Dotty's head to a less suggestive position</u>¹⁰³.</p>	<p><u>Frederick posa la mano sulla spalla di Dotty in un gesto amichevole. Garry si affaccia in quel momento per prendere la borsa e vede il gesto.</u> <i>Garry si affaccia dalla porta di servizio e vede Belinda che corre a staccare Frederick da Dotty.</i> <i>Garry dà un pestone al piede di Frederick.</i> <u>Frederick si volta a chiedere con lo sguardo a Belinda il motivo del pestone. Belinda ha difficoltà a spiegarglielo con Dotty lì davanti</u>¹⁰⁴.</p>

Come si può vedere dal confronto dei due passaggi un altro punto di stacco dipende dal fatto che l'intera situazione è stata ripensata, eliminando un siparietto equivoco (non è però un taglio dettato da pudori di sorta, come si vedrà nel paragrafo sulle riformulazioni); la conseguenza principale è un'enfasi maggiore sul personaggio di Frederick e sui tratti di goffaggine ed ingenuità che già lo caratterizzano.

Ci sono poi casi opposti, ovvero di esplicitazione, di arricchimento della battuta attraverso una didascalia assente nel prototesto.

Ad esempio:

¹⁰¹ Frayn: 1997, 450.

¹⁰² Frayn: 1997, 451.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Frayn: 1985,71.

Tim hurries to the microphone in the prompt corner, still holding the money and whisky¹⁰⁵.

Si precipita al microfono, la bottiglia di whisky in una mano, i soldi nell'altra. Posa la bottiglia sul tavolo per accendere il microfono¹⁰⁶.

E ancora:

PROTOTESTO	METATESTO
TIM This is getting farcical.	TIM Oh accidenti! <i>(batte la mano sinistra contro la destra nervosamente e Belinda vede i soldi)</i>
BELINDA Money.	BELINDA È arrivata la paga?
TIM Money?	TIM Quale paga?
BELINDA You're waiving money around.	BELINDA Era ora!
TIM Oh that's for...Oh ¹⁰⁷ !	TIM No, questi sono per... oh, accidenti! <i>(Esce in fretta verso i camerini)</i> ¹⁰⁸

In questo caso si è intervenuti anche sulle battute, trovando una giustificazione per i soldi tra le mani di Tim. Si prenda il seguente passaggio come ultimo esempio di come le didascalie del secondo atto sono state aggiustate e l'azione diversificata – semplificata, resa meno frenetica – dalla versione inglese a quella italiana.

PROTOTESTO	METATESTO
<i>Belinda enters urgently and signals the information that Selsdon is drinking in the lavatory. Frederick runs to the dressing-rooms exit to deal with this, but is brought back by Belinda and forced to sit down.</i>	<i>Belinda comunica frenetica a Dotty che Selsdon sta bevendo. Ma quando Dotty finalmente capisce è arrivato il momento di andare in scena</i> ¹¹⁰ .
<i>Dotty and Belinda run towards the dressing-rooms instead, but Dotty immediately has to run back to the study door to go on. Belinda runs back to the prop table for the sardines, gives them to Dotty,</i>	

¹⁰⁵ Frayn: 1997, 435.

¹⁰⁶ Frayn: 2005, 61.

¹⁰⁷ Frayn: 1997, 436.

¹⁰⁸ Frayn: 1985,63.

<i>just in time for her... to make her entrance</i> ¹⁰⁹ .	
--	--

Nella rappresentazione, invece, vediamo Belinda che fa segno a Dotty (Vivi) dello stato di Selsdon (Amedeo). Dotty le dice di andare a vedere, Belinda le chiede sussurrando perché non ci va lei, Dotty risponde indicando la scena, Belinda esce in cerca di Selsdon ed è Frederick (Severino) a porgere il piatto di sardine a Dotty.

Atto III

Il terzo atto vede sempre le didascalie sufficientemente protagoniste, ma non in maniera così prepotente come nel secondo: questo perché nel terzo atto, da spettatori (e lettori) la prospettiva torna quella ‘classica, ovvero vediamo quello che fanno gli attori in scena (e non più dietro le quinte): c’è azione e al contempo parola, e la comicità sta nel fatto che il pubblico, assistendo ormai per la terza volta alla messinscena dell’ipotetica farsa, sa distinguere i cambiamenti alle battute originarie, riconoscendovi il segnale dello sfascio della compagnia. Più che per un lavoro sulle didascalie, il terzo atto di caratterizza per una decisa riformulazione dell’intera struttura che si analizzerà in seguito, ma possiamo comunque rintracciare le costanti degli altri atti.

Troviamo quindi qualche precisazione aggiuntiva riguardo le modalità delle azioni sceniche:

PROTOTESTO	METATESTO
ROGER OK, I'll do the... <i>you do the...</i> <i>(Enter Vicki into the mezzanine bathroom. Roger parcels up the sardines in the newspaper as best as he can)</i> ¹¹¹ .	ROGER D'accordo. Tu prendi... (<i>indica la borsa e la scatola</i>) e io penso... <i>(indica le sardine. <u>Vicky esce dal bagno e continua imperterrita a dire soltanto le battute del copione. Roger incarta le sardine nel giornale alla meglio</u>)</i> ¹¹² .

Il lettore a questo punto dovrebbe essersi accorto che Vicky, coerentemente col suo personaggio, non ha capito il caos che ha intorno e col suo ostinarsi a seguire il copione contribuisce a peggiorarlo, ma nella traduzione italiana si opta per una esplicitazione. Un altro caso simile:

*Flavia hurriedly replaces the sardines*¹¹³.

¹¹⁰ Frayn: 1985,78.

¹⁰⁹ Frayn: 1997, 460.

¹¹¹ Frayn: 1997, 501.

¹¹² Frayn: 1985, 109.

¹¹³ Frayn: 1997, 514.

Flavia rientra carponi e rimette rapidamente le sardine sul tavolino¹¹⁴

Quanto invece alle riduzioni, salta subito agli occhi che in questo caso la didascalia inglese (una delle più consistenti dell'intero atto, dato che descrive uno stato di confusione degli attori ormai fuori controllo) è decisamente più esplicitiva di quella italiana:

PROTOTESTO	METATESTO
<i>Roger goes downstairs to investigate. Vicki runs after him. Flavia, unseen by Roger, hesitates. She glances up towards the landing, reminded by the mention of the bag that she has failed to set it. She looks back at the table, realizing that Roger now expects the sardines to be on the table¹¹⁵.</i>	<i>Roger scende per andare ad investigare sulla mancanza delle sardine. Vicki lo segue di corsa. Flavia reagisce alla parola borsa¹¹⁶.</i>

Per quanto riguarda le eliminazioni, molte delle didascalie che descrivono la confusione degli attori che ormai si affidano all'improvvisazione sono state tagliate:

Roger drops the parcel of sardines on the telephone table while the dabs hurriedly at the floor with the mop¹¹⁷.

Oppure:

He (Philip) moves towards the champagne and slides, exactly like Garry, on the oily patch on the floor. He stops and looks back on it in surprise¹¹⁸.

Le battute

Nei capitoli precedenti si è parlato a lungo dell'importanza di tradurre le battute in maniera efficace: ora è il momento di iniziare a vedere concretamente come si inizia a formare quella che sarà poi la parta dialogica dello spettacolo.

Italics

Nel testo inglese non vi è un eccessivo uso dell'*italics* per indirizzare il tono della battuta. È in ogni caso un accorgimento che perde di utilità quando sottratto alla dimensione letteraria e scritta. Vi sono però dei casi in cui è utilizzato per indicare enfasi, come nelle primissime battute del *play*:

¹¹⁴ Frayn: 1985,117.

¹¹⁵ Frayn: 1997, 514.

¹¹⁶ Frayn: 1985,117.

¹¹⁷ Frayn: 1997, 501.

¹¹⁸ Ivi, 503.

PROTOTESTO	METATESTO
CLACKETT It's no good you going on. I can't open sardines <i>and</i> answer the phone. I've only got one pair of feet ¹¹⁹ .	CLACKETT È inutile che insisti. Non posso mica aprire le sardine e rispondere al telefono; ho solo un paio di piedi ¹²⁰ !

Si veda come l'enfasi della frase inglese cada su 'and' mentre la frase italiana riesce a fare a meno di ricorrere al corsivo grazie alla diversa riformulazione; si raggiungono così due obiettivi: da una parte si rende lo stesso messaggio, dall'altra si raggiunge subito un tono colloquiale e naturale dal punto di vista discorsivo, e tutto grazie ad un semplice 'mica', soluzione che pare funzionare poiché la si ritrova anche nello spettacolo.

Ancora:

PROTOTESTO	METATESTO
LLOYD You leave the sardines and put the receiver back. DOTTY Oh yes, I put the receiver back. <i>(She puts the receiver back and moves off again with the sardines)</i>	LLOYD Lasci le sardine e riattacchi il ricevitore. DOTTY Ah già, riattacco il ricevitore. <i>(riattacca il ricevitore e si avvia di nuovo con le sardine)</i>
LLOYD And you leave the sardines.	LLOYD E lasci le sardine.
DOTTY and I <i>leave</i> the sardines?	DOTTY E lascio le sardine?
LLOYD You <i>leave</i> the sardines ¹²¹ .	LLOYD Lasci le sardine ¹²² .

Si può vedere come il corsivo del testo inglese serva a indicare la reiterazione di un concetto più volte ripetuto, il che aiuta a percepire un certa lentezza nel personaggio di Dotty. L'italiano rinuncia però a questo accorgimento, lasciando libertà interpretativa sotto tutti i punti di vista.

Explicitazioni ed aggiunte

Si prenda ancora la prima battuta di Dotty – Mrs Clackett:

¹¹⁹ Frayn: 1997, 365.

¹²⁰ Frayn: 1985, 17.

¹²¹ Frayn: 1997, 367.

¹²² Frayn: 1985, 17-18.

PROTOTESTO	METATESTO
<p data-bbox="256 253 379 282">CLACKETT</p> <p data-bbox="256 286 788 392">It's no good you going on. I can't open sardines <i>and</i> answer the phone. I've only got one pair of feet.</p> <p data-bbox="256 396 788 501"><i>(she puts down the sardines down the telephone table by the sofa, and picks up the phone)</i></p> <p data-bbox="256 539 788 1070">Hello ... yes, but there's no one here love... no, Mr Brent's not here... he lives in here, yes, but he don't live here now because he lives in Spain... Mr Philip Brent, that's right... the one who writes the plays, that's him, only now he writes them in Spain... <u>No, she's in Spain too, they're all in Spain, there's no one here... Am I in Spain? No, I'm not in Spain, dear.</u> I look after the house for them, but I go home at one o'clock on Wednesday, only I've got a nice plate of sardines to put my feet up with, because it's the royal what's it called on the telly – the royal you know – where's the paper, then...^{123?}</p>	<p data-bbox="810 253 933 282">CLACKETT</p> <p data-bbox="810 286 1342 392">È inutile che insisti. Non posso mica aprire le sardine e rispondere al telefono; ho solo un paio di piedi!</p> <p data-bbox="810 396 1342 501"><i>(posa il piatto delle sardine sul tavolinetto del telefono, accanto al divano, e solleva la cornetta)</i></p> <p data-bbox="810 539 1342 1003">Pronto? ... sì ma qui non c'è nessuno. No, il signor Brent non c'è... abita qui ma adesso non abita qui perché abita in Spagna... Il signor Philip Brent esatto... Quello che scrive le commedie, sì. Solo che adesso le scrive in Spagna; io mi occupo della casa, però il mercoledì all'una me ne vado, <u>perciò faccia conto che non ci sono manco io ...</u> Sì, perché sto per mettermi a pancia all'aria con un bel piatto di sardine e poi qui ci hanno il tivvucolor e oggi danno la Royal... <u>Come si chiama quella corsa di cavalli? Dov'è finito il giornale^{124?}</u></p>

Vale la pena osservare all'opera tutte le strategie di scrittura che devono aiutare la contestualizzazione senza appesantire lo spettacolo. Qui l'espedito è la classica telefonata, dalla quale apprendiamo tutte le prime nozioni utili, iniziando dal nome del padrone di casa – con tanto di ripetizione dissimulata aggiungendo il nome di battesimo, un altro meccanismo per far sì che il pubblico recepisca l'informazione, al ruolo del personaggio parlante. La battuta permette inoltre di fare diverse considerazioni: prima annotazione è la mancanza della piccola porzione di testo sottolineata nella versione inglese. Si potrebbe pensare ad una battuta giudicata inutile nel complesso generale, però il taglio sorprende soprattutto alla luce del fatto che la battuta è stata poi rimessa in gioco nel copione; in compenso, si noti nel metatesto l'aggiunta 'perciò faccia conto che non ci sono manco io' che contribuisce a slanciare la battuta in dirittura d'arrivo. Alla fine della battuta troviamo invece un'esplicitazione: il prototesto infatti fa riferimento alla 'Royal – what's it called' senza entrare nello specifico. Il metatesto invece specifica – e aggiunge – che si tratta di una corsa di cavalli: non si parla esplicitamente della Ascot, ma nel corso del play ci sono altri indizi che lo fanno intuire; è questo un tipico esempio di compromesso culturale (altri verranno indicati in seguito): dato che la Royal Ascot potrebbe non essere conosciuta dal pubblico italiano e poiché l'immediatezza della comunicazione

¹²³ Frayn: 1997, 366.

¹²⁴ Frayn: 1985,17.

deve avere la precedenza, la battuta si allunga per spiegare di cosa si tratta, ma lo fa con una trovata funzionale al personaggio, ovvero cavalcando la sbadataggine di Dotty. Accade la stessa cosa poco avanti:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>CLACKETT And if it's to do with letting the house then you'll have to ring the house agents, because they're the agents for the house... Squire, Squire, Hackham and who's the other one...¹²⁵?</p>	<p>CLACKETT Senta, se è per affittare la casa deve telefonare all'agenzia, sono loro che se ne occupano... Squire, Squire, Hackham e... <u>come si chiama l'altro? Non me lo ricordo mai...</u>¹²⁶</p>

Troviamo infatti una battuta in un certo senso esplicitante, in sostituzione di quell'incertezza che nel prototesto era reso solo con i puntini di sospensione, ma la cui unica funzione sembra essere reiterativa, non volendo affidare l'intero senso della frase esclusivamente all'intonazione; ancora una volta, come nel caso del riferimento ai padroni che lavorano in Spagna ('he lives in here, yes, but he don't live here now because he lives in Spain...') Frayn opta per una reiterazione che gioca in questo caso con aggettivo e sostantivo ('house agents' – 'agents for the house') che però non viene accolta nella versione italiana (né nel copione): il traduttore opta per una soluzione normalizzante e colloquiale.

Riagganciando invece il discorso della recitabilità, si noti come la prima frase della battuta 'suona' perfettamente spontanea e naturale, esordendo con quel 'senta' che riporta naturalmente all'interazione telefonica. A voler essere rigorosi (ma dovrebbe essere ormai chiaro che il rigore in questi casi raramente è ben visto) è un tratto in più rispetto al prototesto, ma è un tocco che è pienamente in armonia con la situazione.

Un caso di esplicitazione più marcata la si trova poco dopo. Come già visto, Dotty discute col regista delle entrate e delle uscite delle sardine:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>LLOYD You <i>leave</i> the sardines.</p>	<p>LLOYD Lasci le sardine.</p>
<p>DOTTY I put the receiver back and I leave the sardines.</p>	<p>DOTTY Riattacco il ricevitore e lascio le sardine.</p>
<p>LLOYD Right.</p>	<p>LLOYD Esatto.</p>
<p>DOTTY</p>	<p>DOTTY Scusa, ma questo movimento l'abbiamo</p>

¹²⁵ Frayn: 1997, 366.

¹²⁶ Frayn: 1985, 17.

We've changed that, have we, love?	cambiato, caro?
LLOYD No, love.	LLOYD No, cara.
DOTTY That's what I've always been doing?	DOTTY Vuoi dire che ho sempre fatto così?
LLOYD <u>I shouldn't say that</u> , Dotty, my precious ¹²⁷ .	LLOYD <u>Magari lo avessi fatto</u> , Dotty, gioia mia ¹²⁸ .

Si può notare che la scelta della traduzione provoca una deviazione nel senso del messaggio, più precisamente un cambiamento di intenzione: la sottile ironia della battuta inglese diventa più esplicita e leggermente più critica nella versione italiana, che ancora una volta sottolinea la goffaggine di Dotty. La battuta inglese contiene questo sentire, ma in maniera implicita, all'inglese, appunto: il 'non proprio' / 'non direi' implica soltanto che è l'attrice ad avere mancato, mentre il 'magari lo avessi fatto' italiano aggiunge il desiderio del regista e una punta di stanchezza (comunque giustificata dalle parole seguenti di Lloyd).

Talvolta l'esplicitazione è però una necessità linguistica, per completare frasi che possono reggere in inglese ma che suonerebbero incomplete in italiano; si prenda questa battuta nella quale Dotty si lamenta del non riuscire a seguire alla lettera il copione:

DOTTY It's all those words, sweetheart¹²⁹.

DOTTY Sono tutte quelle parole che mi angosciano, tesoro¹³⁰.

In questo caso la frase italiana ha infatti bisogno di qualcosa in più per essere naturale in italiano, e la soluzione in questo caso prevede l'inserimento del verbo – e quindi necessariamente esplicitazione, in quanto il verbo definisce un senso già chiaro dalle parole inglesi; dal confronto col copione si vedrà che in lavorazione questa battuta è stata poi ulteriormente modificata.

Sempre nella stessa sequenza, si sceglie di abbandonare il deittico:

DOTTY Only it's like a fruit machine in there¹³¹.

DOTTY È che mi sento la testa come una slot-machine¹³².

Il deittico presuppone un movimento accompagnatore, magari l'attrice che indica la testa. Nella versione italiana, per come si è scelto di formulare la traduzione,

¹²⁷ Frayn: 1997, 367.

¹²⁸ Frayn: 1985, 18.

¹²⁹ Frayn: 1997, 369.

¹³⁰ Frayn: 1985, 19.

¹³¹ Frayn: 1997, 367.

¹³² Frayn: 1985, 18.

questo gesto potrebbe non diventare più così essenziale: si vincola quindi il meno possibile l'attore, a partire dalla battuta.

Nel caso seguente, invece, è il testo inglese a dire più di quello italiano, che preferisce giocare sull'ambiguità. Alla casa dei Brent arrivano anche Brooke-Vicky e Garry-Roger, il quale sfrutta la casa che crede vuota per conquistare Vicky; non conoscendo bene gli spazi, tuttavia, ha difficoltà a trovare la camera da letto:

PROTOTESTO	METATESTO
VICKY Terrific. And where's the...	VICKY Stupendo. E dov'è che si va?
ROGER What?	ROGER Dov'è che...?
VICKY You know.	VICKY Si va.
ROGER The usual offices? Through here (<i>he opens the downstairs bathroom door for her</i>) ¹³³ .	ROGER Ah! Di là (apre la porta del bagno al piano terra) ¹³⁴ .

Come si può vedere, la traduzione si mantiene su un piano generale, sia nel tradurre quel 'you know', che, dato il contesto, poteva essere reso in maniera più coraggiosa (reimpostando però la prima domanda di Vicky), sia nella battuta finale di Roger; la versione inglese rende l'idea di un Roger alquanto intimorito da Vicky, perché è ben chiaro a quale stanza lei faccia riferimento ed è altrettanto chiaro che Roger prende tempo fingendo di intendere lo studio. Allo stesso tempo si è scelto di calcare la mano sui doppi sensi tra Garry e Brooke:

PROTOTESTO	METATESTO
GARRY I'm showing a prospective tenant over the house [...] she's thinking of renting it. Her interest is definitely aroused ¹³⁵ .	GARRY Ah! C'è anche una cliente...sto facendo vedere il villino ad una potenziale cliente. [...] è molto eccitata all'idea di prenderlo... in affitto, naturalmente ¹³⁶ .

È evidente che il doppio senso a sfondo sessuale è sempre un elemento che provoca risata (questo caso non fa eccezione), e c'è nella strategia traduttiva il preciso intento di cavalcare questo gusto per implementare l'impatto della battuta di

¹³³ Frayn: 1997, 372.

¹³⁴ Frayn: 1985, 21.

¹³⁵ Frayn: 1997, 373.

¹³⁶ Frayn: 1985,22.

Garry. Poche battute dopo si ritrova lo stesso gioco dell'equivoco anche nella battuta della signora Clackett:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>CLACKETT It's not for me to say, of course, dear, only I will just say this: don't think twice about it – take the plunge. You'll really love it here¹³⁷.</p>	<p>CLACKETT Non dovrei certo essere io a dirtelo, cara, però te lo dico lo stesso: non stare a pensarci troppo: prendi l'affare al volo! Vedrai che ti piacerà¹³⁸.</p>

La traduzione in sé è sicuramente coerente col senso inglese, ma è la scelta dei traduttori a fare la differenza, poiché, ad esempio, se il traduttore avesse optato per 'cogli l'occasione al volo', il doppio senso non sarebbe stato così evidente. In questo caso si è sfruttata la potenzialità dell'italiano per potenziare ad arricchire la battuta: uno dei casi in cui la metalingua può aprire scenari ancora più ampi del previsto. Il tocco finale arriva dal lasciare cadere la traduzione di 'here', che avrebbe riportato il riferimento alla casa annullando di fatto ogni doppio senso.

Un altro caso riguarda il personaggio del 'ladro ubriacone', per usare le parole di Ottoni. Ancora una volta la protagonista involontaria è Vicky:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>ROGER Another intruder!</p> <p><i>Enter the Burglar from the mezzanine bathroom.</i></p> <p>BURGLAR Just doing the taps, governor.</p> <p>ROGER Attacks? Not attacks on women?</p> <p>BURGLAR I'll try anything, governor, but I'll do the taps on the bath first. <i>Exit Burglar from the mezzanine bathroom.</i></p> <p>ROGER Sex maniacs everywhere¹³⁹!</p>	<p>ROGER Un altro!</p> <p><i>Entra lo scassinatore dal bagno dell'ammezzato.</i></p> <p>SCASSINATORE Sto controllando, capo. Per esser calda è calda, ma stenta un po' a venire; sbaglio?</p> <p>ROGER Come sarebbe 'stenta un po' a venire'? ti piacerebbe provarla, eh?</p> <p>SCASSINATORE Magari dopo, grazie. Adesso mi ricontrollo il tubo.</p> <p>ROGER Maniaci sessuali dappertutto¹⁴⁰!</p>

¹³⁷ Frayn: 1997, 376.

¹³⁸ Frayn: 1985, 24.

¹³⁹ Frayn: 1997, 419-20.

¹⁴⁰ Frayn: 1985, 51-2.

Anche in questo caso troviamo un chiaro intervento il cui unico scopo è potenziare la comicità del testo. Il fatto che Ottoni abbia lavorato alla traduzione ben cosciente di ciò che voleva il regista dello spettacolo gli ha permesso di acquisire una consapevolezza diversa, una sorta di licenza ad essere inventivo; come già affermato in precedenza, se la traduzione è troppo letterale è destinata ad esser rielaborata dai registi nel momento delle prove. Il regista deve essere comunque d'accordo, ed Ottoni specifica che dietro c'è sempre un lavoro di équipe.

Il seguente è invece un esempio di aggiunta che non ha agganci rispetto al prototesto: Lloyd manda a chiamare Tim perché provveda alle porte, che si bloccano impedendo agli attori di rispettare i tempi comici.

PROTOTESTO	METATESTO
<p>LLOYD And God said: where the fuck is Tim? <i>Enter from the wings Tim, the company stage manager. He is exhausted.</i></p> <p>LLOYD And there the fuck was Tim. And God said, 'let there be doors, that open when they open and close when they close'¹⁴¹.</p>	<p>LLOYD E Dio disse: dove <u>diavolo</u> è Tim? (<i>Entra Tim, il direttore di scena, stremato</i>).</p> <p>LLOYD E Tim <u>fu</u>. E Dio disse: che le porte si aprano quando si devono aprire e si chiudano quando si devono chiudere. <u>E che le porte dividano il mondo che sta davanti alla scena da quello che sta dietro alla scena</u>¹⁴².</p>

La prima osservazione riguarda la scelta di non tradurre il turpiloquio, che comunque avrebbe avuto un senso solo se mantenuto nella prima battuta di Lloyd ('dove cazzo è Tim?') perché agganciarlo alla struttura della seconda sarebbe stato più artificioso e quindi finto. C'è da dire però che la scelta del traduttore 'diavolo', oltre a inserirsi con naturalezza nella gamma di espressioni del parlato quotidiano, conferisce un tratto paradossale all'esclamazione attribuita a Dio, rivelandosi quindi più che adeguata. Altra e ben più importante osservazione riguarda l'aggiunta dell'ultima porzione di testo sottolineata, che non trova alcuna base nel testo e quindi è una produzione completamente autonoma del traduttore e del regista. Si può però dire che il tono della battuta aggiunta si integra perfettamente nella tendenza di Lloyd a filosofeggiare sulla vita e sul teatro (anticipandola rispetto al prototesto); poche battute dopo, infatti:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>LLOYD [...]that's what it's all about. Doors and sardines. Getting on - getting off. Getting the sardines on – getting the sardines off. That' face. That's theatre. That's life'¹⁴³.</p>	<p>LLOYD Perché è di questo che si tratta: porte e sardine. Entrare e uscire. Fare entrare le sardine, fare uscire le sardine. La farsa è così. Il teatro è così. La vita è così'¹⁴⁴.</p>

¹⁴¹ Frayn: 1997, 380.

¹⁴² Frayn: 1985, 26.

¹⁴³ Frayn: 1997, 380.

L'aver lavorato insieme al regista non può quindi non aver influito su una scelta così alternativa rispetto al prototesto, una scelta che ha tuttavia avuto come base un'analisi del testo e delle caratteristiche del personaggi, per far sì che il prodotto non risultasse slegato dal resto.

Riprendendo il discorso legato alla volgarità, nel contesto della naturalizzazione del discorso per stessa ammissione di Viviana Toniolo la percentuale di turpiloquio è decisamente maggiore nella traduzione italiana, anche se dopo la morte di Corsini si è intervenuti per smussare qualche angolo. Ad esempio, all'inizio dello spettacolo, dopo l'ennesima distrazione di Dotty che non riesce a ricordare i movimenti di scena, Garry sbotta contro il regista:

PROTOTESTO	METATESTO
<i>Enter Dotty from the study</i>	<i>(Rientra Dotty dallo studio)</i>
DOTTY I've forgotten the sardines.	DOTTY Ho dimenticato le sardine.
GARRY Lloyd! <u>These sardines!</u> They're driving us all mad!	GARRY Lloyd! <u>Queste cazzo di sardine!</u> Qui bisogna fare qualcosa, non si può andare avanti così!
LLOYD Something wrong with the sardines? Poppy!	LLOYD Andare avanti come, Garry ¹⁴⁶ ?
GARRY There's four plates of sardines coming on Act One alone! They go here, they go there. <i>She</i> takes them, <i>I</i> take them (<i>to Brooke</i>) I mean, don't <i>you</i> feel, you know? [...] (<i>to Lloyd</i>) OK, it's all right for you. You're sitting out there. We're up here. We've got to <i>do</i> it. Plus we've got boxes. Plus doors. Plus words. You know what I mean ¹⁴⁵ ?	GARRY Sì, sì, tu dici bene, perchè tu te ne stai seduto lì, ma noi ci dobbiamo recitare con queste <u>cazzo</u> di sardine e stiamo pensando tutti la stessa cosa. (<i>a Brooke</i>) Non è così? [...] (<i>A Lloyd</i>) No, voglio dire, noi siamo qua sopra <u>che ci facciamo un culo così</u> , e ci sono quattro piatti di sardine che entrano solo nel primo atto. Insomma, capito, no ¹⁴⁷ ?

È evidente che rispetto alla versione inglese il linguaggio di Garry è più colorito, pur non essendo gratuito: Garry sta esprimendo fastidio per come Lloyd ha impostato lo spettacolo, e il turpiloquio è coerente con una reazione nervosa (che sostituisce l'enfasi del corsivo nel prototesto), senza contare la carica interpretativa che sottende,

¹⁴⁴ Frayn: 1985, 26.

¹⁴⁵ Frayn: 1997, 374.

¹⁴⁶ Come si intuisce dalla battuta, l'entrata di Poppy nella versione italiana è posticipata rispetto a quella inglese.

¹⁴⁷ Frayn: 1985, 22.

poiché è logico aspettarsi una carica ed un' enfasi che puntualmente ritornano in scena.

Tornando all' analisi degli interventi sul testo, dal prossimo passaggio emerge la tendenza a personalizzare le situazioni comiche, intervenendo sia nell' organizzazione degli scambi sia nel contenuto delle singole battute: i prossimi due passaggi riguardano il personaggio di Selsdon, un attore navigato ma col quale è difficile interagire per via dell' attitudine al bere e di una certa sordità:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>SELSDON [...] I was having a little postprandial snooze at the back of the stalls so as to be ready for the rehearsal.</p>	<p>SELSDON [...] Stavo facendo un pisolino postprandiale giù nelle ultime file, aspettando che toccasse a me.</p>
<p>BELINDA Isn't he lovely?</p>	<p>BELINDA Che carino, eh?</p>
<p>LLOYD Much lovely now that we can see him.</p>	<p>LLOYD Soprattutto ora che lo vediamo.</p>
<p>SELSDON So what are we celebrating?</p>	<p>SELSDON E che cos'è che si festeggia?</p>
<p>BELINDA 'What are we celebrating?' <i>Enter Tim from the wings</i>¹⁴⁸.</p>	<p>BELINDA 'Che cos'è che si festeggia?!'</p>
	<p><u>DOTTY</u> <u>Che figlio di buona donna!</u></p>
	<p><u>LLOYD</u> <u>Si festeggia il tuo ritorno, Selsdon.</u></p>
	<p><u>SELSDON</u> <u>Non avrò mica saltato la prima, eh?</u></p>
	<p><u>BELINDA</u> <u>Che simpatico!</u></p>
	<p><u>DOTTY</u> <u>Te lo facciamo sapere se salti la prima, sta' tranquillo. O qualsiasi altra sera.</u></p>
	<p><u>LLOYD</u> <u>Te lo diremo forte e chiaro.</u> <i>(Tim entra dalla quinta. Aspetta ansiosamente di parlare con Lloyd).</i></p>
	<p><u>SELSDON</u> <u>No perché mi è già successo di saltare una prima, sapete? Ci fu un certo scompiglio.</u></p>

¹⁴⁸ Frayn: 1997, 384.

	<u>Eravamo a Liverpool, nel 1934, e voi vi ricorderete com'era a quei tempi...</u> <u>LLOYD</u> <u>Perfettamente! Tim ti vedo ansioso e stranito. Non sarà che stai cercando di fare un po' troppo, eh¹⁴⁹?</u>
--	---

Di questo passaggio si tornerà a parlare nel confronto col copione; nel discorso generale si può mettere in evidenza innanzitutto la scelta di mantenere l'aggettivo 'postprandial', che sicuramente rappresenta una scelta di stile di Frayn per contribuire a tratteggiare per contrasto il personaggio di Selsdon e che quindi almeno in questa fase non è sembrato opportuno eliminare; dal confronto con l'ideoletto degli altri personaggi (uno su tutto: Lloyd) è evidente che Selsdon è un personaggio più genuino, e lo si nota dalla ricchezza di espressioni quotidiane e poco raffinate nella struttura: 'E che cos'è che si festeggia', 'Non avrò mica saltato la prima, eh? [...]No perché mi è già successo di saltare una prima, sapete?'

Il secondo esempio:

<p>PROTOTESTO</p> <p>POPPY No, I mean, if you stand anywhere near Selsdon you can't help noticing this very distinctive... (<i>she stops, sniffing</i>)</p> <p>SELSDON (<i>putting his arm around her</i>) I'll tell you something, Poppy. Once you've got it in your nostrils you never forget it. Sixty years now and the smell of the theatre still haunts me. (<i>exit Selsdon into the study</i>)¹⁵⁰.</p>	<p>METATESTO</p> <p>POPPY No, voglio dire che se uno si avvicina a Selsdon non può non sentire un particolare... (si mette a sniffare)</p> <p><u>SELSDON</u> <u>Che c'è? Qualcuno che puzza?</u></p> <p><u>BELINDA</u> <u>No, no, no!</u></p> <p><u>GARRY</u> <u>Mica tu, sai!</u></p> <p><u>FREDERICK</u> <u>Qualcun altro!</u></p> <p><u>LLOYD</u> <u>Un cane... si tratta di un cane.</u></p> <p><u>SELSDON</u> <u>Ah!</u></p> <p><u>GARRY</u> <u>(sottovoce) Accidenti!</u></p>
---	---

¹⁴⁹ Frayn: 1985, 29.

¹⁵⁰ Frayn: 1997, 386.

	<p>SELSDON <i>(a Poppy mettendole una mano sulla spalla con aria paterna) Se il ragazzo col quale esci <u>puzza, puoi farglielo capire. Basta che dici "quest'altro ragazzo che conosco puzza da morire."</u> lo al posto suo, capirei subito.</i> <i>(Selsdon esce dalla porta dello studio)¹⁵¹.</i></p>
--	--

Come indica la porzione sottolineata, in italiano l'equivoco viene dilatato, coinvolgendo più personaggi e quindi aggiungendo battute. La parte finale della battuta di Selsdon è poi riformulata, eliminando l'immagine teatrale a favore di un argomento ben più concreto, con un tocco finale che sicuramente è finalizzato ad incrementare l'effetto comico. Nel modo in cui lo scambio procede si nota una di quelle modifiche forse ritenute necessarie per preservare l'effetto comico del prototesto adeguandolo al sentire italiano: se il paragone col teatro è sembrato eccessivamente aulico, riportare la situazione su un livello comico più basso facilita il lavoro.

Alcuni interventi di Selsdon non sono altro che fraintendimenti di ciò che gli altri dicono, e Belinda che cerca di consolare Poppy per la figuraccia appena fatta ne innesca uno:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>BELINDA Don't worry, Poppy, my love, he truly did not hear.</p> <p><i>Enter Selsdon from the study</i></p> <p>SELSDON Not here?</p> <p>LLOYD Yes, yes, there!</p> <p>BELINDA Sit down, my precious.</p> <p>DOTTY Go back to sleep.</p> <p>LLOYD You're not on for another twenty pages yet¹⁵².</p>	<p>BELINDA Non preoccuparti, Poppy, tesoro. Tanto non ha mica sentito. È sordo come una campana¹⁵³.</p> <p><i>(Rientra Selsdon dallo studio).</i></p> <p>SELSDON Per la mia entrata avete messo una campana?</p> <p>LLOYD No, no, niente campane.</p> <p>BELINDA Siediti, tesoro.</p> <p>DOTTY Schiacciati un alto pisolino.</p> <p>LLOYD Mancano ancora venti pagine alla tua</p>

¹⁵¹ Frayn: 1985, 30.

¹⁵² Frayn: 1997, 138.

¹⁵³ Ragionando sul fattore recitabilità, si noti che già a partire dalla fase scritta dell'elaborazione delle battute si sente forte l'esigenza di naturalezza, di plausibilità, a partire dalle strutture utilizzate.

	entrata ¹⁵⁴ .
--	--------------------------

L'inglese permette di giocare sull'omofonia tra 'hear' e 'here', ed è evidente che in italiano ci vuole una soluzione più creativa, che infatti arriva. Lo scambio deve essere interamente reinventato e il punto di partenza ricostruito dal principio. Il traduttore è riuscito a trovare una soluzione che permette di non stravolgere la battuta di Belinda, e che allo stesso tempo consente un aggancio plausibile per Selsdon: a questo punto è inevitabile che la battuta di Lloyd segua un percorso totalmente indipendente rispetto all'originale.

Tornando ai ritocchi sul testo, l'entrata di Philip e Flavia presenta delle differenze tra proto e metatesto:

PROTOTESTO	METATESTO
<p>PHILIP We've got the place entirely to ourselves. <i>Philip closes the door.</i></p>	<p>PHILIP Perciò abbiamo la casa a nostra completa disposizione. <i>(Philip porta dentro la borsa delle line aeree e chiude la porta)</i></p>
<p>FLAVIA Home!</p>	<p><u>FLAVIA</u> <u>Guardala!</u></p>
<p>PHILIP Home sweet home!</p>	<p><u>PHILIP</u> <u>Ti piace?</u></p>
<p>FLAVIA Dear old house!</p>	<p><u>FLAVIA</u> <u>Incredibile!</u></p>
<p>PHILIP Waiting for us to come back!</p>	<p><u>PHILIP</u> <u>Il luogo ideale per un'avventura!</u></p>
<p>FLAVIA It's rather funny though, creeping in like this for our wedding anniversary¹⁵⁵!</p>	<p>FLAVIA Casa nostra!</p>
	<p>PHILIP Casa nostra!</p>
	<p><u>FLAVIA</u> <u>Il nostro piccolo rifugio segreto!</u></p>
	<p><u>PHILIP</u> <u>L'ultimo posto sulla terra dove verranno a cercarci.</u></p>
	<p>FLAVIA Certo è buffo doverci venire di nascosto¹⁵⁶.</p>

¹⁵⁴ Frayn: 1985, 31.

¹⁵⁵ Frayn: 1997, 389.

--	--

L'effetto delle nuove battute è quello di non far subito capire al pubblico che i personaggi sono i coniugi Brent, creare una situazione di indeterminazione approfittando anche del fatto che Philip riprende le stesse battute di Garry, e portare il pubblico a pensare che si tratti di un'altra coppia abusiva (non per niente si parla di avventura).

Tagli

Al pari delle integrazioni al testo di partenza, la versione italiana presenta alcuni tagli o accorpamenti di battute; i tagli sono spesso indispensabili per rientrare nei tempi previsti da una rappresentazione media, quindi la loro presenza, con interventi anche consistenti, non sorprende.

PROTOTESTO	METATESTO
<p>DOTTY AND GARRY Selsdon! <i>A pane of glass shatters in the mullion window, and an arm comes through and releases the catch. Enter an elderly Burglar. He has great character, but is in need of extensive repair and modernism.</i></p> <p>BURGLAR No bars, no burglars alarm...they ought to be prosecuted for incitement... <i>he becomes aware of the others.</i></p> <p>SHELDON No?</p> <p>LLOYD No, not yet. Thank you, Selsdon.</p> <p>SELSDON I thought I heard my name.</p> <p>LLOYD No, no, no. back to sleep, Selsdon. Another ten pages before the big moment¹⁵⁷.</p> <p><u>SELSDON</u> <u>I'm so sorry.</u></p> <p><u>LLOYD</u> <u>Not at all. Nice to see you. Poppy, put the glass back in the window.</u></p>	<p>DOTTY E GARRY Selsdon! <i>(Selsdon entra precipitosamente dalla finestra)</i></p> <p>SELSDON Tocca a me?</p> <p>GLI ALTRI No, no</p> <p>SELSDON Mi era parso di sentire il mio nome.</p> <p>LLOYD No, no. torna pure a dormire, Selsdon. Mancano ancora 10 pagine.</p> <p>SELSDON Ah¹⁵⁸. <i>(esce Selsdon dalla finestra)</i></p>

¹⁵⁶ Frayn: 1985, 32.

¹⁵⁷ Frayn: 1997, 392-93.

¹⁵⁸ Frayn: 1985, 34.

<p><u>Enter Poppy. She puts the glass back.</u></p> <p><u>LLOYD</u> and, Selsdon..</p> <p><u>SELSDON</u> Yes?</p> <p><u>LLOYD</u> Beautiful performance.</p> <p><u>SELSDON</u> <u>Oh, how kind of you. I don't think I'm quite there yet, though.</u> <i>Exit Selsdon through the window.</i></p> <p><u>LLOYD</u> <u>He even remembered the line.</u></p>	
---	--

La didascalia che introduce Selsdon nella versione inglese è mantenuta ma spostata parecchie battute più avanti nella versione italiana, mentre lo scambio sottolineato nella versione inglese, come si può vedere, è assente in quella italiana.

Tutta l'interazione del secondo atto tra Lloyd e Poppy e poi tra Lloyd e Brooke è stata ridimensionata.

<p>PROTOTESTO</p> <p>POPPY Lloyd¹⁵⁹ I've got to talk to you.</p> <p>LLOYD <i>(kissing her)</i> of course, honey, of course. Looking forward to it.</p> <p>POPPY You got my message?</p> <p>LLOYD Many, many messages.</p> <p>POPPY Why didn't you answer?</p> <p>LLOYD I did! I have! I'm here!</p> <p>POPPY Lloyd, there's something I've got to tell</p>	<p>METATESTO</p> <p>POPPY Lloyd, lo devo parlarti.</p> <p>LLOYD <i>(la bacia meccanicamente)</i> Voglio sapere solo una cosa dolcezza.</p> <p>POPPY Ho provato a telefonarti.</p> <p>LLOYD Brooke va in scena?</p> <p>BELINDA Brooke va in scena? <i>(Brooke entra dai camerini con la bottiglia di whisky)</i> Brooke! Tu vai in scena, vero?</p> <p>BROOKE Come?</p>
---	--

¹⁵⁹ A proposito della posizione migliore per i nomi in scrittura, si noti che la teoria in questo caso trova conferma: i nomi di persona si trovano sempre in posizione iniziale, oppure finale. La stessa cosa avviene in traduzione.

<p>you.</p> <p>LLOYD Go on, then.</p> <p>POPPY Well... (<i>she hesitates, embarrassed because other people can hear, then tries to keep her voice down</i>) I went to the doctor today...</p> <p><i>Enter Brooke from the dressing-rooms with the whisky¹⁶⁰. [...]</i></p> <p>BROOKE (<i>sees him</i>) Lloyd! (<i>peers</i>) Lloyd!</p> <p>LLOYD Got in in one(<i>kisses her</i>)</p> <p>BROOKE You got my message?</p> <p>LLOYD And I came running, honey, I came running.</p> <p>BROOKE Lloyd, we've got to have a talk.</p> <p>LLOYD We've <i>going</i> to have a talk, my love.</p> <p>BROOKE When?</p> <p>LLOYD Later, yes? Later.</p>	<p>FREDERICK Sta bene, sta bene, lo si sente da come risponde.</p> <p>BROOKE Lloyd?</p> <p>LLOYD (<i>La bacia sulla guancia e vede il whisky</i>) e quella cos'è¹⁶¹?</p>
--	---

Nella versione italiana si salta e si cambia parzialmente il contenuto del dialogo: così facendo, la rivelazione di Poppy a fine atto acquisisce un impatto maggiore, e la relazione parallela tra Lloyd e Brooke è passata in secondo piano. Il testo italiano si riaggancia quindi al testo inglese nel siparietto dell'equivoco dei fiori che Tim aveva dato a Poppy (e che originariamente Lloyd aveva chiesto fossero comprati per Brooke). In linea generale le porzioni di testo che coinvolgono il triangolo amoroso Lloyd-Poppy-Brooke sono andati persi nella versione italiana, e si è preferito mantenere le reazioni della sola Poppy, come nello scambio seguente, e lasciare il resto solo all'intuizione di chi legge:

¹⁶⁰ Frayn: 1997, 440-1.

¹⁶¹ Frayn: 1985, 65.

PROTOTESTO	METATESTO
<p>FREDERICK Listen, if you don't fell up to performing I'm sure Poppy would always be happy to have a bash on your behalf.</p> <p>BROOKE I beg your pardon?</p> <p>POPPY Honestly¹⁶²!</p>	<p>FREDERICK Scusa se non ti senti puoi anche non farlo, lo spettacolo. È solo una pomeridiana. Sono sicuro che a Poppy farebbe piacere di prendere il tuo posto. Vero, Poppy?</p> <p>POPPY Vado a vedere che sta succedendo di sotto¹⁶³!</p>

Prima di passare all'analisi del terzo atto, quello più corposo per modifiche, vale la pena di menzionare il modo in cui si è intervenuto sui finali del primo e del secondo atto. Le ragioni che possono aver spinto a personalizzarli sono evidentemente collegate alla necessità di avere una chiusura di impatto: la versione inglese da questo punto di vista non è stata ritenuta abbastanza soddisfacente.

Il finale del primo atto così come lo ha fissato Frayn nell'edizione di riferimento, infatti, ruota intorno alla chiusura di Selsdon:

LLOYD So could we just have the last line of the act?
SELSDON? Me? Last line? Right.
BURGLAR But I'll tell you one thing, Vicky.
VICKY (*With a murderous look at Lloyd*) what's that, dad?
BURGLAR When all around is strive and uncertainty, there's nothing like
a...
SELSDON What?
POPPY (*off, tearful*) Oh, ... 'a good old-fashioned plate of sardines'
SELSDON What did she say?
BELINDA 'A good old-fashioned plate'...
She hands him Mrs Clackett's plate
BURGLAR A good old fashioned plate of...
SELSDON What?
Poppy runs on with the book, Lloyd jumps to his feet, Tim jumps up from behind the sofa.
Everyone except Selsdon Sardines!
Tableau, with raised sardines. The tableau continues.
LLOYD And curtain!
POPPY (*realizes, sobs*) Oh!
She runs hurriedly into the wings. CURTAIN¹⁶⁴.

¹⁶² Frayn: 1997, 443.

¹⁶³ Frayn: 1985, 66.

¹⁶⁴ Frayn: 1997, 430.

La versione italiana, invece, taglia tutta la parte incentrata su Selsdon, forse per non appesantire il finale con una meccanica vista fino poco prima – quella del personaggio che non ricorda la battuta¹⁶⁵ - che rallenterebbe il ritmo.

LLOYD Allora, possiamo dirla quest'ultima battuta dell'atto?
 SELSDON Io? L'ultima battuta? Bene, 'ma ti voglio dire una cosa, Brooke'.
 VICKY Che cosa papà¹⁶⁶?
 SCASSINATORE Quando la vita non offre altro che dolori e incertezza, non c'è niente di meglio che... (*prende il piatto di sardine dalle mani della signora Clackett*) un bel piatto di buone sardine!
 LLOYD E sipario!
 (*pausa. Poi tim si rende conto che tocca a lui, si alza barcollando e corre dietro le quinte*)¹⁶⁷.

Nel capitolo sul passaggio dalla traduzione al copione si vedrà come il finale si è ulteriormente sviluppato. Per quanto riguarda il finale del secondo atto, mentre il resto degli attori è impegnato nel proseguo della commedia *Con niente addosso*, il pubblico assiste al seguente scambio tra Poppy e Lloyd:

Lloyd picks up the whisky, takes a weary swig, and is just about to sit down on the cactus when he springs up again guiltily, because Poppy is standing agitatedly in front of him. She takes the whisky away from him and puts it down, desperate to secure full attention. She whispers urgently to him. He can't understand. She whispers again, becoming more and more agitated. He puts a hand to his ear, meaning he can't hear.
 POPPY (*screams to Lloyd in despair*) I'm going to have a...
 SELSDON (*flings the front door open*) Good old-fashioned plate of *what*...?
 POPPY ... baby!
Selsdon goes back on stage
 SELSDON A good old fashioned plate of gravy!
 LLOYD (*whispers*) and curtain perhaps?
 POPPY Oh!
She runs back to the corner to bring the curtain down. --- CURTAIN
Everyone appears in the doors and windows, eager to know more.
Lloyd subsides, defeated, on to the cactus and springs up again in agony.
 CURTAIN¹⁶⁸.

Molta della tensione qui deriva principalmente dalle azioni, l'impatto della scena è forse smussato da troppo sussurrare. La versione italiana esplicita e porta Poppy in prima linea, con un confronto aperto e una scenata in piena regola.

¹⁶⁵ Poco prima infatti era stata Brooke a perdere l'aggancio, bloccando tutta la compagnia ormai stremata e provocando una violenta reazione di Lloyd: ecco spiegata la didascalia della versione inglese (che scompare in traduzione).

¹⁶⁶ Notare che il corsivo è passato inosservato. Da'altro canto, nella rappresentazione vediamo che il personaggio conferisce sì un tono particolare, ma è un tono disattento, trascurato, di una battuta 'buttata lì'. Due modi diversi di rendere il dispetto verso il regista.

¹⁶⁷ Frayn: 1985, 58.

¹⁶⁸ Frayn: 1997, 491.

Lloyd prende la bottiglia del whisky da dove l'ha lasciata. Tim ne beve un lungo sorso e fa per sedersi su cactus, ma si raddrizza di colpo perché si accorge che Poppy lo sta guardando con aria di rimprovero. Poppy comincia a parlargli con ansia, bisbigliando in maniera completamente incomprensibile.

POPPY Senti io adesso ti devo proprio parlare. Scusami, lo so che non è il momento, ma non è mai il momento. Io continuo a telefonarti, ma non ci sei mai. Lo so che durante il giorno hai le prove, ma non ci sei neanche la notte, né la mattina. Non so dove trovarti.

Lloyd le fa segno che non serve e le offre un sorso di whisky. Poppy respinge la bottiglia, diventando sempre più agitata.

POPPY (alzando un po' la voce, ma ancora sopraffatta dal dialogo in scena) No, no, no, non puoi blandirmi così; adesso mi devi sentire, perché appena calerà il sipario tu correrai da lei, lo so. Certo, lei ti crea dei problemi, lo so. L'ho vista con quel cactus, non sono mica cieca io! e poi riprenderai il treno per Londra. Purtroppo comincio a capire come funzioni, Lloyd. E scommetto che c'è anche qualcun'altra, nel Riccardo III. Ma questa volta non puoi cavartela così!

Lloyd le segnala con un gesto stanco, carezzevole e consolante che non sente quello che sta dicendo.

POPPY (alzando la voce) Beh, mi dispiace ma spalanca bene le orecchie, perché io sono incinta!

Un 'Oh!' di stupore da tutti quelli che sono in scena. I due si rendono conto che è finito il primo atto.

LLOYD (bisbigliando) Sipario!

Poppy corre nel suo angolo. Lloyd, sfinito, si lascia cadere sul cactus.

Sipario¹⁶⁹.

Si sceglie di dare molta più rilevanza a Poppy, riscrivendo completamente il suo intervento, usando la pateticità della situazione per creare simpatia in chi legge ed eliminando quindi l'intrusione di Selsdon, il cui demerito maggiore è interrompere il climax: nel testo inglese infatti la rivelazione di Poppy è spezzettata, quasi detta di sfuggita; la versione italiana costruisce la situazione anche con le didascalie, specificando che il tono di voce di Poppy va in crescendo, lasciando immaginare un atteggiamento progressivamente più deciso; soprattutto, la battuta chiave, nella quale Poppy rivela di essere incinta, non è rovinata dall'incursione di un terzo personaggio: da come è stata scritta è ipotizzabile che venga detta tutta d'un fiato. È importante badare a questi dettagli se si vuole spingere l'effetto comico finale, ancora più importante per un atto che chiuda col botto. La scrittura di Frayn in questo caso fa sì che un punto potenzialmente fruttuoso vada sprecato, il voler mettere in gioco troppi elementi allo stesso tempo nuoce alla situazione comica (così come è stata impostata:

¹⁶⁹ Frayn: 1997, 103.

volendo a tutti i costi inserire un fraintendimento alla Selsdon lo si sarebbe potuto spostare all'ultima battuta dell'atto), mentre la riscrittura della versione italiana ha il merito di aver amplificato le potenzialità della scena: come si è visto, quando il testo passa alla ricreazione in un'altra lingua viene piegato, come gli altri codici, a quelle che vengono ritenute le esigenze (in questo caso comiche) del metateatro, poco importa l'intenzione di resa originale dell'autore.

Una riscrittura ancora più decisa, soprattutto mirata a sintetizzare situazioni che si dilungano eccessivamente, è invece quella del terzo atto, «completamente riscritto» secondo Viviana Toniolo.

Si inizia subito dalle primissime battute. L'obiettivo rimane lo stesso, ovvero mostrare lo sfascio completo della compagnia: il testo inglese, infatti, mostra un Tim (poi coadiuvato da Poppy) che in imbarazzo e in parziale costume di scena si presenta al pubblico scusandosi per lo spettacolo che tarda ad iniziare, mentre fuori scena si sente la lite tra Belinda e Dotty, da cui si intuisce che l'oggetto del contendere è Frederick:

Enter Tim from the wings, in his dinner jacket, but with elements of the burglar's gear visible beneath it, and the burglar's cap on his head.

TIM Good evening, ladies and gentlemen. *(he removes the burglar's cap)* Welcome to the Old Fishmarket Theatre, Lowestoft, or rather the Municipal Theatre, Stockton-on-Tees, for this evening performance of Nothing on. We apologize for the slight delay in starting tonight, which is due to circumstances...

BELINDA *(Off, screaming but indistinguishable)* Hands off Freddie! All right?

DOTTY *(Off, screaming but indistinguishable)* you're the one who's trying to get their hands on Freddie!

TIM ... due to circumstances...

DOTTY *(Off, screaming but indistinguishable)* You don't own him, you know!

TIM ... Beyond our control...

The sound of a slap, off, and Dotty screams in pain, off.

...and we would ask you to bear with us for a moment while we deal with her. With them. With the circumstances. I should perhaps say that with tonight's performance of the play of our long and highly successful tour...

POPPY *(over Tannoy)* Ladies and gentlemen. We apologize for the delay in starting tonight, which is due to circumstances which have...

BELINDA *(over Tannoy)* Don't you dare! Don't you dare!

POPPY *(over Tannoy)* Which have now been brought under control.

TIM Our long and highly successful tour is now on his last legs. Its very last leg. Thank you for your...

POPPY Thank you for your...

TIM AND POPPY *(together)* Cooperation and understanding.

TIM I sincerely trust...

He pauses for an instant to see if he will be interrupted again.

I sincerely trust there will be no other...

He becomes aware of the whisky bottle.

No other hiccups. No other hold-ups. So, ladies and gentlemen, will you please sit back and enjoy the remains of the evening¹⁷⁰.

Sono tredici intere battute che Ottoni riduce ricorrendo a didascalie e ad un accorgimento di scena:

POPPY (al microfono) Signore e signori, siete pregati di accomodarvi in sala. Lo spettacolo avrà inizio tra...Oh!

S'interrompe perché il sipario si alza, scoprendo Tim che sta sistemando gli oggetti di scena. Il sipario esita incerto, poi cala di nuovo. Poco dopo si rialza: ora la scena è vuota. Il telefono sta squillando. Dalla stanza di servizio entra la signora Clackett e il piede di Belinda che la colpisce nel di dietro¹⁷¹.

Gli elementi della versione inglese ci sono tutti ma declinati in chiave sintetica: la confusione e la disorganizzazione della compagnia vengono rappresentate dal sipario che si alza nei tempi sbagliati, e invece di un vivace scambio verbale per suggerire disarmonia si è ricorso ad una altrettanto eloquente pedata. Ci si fa un'idea diversa anche della rielaborazione della prima scena della farsa:

CLACKETT It's no good you going on...

She stops and looks at the phone. It hurriedly starts to ring.

I can't pick up sardines and answer the phone.

She dumps the handful of sardines on the plate.

I've only got one leg.

She shifts the plate to her right and picks up the phone with the left.

(into the phone, bravely) Hello ... yes, but there's no one here ...

She puts the plate of sardines down next to the newspaper on the sofa as she speaks and picks up the newspaper. She shakes the outer sheet free and wipes her oily hand as best as she can. The rest of the newspaper disintegrates and falls on top of the sardines.

He lives here, yes, but he don't live here now because he lives in Spain. Mr Philip Brent, that's right... the one who writes the plays, only why he wants to get mixed up in plays God only knows, he'd be safer off the lion's cage at the zoo... no, she's in Spain, too, they're all in Spain, there's no one here... Am I in Spain?

She realises that she is holding the sheet of newspaper instead of the sardines. She turns round to look for them as she speaks, winding herself into the telephone cord.

No, I'm not in Spain, dear. I look after the house for them, but I go home at one o'clock on Wednesday, only I've got a nice plate of sardines to put my feet up with...

¹⁷⁰ Frayn: 1997, 492-3.

¹⁷¹ Frayn: 1985, 104.

She sits down uncertainly on the top of the newspaper.

... because it's the royal what's it called on the telly – the royal you know...

She realises that she is sitting on the sardines and extracts the plate as discreetly as possible as she speaks.

And if it's to do with letting the house then you'll have to ring the house agents, because they're the agents for the house... Squire, Squire Hackham and who's the other one...?

She examines the flattened contents of the plate.

No, they're not in Spain, they're just a bit squashed. Squire, squire, Hackham and, hold on...

She stands up to go, uncertainly balancing plate, sheet of newspaper and phone.

I'm going to do something wrong here.

She starts to go, then realises there are loose sheets of newspaper all over the floor and bends down to pick them up. The sardines slide off the plate on to the floor.

One minute you've got too much on you plate...

She realises that she has nothing on her plate, turns around and sees the sardines.

... next thing you know they've gone again.

She uncertainly drops a few sheets of the newspaper over the sardines and exits into the study, holding the empty plate and the telephone receiver. The body of the phone falls off its table and follows her to the door¹⁷².

Il testo inglese è molto più ricco di didascalie, più corpose e descrittive, dando l'impressione che la parola sia maggiormente segmentata dall'azione rispetto al testo italiano, dove le indicazioni sono invece ridotte all'osso. La traduzione italiana, tra le altre cose, lascia cadere anche il momento in cui Dotty-Mrs Clackett si arresta dopo la prima battuta perché il telefono non squilla.

CLACKETT

È inutile che insisti. Non posso mica raccattare sardine da terra e rispondere al telefono: m'è rimasta solo una gamba che funziona. *(al telefono)* Pronto? ...sì ma qui non c'è nessuno. No, il signor Brent non c'è... Abita qui ma adesso non abita qui perché abita in Spagna... *(si guarda il ginocchio mentre parla)* Il signor Philip Brent esatto... Quello che scrive le commedie per il teatro, sì. Solo che non si sa proprio perché voglia avere a che fare con il teatro, che è un covo di belve feroci, mi creda... No, anche la signora è in Spagna, sono tutti in Spagna. Io sono in uno stato pietoso, tutta piena di lividi. Me ne stavo lì col mio piatto di sardine, quando all'improvviso arriva lei, mi molla un calcione nel ginocchio e fa cadere tutte le sardine.

(Mentre si massaggia il ginocchio, il piatto di sardine si inclina e le sardine scivolano a terra).

Eccoci qua, non sono neanche tre mesi e lei è già arrivata ai calcioni nei ginocchi, e io, eccomi qua, non so più che cosa

¹⁷² Frayn: 1997, 495.

succede. Mi ritrovo a mangiare sardine raccolte sul pavimento col ginocchio. Non mi dire, sono scomparse di nuovo!

(Cerca le sardine).

E se ha bisogno d'altro deve telefonare all'agenzia, perché loro hanno le mani libere per vedere quello che fanno... no, loro non stanno in Spagna. Stanno accanto al telefono, in ufficio. Squire, Squire Hackham e, un momento, farò sicuramente qualcosa di sbagliato qui; non riesco a pensare con una mano sola.

(si passa telefono, piatto e giornale da una mano all'altra con fare incerto).

Non si scoraggi, vedrà che salteranno fuori. Si sa come vanno queste cose: quando meno te lo aspetti te le ritrovi tra i piedi...

(mette il piede sulle sardine).

Anzi, sotto i piedi!

(Si pulisce la scarpa col giornale).

E meno male che non le abbiamo sostituite con la purea di banane!

(Lascia cadere il giornale sopra le sardine).

Ci metto sopra questo, comunque, così non faranno più del male a nessuno. Però adesso non ho la più pallida idea di quello che devo portar via¹⁷³.

Lungo tutto l'atto si possono trovare delle leggere divergenze, didascalie modificate oppure eliminate, battute riassegnate, che rendono difficile individuare un inizio e una fine precisa a cui ricondurre la deviazione. Un intervento nuovamente significativo per la porzione di testo coinvolta lo si trova all'ingresso dei coniugi Brent; tutto il meccanismo dello spettacolo si è ormai inceppato, gli oggetti di scena non sono dove dovrebbero essere, provocando il panico negli attori che arrivano in scena e non sanno come improvvisare. Ancora una volta il testo inglese rende il tutto molto più frammentato, alternando brevi battute da Frederick-Philip a Flavia-Belinda, che cerca in tutti i modi di fargli capire di continuare secondo il copione nonostante stesse per cadere sul pavimento reso scivoloso dalle sardine.

FLAVIA It's rather funny though, creeping in like this for our wedding anniversary!

PHILIP It's damn serious! If Inland Revenue find out we're in the...
attempting to fold up the newspaper tidily, he becomes distracted by the contents that come oozing out over his hands. His voice dies away.

FLAVIA Country, even for one night...

PHILIP Sorry. (he puts down the parcel of sardines on the sofa) Yes, because If Inland Revenue find out we're in the...

He moves towards the champagne and slides, exactly like Garry, on the oily patch on the floor. He stops and looks back on it in surprise.

FLAVIA Country...

PHILIP Country...

¹⁷³ Frayn: 1985, 105.

FLAVIA ... Even for one night...

PHILIP ... Even for one night...

Philip edges cautiously away from the oily patch.

FLAVIA ...Bang goes...

He bangs into the bucket and mop.

FLAVIA ... Our claim to be resident abroad...

Philip fumbles for his handkerchief and claps it to his nose.

PHILIP Resident abroad. Absolutely (*he looks into his handkerchief*).

FLAVIA Bang goes most of his year's income.

PHILIP Most of his year's income... (*He puts his handkerchief away*) so yes, I think I'd better... (*he picks up bag and box, clutches them to himself for assurance*) ... go and have a little lie-down¹⁷⁴.

La scena nel testo inglese è scomposta in tante piccole imbeccate di Flavia, con Philip che ripete passivamente ciò che Flavia gli ha appena suggerito. In italiano si semplifica (e si abbrevia) notevolmente:

PHILIP L'ultimo posto sulla terra dove verranno..

Si blocca, perché mentre cerca di piegare bene il giornale si accorge che qualcosa gli cola tra le dita dall'interno.

FLAVIA ...A cercarci, dici bene. Certo che è buffo doverci venire di nascosto.

PHILIP (*Non risponde subito, occupato com'è a guardarsi le mani sporche d'olio*) Scusa?

FLAVIA Lo so che cosa stai pensando: 'È una cosa molto seria'.

PHILIP Scusa sì. È una cosa molto seria!

FLAVIA Stai pensando all'ufficio delle imposte.

PHILIP Esatto. All'ufficio delle imposte. Senti, per non farla tanto lunga, credo che mi darò una lavata e me ne andrò a letto.

Posa la cartata delle sardine sul divano, prende la borsa e si avvia di sopra.

FLAVIA (*Frettolosamente*) Sì ma l'ufficio delle imposte? Dobbiamo fare la nostra chiacchierata sull'ufficio delle imposte prima. Perché tu stai pensando che se l'ufficio delle imposte viene a sapere che siamo tornati, anche per una sola notte, diciamo addio alla nostra residenza all'estero, addio a quasi tutto il guadagno di... lascia giù quella roba¹⁷⁵.

È quindi possibile che il rifacimento sia stato motivato dalla volontà di evitare una ripetitività di schemi e una monotonia che alla lunga stancano (dagli esempi si nota che un espediente molto sfruttato della scrittura di questa commedia in tutti e tre gli atti è proprio giocare sul ritmo dato dall'alternanza delle battute che rimbalzano da un personaggio all'altro): l'obiettivo, è il caso di ricordarlo, è di tenere il pubblico

¹⁷⁴ Frayn: 1997, 503.

¹⁷⁵ Frayn: 1985, 110.

FLAVIA Sì, però credo che quelli delle tasse ci siano alle calcagna.
 CLACKETT Scommetto che indovino chi è stato dei due.
 FLAVIA Noi non ci siamo. Lei non ci ha visti!
 CLACKETT Una stupenda purea di sardine!
 FLAVIA Comunque, se dovessero chiedere di noi, lei non sa niente.
 CLACKETT La schifosa, le ha lasciate subdolamente sul divano.
 FLAVIA Allora noi andiamo a letto.
 CLACKETT E se la batte senza neanche aspettare che la ringrazi.
 FLAVIA Ha fatto prendere aria alle lenzuola?
 CLACKETT Beh, anch'io ho una sorpresina per te, cara!
(si avvia minacciosamente sulla scala)
 FLAVIA No? Non importa, mi farò una borsa d'acqua calda.
(Esce dal bagno dell'ammezzato).
 CLACKETT Te le dò io le sardine incartate, bellezza!
(scende di corsa ed esce dallo studio con la carta delle sardine)
 PHILIP Oh...
 FLAVIA *(Rientra in fretta dal bagno).* E così ti ha lasciato tutto solo, eh?
 PHILIP Beh...
 FLAVIA E tu adesso che dovresti fare tutto solo? Parlare da solo?
 PHILIP Ahi ahi ahi...¹⁷⁷

L'ultimo appunto non può non andare al finale, che è sempre fondamentale, l'ovvio completamento dell'intero lavoro. È significativo quindi che Ottoni e Corsini vi abbiano messo mano già dal momento della traduzione, non ritenendo l'originale abbastanza potente.

La compagnia è ormai allo sbando: nessuno segue il copione e l'improvvisazione regna sovrana. A peggiorare le cose si mette Tim, che inizialmente entra in scena al posto di Selsdon, che si mostra a sua volta nel ruolo dello scassinatore. La situazione raggiunge un livello paradossale quando entra in scena anche Lloyd, come terzo scassinatore. Da qui in poi tutti gli attori guardano al regista per risolvere lo spettacolo e dare indicazioni su come sbrogliare la matassa. In realtà è Flavia che mette letteralmente le parole in bocca a Lloyd, ordinando ai colleghi di recuperare uno alla volta tutti gli elementi di scena per cercare di ritrovare il filo: il telefono, le scatole e la borsa, il lenzuolo che serve per il travestimento da sceicco di Philip. Il tutto si risolve con un improvvisato matrimonio in scena tra Poppy e Lloyd, celebrato da Dotty. La versione italiana mantiene questa traccia generale, anche nel rispettare la lunghezza delle battute e il ritmo che si intuisce sostenuto e frenetico, ma si riserva il diritto di inserire qui e là delle integrazioni, principalmente commenti caustici dei vari attori su come gestire la situazione:

LLOYD *(frastornato)* Allora che devo fare? Rubare il televisore? Bere un drink?
 FLAVIA No, tesoro mio. Devi solo aiutarci a risolvere il nostro problemino.
 LLOYD Io da tre mesi sto lavorando al *Riccardo III!*

¹⁷⁷ Frayn: 1985, 111.

CLACKETT Credi che lui abbia più problemi di noi?
 LLOYD Non so neanche a che punto siamo. Né dove stiamo andando.
 FLAVIA Il punto in cui siamo è qui, dolcezza. E dobbiamo per forza andare avanti.
 SELSDON Lo fa lui adesso lo scassinatore?
 CLACKETT No, no.
 SELSDON Sono stato licenziato, io?
 FLAVIA No, no¹⁷⁸!

Come si vedrà nel capitolo successivo, ben poco di questo finale verrà effettivamente rappresentato.

Adattamento culturale

La quantità di deviazioni delle messinscene derivate da opere straniere sono abbastanza rilevanti e motivate da necessità culturali. Il pregio di *Rumori fuori scena* è di presentare una comicità abbastanza agevole da trasporre perché basata su una situazione teatrale nella quale è facile riconoscersi. Vi sono però degli elementi del testo che rivelano la *britishness* dell'autore, e su quelli si è dovuto intervenire. Abbiamo già visto l'esplicitazione relativa alla Royal Ascot, che però come riferimento è rimasto intatto, mentre altri sono necessariamente passati per un processo di acculturazione:

PROTOTESTO	METATESTO
DOTTY 'Let's give him one last chance' I said. 'One last chance!' I mean, what can you do? We were in <u>weekly rep</u> together in Peebles ¹⁷⁹ .	DOTTY 'Diamogli quest'ultima occasione", mi sono detta. "Un'ultima occasione!" come potevo rifiutargliela? Abbiamo fatto insieme i <u>carri di Tespi</u> ¹⁸⁰ .

In questo caso si è scelto di abbandonare il riferimento geografico (sicuramente non essenziale) ed intervenire invece sul piano della tradizione teatrale. Le *weekly rep* infatti sono un'abitudine teatrale tipicamente anglosassone, un teatro stabile con repertorio a rotazione e a 'colpo sicuro'. La scelta è quindi di agire per sostituzione, cercando un traduceute con radici nella tradizione teatrale italiana: da qui i Carri di Tespi, con riferimento quindi al teatro girovago italiano.

In generale tutti i riferimenti a città o regioni britanniche sono stati mantenuti¹⁸¹ (si vedrà in seguito cosa è successo nel momento in cui il testo è passato alla

¹⁷⁸ Ivi, 122.

¹⁷⁹ Frayn: 1997, 383.

¹⁸⁰ Frayn: 1985, 28.

¹⁸¹ Magari preferendo talvolta agire per sostituzione, come nel caso in cui Lloyd nel secondo atto afferma: 'Voglio starmene solo e indisturbato con Brooke nel suo camerino tra i due spettacoli. Poi

rappresentazione): all'inizio del secondo atto Poppy e Tim parlano della *tournee* citando Stockton-on-Tees e Ashton-under-Lyne, e nella versione italiana solo la seconda città è diventata Goole (è stata preservata una certa coerenza nella scelta della località: sia Goole che Ashton-under-Lyne sono poco distanti da Leeds, ma Goole è molto meno problematico a livello recitativo); per stringere i tempi di una battuta, invece, si è scelto di trascurare certi dettagli:

PROTOTESTO	METATESTO
TIM Anyway, thank God you're here!	TIM Beh, meno male che sei qui!
LLOYD I'm not. I'm not. I'm in Aberystwyth. I'm in the middle of rehearsing Richard III ¹⁸² .	LLOYD Non ci sono ¹⁸³ .

Nel caso seguente si è scelto di evitare tradimenti con equivalenti diretti italiani, optando per una semplice distensione in battuta:

PROTOTESTO	METATESTO
PHILIP If <u>Inland Revenue</u> finds out we're in the country, even for one night, bang goes our claim to be resident abroad [...] ¹⁸⁴	PHILIP Se <u>l'ufficio delle imposte</u> viene a sapere che siamo tornati, anche per una sola notte, diciamo addio alla nostra residenza all'estero...[...] ¹⁸⁵

Accorgimento necessario soprattutto nel caso di gergo localizzato, come nel seguente esempio: l'OAP è infatti slang britannico per pensionato, ma in italiano non c'è un corrispondente diretto:

PROTOTESTO	METATESTO
SELSDON Come on girl, get the tabs up! Some of those <u>OAPs</u> out there haven't got long to go ¹⁸⁶ .	SELSDON Avanti ragazza, datti da fare. Sono vecchi <u>pensionati</u> . Se la facciamo tanto lunga non arrivano neanche alla fine ¹⁸⁷ .

riprendo il treno delle 7,25 per Londra'(ivi, 60), mentre la versione inglese: 'I just want two hours alone and undisturbed with Brooke in her dressing room between shows, then I'm on the 7.25 back to Wales'(Frayn: 1997, 433).

¹⁸² Frayn: 1997, 432.

¹⁸³ Frayn: 1985, 60.

¹⁸⁴ Frayn: 1997, 389.

¹⁸⁵ Frayn: 1985, 32.

¹⁸⁶ Frayn: 1997, 446.

¹⁸⁷ Frayn: 1985,68.

Talvolta si è scelto di eliminare direttamente il riferimento: nel secondo atto gli attori pensano che la bottiglia che Lloyd aveva portato di nascosto per Vicky sia in realtà di Selsdon, e si ingegnano quindi per non fargliela trovare. Sia Tim che Frederick in due occasioni diverse citano l'Oxfam, un'associazione contro la povertà:

PROTOTESTO	METATESTO
TIM Oxfam! I'll give it to Oxfam ¹⁸⁸ ! **	TIM La prendo io ¹⁹⁰ . **
FREDERICK I'll give it to Oxfam with the other one ¹⁸⁹ .	FREDERICK Adesso la nascondo in un posto dove non la ritrova di sicuro ¹⁹¹ .

In conclusione di questa prima parte, saltano subito agli occhi alcune costanti:

- un approccio alla traduzione che non risente di timori reverenziali verso il testo. A parte gli ovvii accenni sparsi che tradiscono la localizzazione testuale e che vanno quindi immediatamente assestati, si è visto come si segua anche un percorso autonomo, frutto di una intenzione precisa, i cui esiti talvolta trovano giustificazione nella volontà di sintesi e nel voler sfruttare appieno dei meccanismi comici (e si inseriscono in modifiche di ordine culturale, quindi in un diverso modo di intendere un certo genere teatrale), ma che in altri semplicemente non trova una motivazione razionale o teorica alle spalle: più semplicemente, 'è quello che voleva il regista', e dato che il comandante è lui, in un certo senso è una ragione altrettanto valida. Si sono aggiunte da zero battute e situazioni ogni volta che lo si è ritenuto necessario.
- chi volesse fermarsi allo stadio della lettura dei due testi si accorgerebbe velocemente che ci si è preoccupati relativamente poco delle sfumature di resa, dell'approssimazione dei traduttori, della sintesi o della diversa maniera di rappresentare verbalmente i movimenti scenici, soprattutto nelle didascalie. È la prova che effettivamente diverse rese linguistiche alla lettura offrono indizi diversi alla rappresentazione mentale; è anche il segnale che la tappa della traduzione è ben lontana dall'essere l'arrivo del percorso e che il prototesto non è il faro da seguire alla lettera. Le didascalie, ad esempio, rappresentano l'impostazione dello spettacolo legata alla dimensione inglese, e il passaggio alle mani di Corsini e della compagnia non poteva non lasciare segni.
- Il relativo interesse alla precisione delle didascalie (e un grado di interventi e modifiche già abbastanza importante essendo primo stadio della formazione del copione) è sentore di un'idea alle spalle della traduzione. Un grado di rielaborazione testuale, con invenzioni da zero, è indice di un traduttore piuttosto autonomo, che sa in che direzione deve muoversi. Probabilmente il lavoro di un

¹⁸⁸ Frayn: 1997, 439.

¹⁸⁹ Ivi, 441.

¹⁹⁰ Frayn: 1985,64.

¹⁹¹ Ivi,66.

traduttore che non conosce il concetto che si intende seguire nella messinscena sarà molto più timida, e quindi seguirà il testo, riportandone i passaggi molto più 'fedelmente': così però non vi è garanzia che le scelte verranno mantenute e rispettate, al contrario. A ben guardare, una traduzione letterale e timorosa non è nemmeno garanzia di vederla rappresentata.

- È emerso chiaramente sia dalla chiacchierata con la Toniolo sia da quella con Ottoni che quella appena analizzata è stata solo una tappa nel passaggio alla rappresentazione, tant'è vero che spesso, durante l'intervista, Ottoni saltava a piè pari la traduzione e citava elaborazioni direttamente tratte dalle soluzioni sceniche 'finali', cioè dal copione. Nella mente di chi lavora non c'è un prima e dopo definito: un processo che è però indispensabile a livello analitico.

Le versioni editoriali, soprattutto alla luce delle grosse differenze che si riscontreranno nel capitolo successivo, non sono niente più di un generico aiuto per farsi un'idea di cosa parli lo spettacolo. Se è vero che un testo ha bisogno di una fissazione editoriale per poter essere giudicato nel suo valore, è anche vero che la sua natura impedisce di considerare quella versione un punto di riferimento, per le ragioni appena elencate. Forse la si può considerare una traccia, ma con tutte le precauzioni del caso.

Capitolo 12

Rumori Fuori scena: dalla traduzione al copione

Arriva ora il momento della verifica del trattamento della base tradotta quando si incastra con tutte le altre variabili rappresentative.

Una prima osservazione da fare si ricollega al dibattito sulla dominanza del testo sulla rappresentazione, perché lo studio analitico dello spettacolo, portato avanti con i supporti paralleli di testo e registrazione rende palese un fatto che già si era notato durante l'analisi del solo materiale scritto: la vera realizzazione la si compie in scena, durante la quale si comprende appieno sia la portata comica di certe situazioni, sia cosa non funziona o potrebbe funzionare meglio (anche a livello linguistico, di battuta) quando gli attori stanno fisicamente sul palco. L'obiettivo è quindi osservare quali ulteriori cambiamenti subisca la battuta scritta – che già deve comunque avere buoni requisiti di partenza – quando arriva il momento di utilizzarla praticamente, e come il testo tradotto venga modellato per farlo aderire perfettamente all'idea di spettacolo che si vuole mettere in scena. Viviana Toniolo infatti parla di come ogni testo passi per aggiustamenti inevitabili, non importa quanto bene sia scritto:

Nel momento in cui va in scena ci sono delle cose che ti accorgi possono cambiare. Una frase che scopri essere troppo lunga, delle parole un po' letterarie. Non solo, anche l'attore che hai davanti: ogni persona ha il suo ritmo interiore del parlare. Io sono del nord, per dire una battuta in modo che faccia ridere ho bisogno di un ritmo che è mio, che è senz'altro diverso dal romano. Quindi parole che cambiano, parole che si tagliano, e forse qualcosa che si aggiunge a seconda della necessità, perché fondamentale è la comprensione, pensare che gli altri devono seguire tutto e arrivare al gol che è la risata¹.

Anche se oggi la situazione è cambiata, la compagnia Attori e Tecnici² era costituita da un cast stabile e fisso. Conoscendo ogni attore, quindi, il regista ha fatto in modo che i personaggi calzassero il più possibile sugli attori che li avrebbero interpretati. La Toniolo cita il personaggio di Philip Brent, che nella versione inglese era «un attore alto, elegante, molto inglese, con una classe infinita: un divertimento da impazzire»³. L'attore italiano (Sandro De Paoli nella prima edizione) non aveva le caratteristiche fisiche per poter risultare efficace: di qui il lavoro di Corsini sul personaggio che il testo chiaramente dipinge come depresso ma che dalla spiccata natura inglese della versione originale vira sul tenero, sull'impacciato (la Toniolo usa per la precisione il termine 'bombolone') in quella italiana. Anche Ottoni sostiene

¹ Dall'intervista concessa dalla Toniolo.

² Per completezza di informazione, la compagnia si è trovata in difficoltà per una questione di diritti legali della rappresentazione, che portò al paradosso del 1997, anno in cui di *Rumori* esistevano due versioni: una della compagnia Attori e Tecnici e una di Zuzzurro e Gaspare con la regia di Massimo Chiesa (Cirio: 2003, 93).

³ La Toniolo sottolinea più volte che, sebbene il successo dello spettacolo arrivasse dall'insieme, Brooke e Philip Brent, erano i personaggi più riusciti della versione inglese. Nel film tratto da *Noises Off* è possibile ritrovare la *Britishness* di Philip Brent, impersonato da Christopher Reeve.

che «non sono solo i nomi ad essere inglesi, anche gli attori sono tipicamente inglesi. Quindi hanno assunto un carattere più ‘italiano’».

Dalle parole di Ottoni emerge anche chiaramente quale sia stata la chiave assoluta intorno al quale si è organizzato lo spettacolo: far ridere; «Ogni paese ha la sua comicità, quello che fa ridere noi non fa ridere gli inglesi e viceversa. Bisogna andare spediti alla sostanza della commedia». Quindi, sebbene l’universalità della tematica legata al mondo teatrale possa in effetti costituire un filo rosso che permette alla commedia di superare i confini originari, al momento pratico c’è bisogno di altro, se si vuole raggiungere lo stesso effetto.

Le battute sono state tratte dalla registrazione dello spettacolo del 2005. Dato che il metodo di lavorazione della compagnia è tenere il testo anno dopo anno senza cambiarne una virgola, si può ragionevolmente dedurre vi sia una continuità fino alla messinscena più recente, del novembre 2014: «gli attori stessi si ribellano a variazioni. [...] Il nostro segreto è aver filmato ogni ripresa dello spettacolo, e quando lo si rimette in cantiere prendiamo esempio dalle video-cassette»⁴.

Per cercare di far trasparire qualche dettaglio dell’interpretazione degli attori e di far capire come la recitazione lavori sul testo scritto dandogli potenza interpretativa giocando su pause, intonazione, si è utilizzata la simbologia dell’adattamento dialoghi⁵, con l’aggiunta di semplici e schematiche didascalie.

Riferimenti culturali

Una prima indicazione, obbligatoria, riguarda le scelte acculturanti: per quanto concerne i nomi dei personaggi della farsa *Nothing on – Con niente addosso*, l’unico personaggio che cambia nome è quello di Vicky, trasformata in Brooke; i personaggi – attori della commedia vera e propria invece sono stati (quasi) tutti ribattezzati con nomi più familiari al pubblico italiano: Lloyd in Raul, Selsdon in Amedeo, Frederick in Severino, Garry in Gerry, Brooke in Lisa, Tim in Quinto, Poppy in Lella (l’unico personaggio ad aver passato indenne il processo è Belinda – Flavia). Ciò è inevitabile, poiché, per quanto il testo possa essere universale, bisogna dare al pubblico quegli appigli su cui costruire la partecipazione. Scontata quindi la localizzazione: tutti i riferimenti britannici, che in traduzione non avevano ancora subito grosse modifiche, nella versione italiana vengono contestualizzati mantenendo il principio del prototesto, ovvero non grandi città, ma medi o piccoli centri. Ciò si spiega innanzitutto con la necessità di offrire al pubblico uno sfondo familiare a cui fare riferimento, ma anche per questioni di pura recitabilità, poiché mantenere nel

⁴ Cirio: 2003, 94. Da *La Repubblica* del 31 dicembre 1991.

⁵ ‘/’ indica una pausa; ‘...’ indica una cesura, una pausa quindi più breve e meno definita; ‘acc’, accavallato, indica che il personaggio che recita la battuta non ha aspettato che l’interlocutore finisse il proprio turno; ‘verso’ indica che un personaggio emette un rumore, un verso appunto, indefinito; il maiuscolo è usato per indicare che l’attore urla. Infine, facendo riferimento alla registrazione e prendendo a riferimento il palco, si è usata la dicitura ‘IC’, In campo, per indicare che l’attore pronuncia la battuta ed è visibile al pubblico; ‘FC’, fuori campo, quando invece si sente solo la voce dell’attore ma non lo si vede.

copione quei nomi così ingombranti sarebbe stata una difficoltà aggiunta alla quale si può invece ovviare senza danno.

TRADUZIONE	COPIONE
GARRY No, ma voglio dire, scusate, dobbiamo recitare a Weston-Super-Mare tutta questa settimana e poi a Yeovil, a Dio-solo-sa-dove, Dio-solo-sa-quando [...] ⁶	GERRY [...] dobbiamo recitare ad <u>Ancona</u> tutta la prossima settimana, e poi a <u>Rabadino</u> , a <u>Mesto</u> , a <u>Radica</u> , e Dio solo sa dove, per Dio solo sa quanto [...] – (I).

Permane il dubbio che qualche località sia frutto dell'immaginazione degli autori, perché non è stato possibile trovare nessun tipo di informazione geografica sulle ultime città nominate.

TRADUZIONE	COPIONE
TIM E siamo in tournée solo da un mese. Siamo arrivati soltanto a Goole. Pensa a quando saremo a Stockton-on-Tees ⁷ !	QUINTO Siamo in tournée soltanto da quindici giorni / siamo arrivati soltanto a <u>Tagliacozzo</u> , pensa quando saremo a <u>Veletuio</u> (II).

TRADUZIONE	COPIONE
LLOYD [...] poi riprendo il treno delle 7,25 per Londra ⁸ .	RAUL [...] e alle 9 e 25 riprendo il treno per <u>Roma</u> . (II)

Vi è un solo caso di aggiunta, spiegabile forse con le associazioni richiamate dalla località in questione. Ecco il passaggio:

TRADUZIONE	COPIONE
GARRY Solo qualcosa per comprarsi una casetta dove poter... perché, voglio dire, cavolo, non è mica chiedere troppo ⁹ !	GERRY Ma sì, solo qualcosa per comprarsi una casetta <u>ad Ischia</u> , perché mica è chiedere troppo, e che cazzo ¹⁰ ... (I)

La specificazione della località è molto più eloquente dei puntini di sospensione del prototesto, anche perché sono proprio quei puntini a lasciare al destinatario

⁶ Frayn: 2005, 19.

⁷ Ivi, 59. Goole (18000 abitanti, Nord Est dell' Inghilterra) e Stockton-on-Tees (stessa posizione); Tagliacozzo è un comune di circa settemila abitanti della provincia dell'Aquila.

⁸ Frayn: 2005, 60.

⁹ Ivi, 28.

¹⁰ Il passaggio vede anche l'inserimento di turpiloquio, ma se ne parlerà in seguito.

libertà di interpretare l'affermazione, di intendere le intenzioni di Garry sia in senso romantico che in senso più spensierato; lo spettacolo italiano riduce la possibilità di simili congetture, stizzando decisamente verso la seconda opzione, il che spiana la strada ad un Gerry più interessato al fattore economico (interpretazione che ha comunque un senso anche alla luce della grande differenza di età tra lui e Vivi).

Per quanto riguarda l'ambito strettamente culturale, il procedimento rimane lo stesso, ovvero quello di conferire un'aura familiare a citazioni e riferimenti. Da notare che Myra Hess era una famosa pianista britannica, della quale non risultano attività recitative. Il testo inglese presenta «It's like Myra Hess playing on through the air raids»¹¹. Potrebbe esserci qui una svista traduttiva data dall'aver confuso i due principali significati del verbo 'to play'.

TRADUZIONE	COPIONE
LLOYD Accidenti, è come Myra Hess che continuava a recitare imperterrita sotto i bombardamenti ¹² .	RAUL Come <u>Giacinta Galletti</u> , che continuò imperterrita a recitare mentre il bombardamento devastava il teatro ¹³ . (l)

La seguente battuta della traduzione, che già rappresentava un nuovo elemento inserito rispetto al prototesto, è ulteriormente revisionata per rafforzare il tocco di italianità dei personaggi.

TRADUZIONE	COPIONE
DOTTY 'Diamogli quest'ultima occasione", mi sono detta. "Un'ultima occasione!" come potevo rifiutargliela? Abbiamo fatto insieme <u>i carri di Tespi</u> ¹⁴ .	VIVI E diamogli quest'ultima occasione, mi ero detta, un'ultima occasione, come potevo fare a rifiutargliela, <u>in fondo è con lui che ho debuttato, che sono entrata in arte.</u> (l)

A ribadire ancora la differenza tra il trattamento del testo a seconda del contesto di ricezione, se la traduzione poteva permettersi soluzioni di maggior compromesso, approfittando della diversa tempistica in lettura, il copione deve invece approfittare dell'attimo. L'immediatezza comunicativa è la ragione principale che potrebbe aver spinto a sostituire il riferimento ai carri di Tespi con un generico ricordo relativo agli esordi di carriera, sempre però coerente con l'eco affettiva presente anche in

¹¹ Frayn: 1997, 409.

¹² Frayn: 2005, 44.

¹³ *Ibidem*. Da notare anche che alcuni scambi sono stati tagliati. In generale la tendenza è accorpare le battute di un unico personaggio, eliminando le interruzioni esterne.

SELSDON Mi devo fermare?

POPPY Sì

BELINDA Alt!

LLOYD Grazie Belinda. Grazie Poppy (Frayn: 2005, 45)

¹⁴ Ivi, 28.

traduzione. Si potrebbe obiettare che si tratta di una semplificazione, di un appiattimento, ma il tutto dipende da quali spazi del testo si sceglie di privilegiare: la scelta di Corsini, come si vedrà, è quella di schiacciare il più possibile il pedale della comicità, e in tale ottica la perdita di una citazione di questo tipo è del tutto ininfluyente.

Nel prossimo esempio invece si opta per una sostituzione più suggestiva:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>SELSDON [...] Stavo facendo un pisolino postprandiale giù nelle ultime file, aspettando che toccasse a me.</p>	<p>AMEDEO Che c'è, fate una <u>riunione sindacale</u>?</p>
<p>BELINDA Che carino, eh?</p>	<p>BELINDA Una <u>riunione sindacale</u>!</p>
<p>LLOYD Soprattutto ora che lo vediamo.</p>	<p>AMEDEO Io credevo che ci fossero le prove, stavo facendo un pisolino giù nelle ultime file mentre aspettavo che toccasse a me / beh qual è l'argomento della riunione sindacale?</p>
<p>SELSDON E che cos'è che si festeggia?</p>	<p>BELINDA L'argomento della riunione!</p>
<p>BELINDA 'Che cos'è che si festeggia?'</p>	<p>VIVI <u>Che figlio di puttana!</u></p>
<p>DOTTY Che figlio di buona donna!</p>	<p>RAUL L'argomento è il tuo ritorno Amedeo.</p>
<p>LLOYD Si festeggia il tuo ritorno, Selsdon.</p>	<p>AMEDEO Mentre dormivo non avete mica debuttato eh... Non è che ho saltato la prima vero?</p>
<p>SELSDON Non avrò mica saltato la prima, eh!</p>	<p>BELINDA Che simpatico...</p>
<p>BELINDA Che simpatico!</p>	<p>VIVI Preferivo sapere se salti la prima Amedeo...</p>
<p>DOTTY Te lo facciamo sapere se salti la prima, sta' tranquillo. O qualsiasi altra sera.</p>	<p>RAUL Ti si telefona!</p>
<p>LLOYD Te lo diremo forte e chiaro. <i>(Tim entra dalla quinta. Aspetta ansiosamente di parlare con Lloyd).</i></p>	<p>SEVERINO Perché mi è già successo di saltare una prima sapete / eravamo a Verona nel '48/ eh, ci fu un certo scompiglio / no perché a quei tempi nel teatro c'era disciplina / <u>mica come adesso ve lo ricordate no? (mima un mitragliatore) PEM PEM</u></p>
<p>SELSDON No perché mi è già successo di saltare una prima, sapete? Ci fu un certo scompiglio. Eravamo a Liverpool, nel 1934, e voi vi ricorderete com'era a quei tempi...¹⁵</p>	

¹⁵ Ivi, 29.

La teoria del comico afferma che il riso può nascere da uno stimolo che non ha niente a che vedere con le parole; quando entra in gioco l'universo verbale il riso invece sarà inevitabilmente dipendente dalla situazione, dal concetto o dall'azione che viene espressa tramite la parola stessa. Questo è da considerare soprattutto quando, come in questo caso, si tratta di tradurre una scena comica nella quale manca quel fortunato parallelismo naturale che permette di trovare un traduttore immediato, dovendo invece cercare soluzioni alternative con una simile portata comica. In più, «the intrusion of language will restrict the stimulus to a smaller audience»¹⁶, se non fosse per una serie di situazioni universali che vengono usate per generare risata (dalla messa in ridicolo dell'*underdog* di turno alle battute a sfondo sessuale). Quando però il discorso si fa strettamente localizzato, con riferimenti precisi, viene a mancare il principio di «shared knowledge»¹⁷ essenziale perchè si generi comicità. In questo caso, si verifica l'opposto: si va dal generale (parlando di festeggiamento) al particolare (la riunione sindacale), sempre basandosi però sul principio di condivisione: per inseguire la comicità restare sul generico non sempre è la scelta vincente, e questo caso lo dimostra. Tutto ciò che ha a che vedere con la mentalità italiana riguardo politica e lavoro garantisce sempre una qualche reazione, certamente più del semplice accenno ad una festa (si ricordi che nel capitolo precedente si prendeva in analisi lo stesso passaggio, che già si arricchiva rispetto al prototesto). L'intento è quindi quello di potenziare nella pratica ciò che il testo suggerisce appena, e farlo pensando al pubblico di riferimento. Vale poi la pena di notare gli interventi sull'ordine delle battute: la traduzione, seguendo il prototesto, fa seguire al primo intervento di Selsdon due brevi commenti di Belinda e di Lloyd (una tecnica che Frayn predilige, tant'è vero che anche in questo breve passaggio la ritroviamo subito dopo). Il copione invece li elimina in toto e unisce le due battute di Amedeo in una sola, mantenendo gli interventi successivi di Vivi e Raul. La tendenza è sempre evitare lo spezzettamento, accorpando gli interventi dove possibile.

La fine del passaggio selezionato anticipa poi l'argomento successivo, ovvero la personalizzazione del testo, costituita spesso da integrazioni e sviluppi di situazioni.

¹⁶ Chiaro: 1992, 7

¹⁷ Ivi, 10. L'esempio più semplice ed immediato è quello delle barzellette, che infatti perdono molta della loro efficacia quando le si traduce in altra lingua, perchè si smarriscono i fattori culturali che le hanno generate e che non trovano terreno altrettanto fertile. Possibili fattori di smarrimento da parte del ricevente sono: - carenza di esperienza comune che permetta di comprendere la situazione e quindi di cogliere l'umorismo in essa contenuto; - in caso di L2, mancanza della competenza adeguata per percepire la rottura delle regole linguistiche; quindi per riassumere, a parte il livello linguistico minimo richiesto, è necessaria anche una competenza socioculturale e poetica (cioè la capacità di individuare la manipolazione linguistica necessaria a determinare l'effetto voluto). Nel caso di battute in cui si ridicolizza una certa categoria di persone, basta agire per sostituzione, dato che ogni società ha i suoi 'underdogs', le sue minoranze - non necessariamente etniche - prese a bersaglio; nell'esempio seguente, la funzione comica dei carabinieri italiani è sostituibile sfruttando il parallelismo tra inglesi e irlandesi: «perchè i carabinieri lavorano sempre in coppia? - perchè ci vuole uno per leggere uno per scrivere» / «why do Irishmen always work in groups? - So that one can write and one can read» (ivi, 78).

Aggiunte

Solitamente si tende a pensare che gli interventi maggiori sul materiale testuale riguardino tagli o accorpamenti, soprattutto per motivi legati alla durata convenzionale di uno spettacolo; ciò è generalmente vero, ma più spesso ancora – e talvolta più interessanti a livello analitico – sono i ricorsi a rielaborazioni, cambi o inserimenti ad hoc di battute completamente nuove, cercando di potenziare certi aspetti del testo o metterne in risalto alcuni personaggi.

In *Rumori* troviamo ben pochi casi di battute semplicemente riformulate per migliorarne la scorrevolezza; si noti per esempio la differenza tra le due versioni seguenti:

TRADUZIONE	COPIONE
VICKY Beh, vogliamo andare allora? (<i>comincia a salire le scale</i>) Io per le quattro devo essere immancabilmente all'ufficio centrale ¹⁸ .	BROOKE Beh vogliamo andare a letto gioia, io devo <u>assolutamente</u> essere all'ufficio centrale alle quattro...

Basta veramente poco: l'attenzione al suono delle parole e all'ordine in cui vengono emesse per notare che la seconda battuta è più agevole da scandire, senza contare che inserire la referenza temporale alla fine della frase facilita il ritmo e l'enunciazione.

Talvolta le aggiunte sono di portata minima:

TRADUZIONE	COPIONE
ROGER Mi scusi, credevo che non ci fosse nessuno.	GERRY Pensavo che qui non ci fosse nessuno...
CLACKETT Difatti io non ci sono. È il mio pomeriggio libero, solo che oggi c'è la Royal... come si chiama quella corsa di cavalli dove si mettono in testa tutti quei cappelli pieni di frutta... ma lei chi è, scusi ¹⁹ ?	VIVI Io non ci sono... è il mio pomeriggio libero..sono qui solo per vedere la Royal... come si chiama quella corsa di cavalli <u>dove ci vanno anche la regina, la regina madre la principessa Margaret</u> ... che tutte hanno in testa quei cappelli pieni di frutta... / ma lei chi è, scusi?

Oppure:

¹⁸ Frayn: 2005, 23.

¹⁹ Frayn: 2005, 21.

TRADUZIONE	COPIONE
ROGER Forse dovremmo solo berci un bicchiere di champagne e...	GERRY Che ne diresti di una coppa di champagne?
VICKY Ce lo portiamo di sopra.	LISA Ce la beviamo a letto no?
ROGER Sì però...	GERRY Come preferisci...
VICKY E non perdiamo di vista i miei schedari.	LISA Mi raccomando i miei schedari.
ROGER No solo che...	GERRY Sì, sì..Eh. <u>È solo che non mi sento...</u>
VICKY Cosa?	LISA Come?
ROGER È che io...	GERRY <u>No è che mi imbarazza...</u>
VICKY È per la vecchia?	LISA La vecchia?
ROGER È in famiglia da diverse generazioni ²⁰ .	GERRY La vecchia fa parte della casa...

Come dimostrano questi primi esempi, spesso non si tratta di interventi in blocco (tuttavia presenti, anche perché è estremamente improbabile che dal testo di riferimento al copione non avvenga nessun cambiamento) ma di un lavoro di lima: piccoli spunti che però danno ulteriore vita al testo, e spaziano dall'incorporare dettagli minuti che agiscono per accumulo, all'inserirvi delle precisazioni che lo rendono più chiaro; una delle costanti è infatti privilegiare l'immediatezza dovunque possibile, colmando eventuali sospensioni.

Una nota che invece salta subito agli occhi è l'aggiunta di turpiloquio in vari punti del testo: il filo rosso è la volontà di caricare di enfasi l'intervento del personaggio, al contempo economizzando sulle parole. Il turpiloquio infatti non interviene sul significato proposizionale della frase, che non perde nulla del senso e del contenuto, ma determina una carica emotiva che fa la differenza nel confronto: «la parolaccia ha un significato solo evocativo ma molto convincente»²¹. Quindi, se si vuole

²⁰ Ivi, 23.

²¹ Ledvinka: 2011, 14. Da qui i dibattiti legati alla censura o allo smussamento di certi testi che abbondano di turpiloquio: tradurre riproponendo ogni singola ripetizione oppure porsi un limite? È un discorso – che spesso si intreccia a quello della censura – legato ai limiti di ogni lingua, alla tolleranza e anche alla varietà lessicale a disposizione. Quando l'insulto è creato per offendere, con chiaro intento denigratorio, entrano in gioco tabù e discorsi che si ricongiungono alle tensioni sociali

convogliare un determinato stato d'animo, l'aggiunta di una parolaccia permette di rafforzare il concetto in modo estremamente economico.

A proposito della presenza massiccia di parolacce nello spettacolo, Viviana Toniolo (storica interprete di Vivi) afferma che la versione di Corsini ne conteneva un numero consistente²², e per sua precisa volontà, ma dopo la morte del regista si è scelto di smussare questo lato, anche per venire incontro alle richieste di chi si complimentava per lo spettacolo in sé ma mostrava una certa insofferenza verso la volgarità del linguaggio.

TRADUZIONE	COPIONE
<p>GARRY No, ma voglio dire, scusate, dobbiamo recitare a Weston-super-Mare tutta questa settimana e poi a Yeovil, a Dio-solo-sa-dove-altro-ancora per Dio-solo-sa-quanto, e ci sentiamo già tutti... capito, no²³?</p> <p style="text-align: center;">**</p>	<p>GERRY EH NO, scusate / <u>e che cazzo</u>, dobbiamo recitare ad Ancona tutta la prossima settimana, e poi a Rabadino, a Mesto, a Radica, e Dio solo sa dove, per Dio solo sa quanto. E ci sentiamo già tutti...capito no? (l)</p> <p style="text-align: center;">**</p>
<p>GARRY No, voglio dire, noi siamo qua sopra che ci facciamo un culo così, e ci sono quattro piatti di sardine che entrano ed escono solo nel primo atto. Insomma, capito, no²⁴?</p> <p style="text-align: center;">**</p>	<p>GERRY <u>E che cazzo</u>...noi siamo qui che ci facciamo un culo così e tutto si ferma perché ci sono quattro piatti di sardine che entrano ed escono solo nei primi dieci minuti...insomma... capito no? (l)</p> <p style="text-align: center;">**</p>
<p>LLOYD Portati via le sardine²⁵.</p> <p style="text-align: center;">**</p>	<p>RAUL Quando esci di scena...portati via QUELLE CAZZO DI SARDINE! (l)</p> <p style="text-align: center;">**</p>
<p>ROGER Il televisore? Ah, il televisore...Non ci ha spiegato che è qui per la Royal... come si chiama quella corsa di cavalli? ... perché evidentemente è successo qualcosa con le... (<i>indicando le sardine</i>) capito, no? No, perché voglio dire... chiaro, no? se qualcuno ci</p>	<p>GERRY Televisione? Ah sì certo.. ' la televisione ... / perché lei non ci ha spiegato che la Royal...come si chiama... la corsa di cavalli... perchè evidentemente c'è stato un problema con... capito no? Perché è chiaro no, perché se qualcuno vedesse</p>

di un singolo paese.

²² Viviana Toniolo sostiene che la versione inglese ne conteneva molte di più. Non è ciò che traspare dal confronto tra traduzioni, ma non avendo visto lo spettacolo dal vivo non è possibile farsi un'idea precisa: è perfettamente ipotizzabile che il regista inglese Michael Blakemore abbia ragionato allo stesso modo di Corsini.

²³ Frayn: 2005, 19.

²⁴ Ivi, 23.

²⁵ *Ibidem*.

stesse guardando, potrebbe anche dire: 'accidenti!' ²⁶	quello che stiamo facendo potrebbe anche dire: eccheccazzo... (III)
---	---

I personaggi più sboccati risultano essere Gerry e Raul; gli sbotti di Gerry lo caratterizzano come personaggio energico e iroso, mentre Raul usa la parolaccia soprattutto in stati di esasperazione. L'esempio seguente è una di quelle aggiunte che, accompagnata da gestualità adeguata, arricchisce rispetto alla traduzione comunicando un certo grado di irritazione ironica del regista.

TRADUZIONE	COPIONE
LLOYD E Dio disse: fermi! Ed essi si fermarono. E Dio vide che era un disastro.	RAUL AAALT ! AAALT / E Dio disse: FERMI!!! Disse anche bussate, bussate e vi sarà aperto... ma qui non si apre e non si chiude un cazzo. **
** LLOYD E Dio disse: dove diavolo è Tim?	RAUL E Dio disse: dove cazzo è Quinto? **
** LLOYD Io non sono che Dio, Belinda, tesoro. Sono l'unico laureato qua dentro; non so niente io ²⁷ .	RAUL Io non sono che Dio Belinda, sono il regista, sono l'intellettuale qua dentro, quindi ... non so mai un cazzo **
** LLOYD Freddie, anima mia, ti sto dicendo che non lo so. Credo che neanche l'autore lo sappia. Io non so neanche perché l'autore si sia messo a fare teatro, né perché noi ci siamo messi a fare teatro ²⁸ .	RAUL SEVERINOOO / sto dicendo che non lo so caro. E credo che neanche l'autore lo sappia/ e non so neanche perché, l'autore si sia messo a fare questo cazzo di mestiere dell'autore e non so neanche perché NOI ci siamo messi a fare questo cazzo di mestiere qui /

Nel primo esempio si è colta al volo l'occasione di integrare inserendo un ulteriore riferimento biblico, e, ovviamente, concludere in bellezza con l'effetto finale. Nel secondo estratto invece si è preferito tornare al testo inglese ('Where the fuck is Tim?') e di ignorare la traduzione italiana, che invece preferiva giocare sul contrasto Dio-diavolo (si rimanda al capitolo precedente). La semplice aggiunta di un tocco volgare nell'ultimo esempio permette di conferire già alla lettura

²⁶ Ivi, 108.

²⁷ Ivi, 31.

²⁸ Ivi, 35.

un'intonazione tutta diversa rispetto alla traduzione: naturalmente l'attore in scena ha scelto di accentuare certe parole e quindi di personalizzare il ritmo, ma l'atmosfera e il tono irato della battuta, anche già solo alla lettura, è molto più esplicita nel copione che nella traduzione, nella quale possono convivere tranquillamente sia ira che, ad esempio, sconsolata rassegnazione.

In nome della naturalezza e plausibilità talvolta si è agito per sostituzione; in una scena vediamo Amedeo fare i conti con la non più giovane età:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>SELSDON A me non è mai successo di interrompere un lavoro a mezzo per andare a urinare (<i>posa il registratore accanto alla porta principale</i>) a meno che qualche cretino non si metta a parlare di urina ... (<i>e gli viene il bisogno</i>) Accidenti a me, dove sarà il... ? [...] Lo sapevo che non ne dovevo parlare!²⁹</p>	<p>AMEDEO La prostata, faccio io / Mai successo di interrompere a mezzo un lavoro per andare a <u>pisciare</u> / a meno che qualche cretino non si mette a parlare di pisciare / / accidenti a me / dove sarà il... [...]Lo sapevo che se ne avessi parlato / mi sarebbe scappata subito! (l)</p>

Qui si aprivano due strade: mantenere la soluzione neutra della traduzione, e far sì che il registro leggermente sopra il tono colloquiale influisse sulla caratterizzazione del personaggio, oppure optare per il sostituto più immediato, che abbassa il registro e si adatta maggiormente alla situazione del parlato; uno di quei casi di cui aveva parlato la Toniolo, nei quali si scopre che una parola appare troppo letteraria e quindi marcata. La scelta si dimostra coerente con una decisione già presa in precedenza, ovvero ritoccare una battuta nella quale il linguaggio scelto risaltava particolarmente in contrasto con quello degli altri attori:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>SELSDON [...]Stavo facendo un pisolino postprandiale giù nelle ultime file, aspettando che toccasse a me³⁰.</p>	<p>AMEDEO Io credevo che ci fossero le prove, stavo facendo un <u>pisolino</u> giù nelle ultime file mentre aspettavo che toccasse a me [...] (l)</p>

Anche in questo caso l'aggettivo post-prandiale (che la traduzione aveva preservato dal prototesto) è invece eliminato nel copione; linguisticamente parlando è una scelta uniformizzante, poiché, invece di caratterizzare il personaggio anche partendo dal linguaggio, si è preferito evitare picchi di creatività verbale in entrambi i casi.

Tornando all'esempio in questione, si noterà che, contrariamente a quanto ci si aspetti, si estende invece di sintetizzare: senza l'allungamento e la ripetizione

²⁹ Ivi, 50.

³⁰ Ivi, 29.

dell'ultima battuta la maggior parte del senso sarebbe stata affidata alle inflessioni o alla mimica scelta dall'attore. Si trova conferma quindi della volontà di non lasciare niente al caso ma di eliminare in toto i puntini di sospensione del testo. Inoltre allungare la battuta dà il tempo all'attore di coprire una certa distanza del palco (in questo caso Amedeo sale le scale) facendo sì che il suo intervento duri il tanto giusto per permettergli di uscire di scena senza lasciare vuoti di silenzio.

Come già visto nel capitolo sulla comparazione delle due traduzioni, dal testo inglese emergono alcuni doppi sensi nelle battute tra Garry e Doty che la traduzione italiana coglie al volo, e che il copione esplicita e sviluppa maggiormente.

TRADUZIONE	COPIONE
<p>CLACKETT [...] L'avevo presa per un ladro.</p> <p>GARRY No, ho fatto un salto per... per controllare delle cose. Sì, insomma, prendere le misure, fare qualche lavoretto...<i>(la porta del bagno si apre, Roger la richiude)</i> ah! C'è anche una cliente...sto facendo vedere il villino a una cliente [...] è molto eccitata all'idea di prenderlo... in affitto, naturalmente.</p>	<p>VIVI [...] Ma lo sa che l'avevo scambiata per un ladro?</p> <p>GERRY <u>Eh...passavo da queste parti, ho aperto la porta e... oh! E... mi son detto... Oh! Quanta polvere... Che faccio, la scopo... La casa, naturalmente...</u> / Eh c'è qui anche una cliente, stavamo <u>per concludere...</u> <u>Sull'appartamento, voglio dire [...]</u> È molto eccitata all'idea di prenderlo... <u>l'appartamento... (l)</u></p>

Tutta la battuta sottolineata è stata rielaborata per inserire dei verbi (scopare, concludere) che richiamassero un doppio senso; nella traduzione la prima operazione di questo tipo la si ritrova poche battute dopo ('è molto eccitata all'idea di prenderlo') e non ha ovviamente subito modifiche nel passaggio al copione; quindi non è insensato ipotizzare che in realtà Ottoni e Corsini non abbiano fatto altro che cogliere la palla al balzo, dilatare uno spazio che si prestava all'operazione posizionando il tutto nel punto più conveniente. Le battute a sfondo sessuale sono abbastanza frequenti, data anche la natura della commedia:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>GARRY Invece qui è tutto... chiaro, no?</p> <p>LLOYD Diviso in due, c'è un davanti e un didietro. E ce lo siamo subito perso³¹.</p>	<p>GERRY Eh, invece qui è tutto... è chiaro no?</p> <p>RAUL Diviso in due, c'è un davanti e un didietro / <u>stando noi nel davanti ce lo siamo subito perso nel didietro. (l)</u></p>

³¹ Ivi, 27.

Si ricorre ad esplicitazione che rende evidente il doppio senso legato ad un malapropismo. La traduzione è un rimando abbastanza chiaro alla famosa espressione che poi, furbescamente, è pienamente realizzata nel copione approfittando delle potenzialità linguistiche della lingua di arrivo, anche perché tra ‘perso’ e ‘preso’ la differenza è minima, e in sala è facile equivocare. Spesso la fantasia e l’apporto creativo possono fare la differenza nel determinare la spigliatezza di un testo: un intervento di questo tipo assume piena legittimità in caso di lavori in collaborazione, perché, alla luce di quanto detto in precedenza, il traduttore che lavorando in solitaria allo stadio iniziale di formazione del metatesto drammatico decidesse di inserire un traduttore di questo tipo non saprebbe come in effetti verrebbe accolto.

Anche nei casi seguenti si coglie l’occasione grazie a una favorevole convergenza linguistica:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>CLACKETT Ah! A proposito, guardi che è venuto un signore a far vedere il villino ad una signora³².</p> <p style="text-align: center;">**</p> <p>SELSDON Io ho solo cercato di dare una mano a quel povero diavolo’ fa lei. O forse, ‘di prendere una mano a quel povero diavolo’ [...]</p>	<p>VIVI Guardi... che c’è un signore che glielo sta facendo vedere a una signora... (I)</p> <p style="text-align: center;">**</p> <p>AMEDEO ‘Io ho solo cercato di tirare su quel povero diavolo’, diceva Vivi - o forse ha detto: ‘di tirarglielo su a quel povero diavolo’ (II)</p>

L’uso degli enclitici qui permette di creare un doppio senso che prosegue sulla strada già avviata: nella traduzione, avendo scelto di ricorrere direttamente il sostantivo, è tutto più esplicito, e quindi, almeno per questa specifica battuta, non si crea quell’effetto comico che invece si genera nel copione, dove le interpretazioni sono due e tutte pienamente valide. Resta il fatto che il doppio senso della traduzione è molto più innocuo di quello che viene organizzato nel copione. In un caso invece si è intervenuti pur senza avere nessun spunto di riferimento nel prototesto:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>VICKY Ma è la polizia, vuoi che la polizia venga qui e mi trovi in mutande?</p> <p>ROGER (Al telefono) Come cosa voglio dire? Voglio dire che... beh non voglio dire più niente. (attacca il ricevitore). Credevo ti fosse</p>	<p>LISA La polizia, vuoi che la polizia venga qui e mi trovi in mutande?</p> <p>GERRY (al telefono) <u>Ma cosa vuoi, venire qui e trovarla in mutande? Porco!</u> / Credevo ti</p>

³² Ivi, 37.

successo qualcosa di terribile!	fosse successo qualcosa di terribile!
---------------------------------	---------------------------------------

È questa una scelta che in effetti risolve la situazione in maniera più brillante rispetto alla traduzione (e quindi rispetto a Frayn), senza contare che si recupera materiale testuale già presente, limitandosi a riassetarlo. Il prossimo esempio permette di capire quanto basti poco per inserire l'elemento comico nel testo e quanto sia importante cogliere i suggerimenti linguistici quando l'occasione si presenta:

GERRY Uffaaa.. allora vado io a prenderti il vestito // Anche il tuo vestito è scomparso! / non farti prendere dal panico / niente panico / ci sarà senz'altro una spiegazione razionale / adesso chiamo la signora Sprackett e mi faccio dire tutto / tu aspetta qui / no! non puoi stare qui vestita... svestita così [...] (l)

Lisa è ancora in sottoveste e va in giro per la casa: in un attacco di pudicizia Gerry teme che la signora Clackett la veda e insiste perché si nasconda. L'accorgimento che suscita la reazione del pubblico è l'autocorrezione di Gerry, possibile perché si è pensato di usare gioco di parole suggerito da una semplice aggiunta consonantica.

Per un'idea generale di come piccoli tocchi riescano a donare nuova vita al testo si prenda l'esordio della commedia:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>CLACKETT È inutile che insisti. Non posso mica aprire le sardine e rispondere al telefono; ho solo un paio di piedi! Pronto? ... sì ma qui non c'è nessuno. No, il signor Brent non c'è... abita qui ma adesso non abita qui perché abita in Spagna... Il signor Philip Brent esatto... Quello che scrive le commedie, sì. Solo che adesso le scrive in Spagna; io mi occupo della casa, però il mercoledì all'una me ne vado, perciò faccia conto che non ci sono manco io ... Sì, perché sto per mettermi a pancia all'aria con un bel piatto di sardine e poi qui ci hanno il tivvucolor e oggi danno la Royal... Come si chiama quella corsa di cavalli? Dov'è finito il giornale? (<i>cerca sul giornale</i>) Senta, se è</p>	<p>CLACKETT BEEEH è inutile che insisti ... non posso mica... aprire le sardine e ... e rispondere al telefono / Ho un solo paio di piedi, <u>ciccio!</u> / Pronto?/ sì ma qui non c'è nessuno / No, il signor Brent non c'è... Eh <u>Abita qui, sì, ma adesso non abita qui perché abita in Spagna.</u> / il signor Philip Brent esatto / quello che scrive le commedie, sì, solo che adesso le scrive in Spagna / <u>no, anche la signora è in Spagna, sono tutti in Spagna, qui non c'è nessuno/ IO sono in Spagna?/ no... lo non sono in Spagna,</u> io mi occupo della casa, però mercoledì all'una me ne vado, perciò faccia conto che non ci sono neanche io. / (ride) sì <u>ciccio</u>, perché stavo per mettermi a pancia all'aria con un bel piatto di sardine, e poi qui c'hanno il telecolor³⁴, e oggi danno la</p>

³⁴ Il testo tradotto già riporta numerose espressioni che rimandano alle strutture del parlato, come 'ci hanno il tivvucolor' (Frayn: 2005, 14), che poi risultano estremamente naturali nel momento della recitazione. Dal Treccani risulta che l'espressione 'tivvucolor' sebbene meno comune, sarebbe addirittura più corretta della tradizionale 'tivùcolor', mentre nello spettacolo si è optato per 'telecolor', ancora meno comune.

<p>per affittare la casa deve telefonare all'agenzia, sono loro che se ne occupano... Squire, Squire, Hackham e... come si chiama l'altro? Non me lo ricordo mai..</p> <p>No, loro non stanno in Spagna, stanno accanto al telefono in ufficio. Squire, squire, Hackham e... un momento, vado a vedere (<i>[...] l'attrice posa il ricevitore accanto al telefono</i>). Sempre la stessa storia! Non fai in tempo a metterti a pancia all'aria che si scatena il finimondo. (<i>l'attrice che interpreta il ruolo della signora Clackett esce dal ruolo e commenta il movimento</i>) e porto via le sardine... no le lascio, le sardine. No, no, le porto via le sardine.</p> <p>LLOYD Lasci le sardine e riattacchi il ricevitore.</p> <p>DOTTY Ah già, riattacco il ricevitore.</p> <p>LLOYD E lasci le sardine.</p> <p>DOTTY E lascio le sardine?</p> <p>LLOYD Lasci le sardine.</p> <p>DOTTY Riattacco il ricevitore e lascio le sardine.</p> <p>LLOYD Esatto.</p> <p>DOTTY Scusa, ma questo movimento l'abbiamo cambiato, caro?</p> <p>LLOYD No, cara.</p> <p>DOTTY Vuoi dire che ho sempre fatto così?</p> <p>LLOYD Magari lo avessi fatto, Dotty, gioia mia.</p> <p>DOTTY E le battute, caro? Ne azzecco qualcuna?</p> <p>LLOYD</p>	<p>Royal... la Royal... come si chiama quella corsa di cavalli, dov'è finito il giornale / senta, se è per affittare la casa deve rivolgersi all'agenzia...sono loro che se ne occupano / Squire Squire Hackahm e come si chiama là che non me lo ricordo mai... / NOO, loro non stanno in Spagna, loro stanno in ufficio accanto al telefono, Squire Squire Hackham e... e... momento / (riaggancia) mmm sempre la stessa storia, non fai a tempo a metterti pancia all'aria che si scatena il finimondo // porto via le sardine?// no no, le lascio le sardine... <u>Ma le porto via le sardine?</u></p> <p>RAUL <u>Lasci le sardine e non riattacchi il ricevitore, ma lo posi accanto al telefono.</u></p> <p>VIVI Eh già... Poso il ricevitore accanto al telefono... e lascio le sardine?</p> <p>RAUL (ACC) Esatto...</p> <p>VIVI <u>No, scusa eh, ma questo movimento l'abbiamo cambiato...</u></p> <p>RAUL No, cara, no-</p> <p>VIVI Ma vuoi dire che ho sempre fatto così...</p> <p>RAUL Magari l'avessi fatto, <u>perché è proprio quello che vorrebbe il tuo regista.</u></p> <p>VIVI <u>Eh ma di battute ne azzecco qualcuna...</u></p> <p>RAUL <u>Sì, ogni tanto qualcuna del copione la infili...</u></p> <p>VIVI È... È che mi sento la testa come <u>un flipper...</u></p> <p>RAUL (ACC) <u>Si vede, si vede ...</u></p> <p>VIVI <u>Apro la bocca e faccio sempre tilt, non riesco a mettere in fila due palline, non si accende</u></p>
--	--

Ogni tanto ne dici qualcuna che mi pare di riconoscere.	<u>la lampadina, mi vanno tutte le battute in buca...</u>
DOTTY È che mi sento la testa come una slot-machine.	RAUL Non preoccuparti, non è ancora mezzanotte, e la prima è solo domani sera. / Allora, <u>tu sei lì col ricevitore in mano.</u>
LLOYD Lo so, Dotty.	VIVI (ACC) allora, io sono qui col ricevitore in mano.
DOTTY Apro la bocca e non so mai se verranno fuori tre arance oppure due limoni e una banana.	VIVI Squire squire Hackham, un momento non se ne vada, e questa volta lo appoggio qui sul tavolo / sempre la stessa storia, <u>non fai in tempo a metterti pancia all'aria... a pancia all'aria...</u>
LLOYD Comunque, non è ancora mezzanotte. La prima è solo domani sera. Allora, hai in mano il ricevitore..	<u>LELLA</u> (FC) che si scatena il finimondo!
LLOYD 'Squire, squire Hackham e un momento vado a vedere...' (Dotty riprende a recitare il ruolo della signora Clackett)	<u>VIVI</u> (verso) Che arrivano i seccatori!
CLACKETT Squire, squire Hackham e un momento, non se ne vada, questa volta riattacco. (riattacca)	
CLACKETT È sempre la stessa storia! Non fai a tempo a metterti a pancia all'aria che arrivano i seccatori ³³ !	

- *Ciccio*: procedendo in ordine, la prima osservazione non può non riguardare il finale della prima battuta di Vivi. La scelta di usare un intercalare del genere potenzia molto l'effetto parlato, e soprattutto la posizione in fine di frase conferisce un tono di naturalezza particolarmente 'recitativo' che dallo scritto non emerge. Rispetto al 'dear' del testo inglese la scelta italiana inserisce una deviazione verso la 'popolarità' del personaggio Clackett, caratterizzato già dalle prime battute come schietta, poco cerimoniosa, ruspante. 'Ciccio/a' è utilizzato piuttosto spesso da vari personaggi (poco dopo è così che Gerry chiamerà Lella) diventando una simpatica ripresa aggiunta, sulla falsa riga del 'capito no?/chiaro no?' di Gerry; così facendo si ridimensionano i numerosi 'dear' della versione inglese, che in italiano, se troppo presenti, suonano innaturali.

- '*Abita qui, sì, ma adesso non abita qui perché abita in Spagna*': La ripetizione di quella stessa formula che nello scritto può sembrare inelegante o inopportuna si rivela una scelta azzeccata nella comunicazione orale: dalla visione della

³³ Ivi, 18.

performance emerge che, oltre a dare qualche indicazione in più sul personaggio e fissandone la proprietà linguistica, serve inoltre a creare una situazione buffa e un ritmo cadenzato che attira subito simpatia.

- *'No, anche la signora è in Spagna, sono tutti in Spagna, qui non c'è nessuno/ IO sono in Spagna?/ no... Io non sono in Spagna'*: in questo caso è significativo che si scelga di tornare alla versione inglese, reinserendo una piccola porzione di testo che la traduzione italiana aveva eliminato. Si riguadagna così un piccolo spazio di comicità paradossale dato dall'ovvia constatazione che se la Clackett risponde al telefono non può essere in Spagna. Alla richiesta di spiegazioni a riguardo, Filippo Ottoni ha risposto così: 'un conto è scriverle le cose, un conto è recitarle: recitate hanno un altro sapore'.

- *'Ma le porto via le sardine?'*: nel testo italiano Dotty parla tra sé e sé, mentre in scena si è trovato un modo diverso e più 'attivo' per introdurre il personaggio di Raul, il regista, con Vivi che lo cerca con lo sguardo in platea e Raul che le risponde.

- *'Lasci le sardine e non riattacchi il ricevitore, ma lo posi accanto al telefono'*: il testo italiano riporta come didascalia prevista dal copione *'riattacca il ricevitore: o almeno così dice la didascalia dell'autore della commedia 'Con niente addosso', Robin Housemonger. Invece, l'attrice posa il ricevitore accanto al telefono'* da qui la ripresa di Lloyd: *'Lasci le sardine e riattacchi il ricevitore'*³⁵. Nello spettacolo si chiede esattamente il contrario, cioè di posare il ricevitore invece di chiudere la telefonata, e la ragione di questa deviazione la si comprenderà più avanti: è importante che non si riattacchi il telefono per agganciare un'altra integrazione comica con protagonista Amedeo.

- *'No, scusa eh, ma questo movimento l'abbiamo cambiato'*: anche qui il semplice passaggio da domanda ad affermazione cambia il tono del dialogo, con l'accortezza di mantenere il tratto distintivo della sbadataggine di Vivi. Si noti inoltre la scorrevolezza della battuta, che suona nettamente 'parlata'.

- *'Sì, ogni tanto qualcuna del copione la infili'*: oltre a lavorare sulla sintesi, uno dei metodi per la definizione di una lingua sicuramente informale siano le dislocazioni e le scelte verbali.

- *'È che mi sento la testa come un flipper'*: se apparentemente tra flipper e slot-machine non sembra esserci grande differenza, in realtà a livello di enunciazione 'flipper' è più breve e anche più scorrevole da pronunciare. A cambiare però è l'immagine: anche la metafora della confusione di Vivi deve quindi seguire a ruota, perciò la modifica si estende anche nella battuta successiva ('non riesco a mettere in fila due palline, non si accende la lampadina, mi vanno tutte le battute in buca'). Per concludere l'analisi di questo primo scambio, si noti che rispetto al testo inglese Poppy-Lella ha un intervento anticipato, sebbene solo fuori campo, con Vivi che non ricorda la battuta, Lella che la imbecca, e Vivi che nonostante tutto riesce ancora a sbagliarla, creando un ulteriore momento comico: la versione italiana cerca di lavorare sul personaggio di Lella dandole appena più visibilità e qualche intervento aggiunto rispetto alla versione inglese.

³⁵ Ivi, 14-15.

Lungo il testo si trovano molti esempi di riduzione di battute del copione, indice della necessità di intervenire sul dialogo e talvolta slanciarlo. Non potendo riportare singolarmente tutti i numerosi casi, se ne prenderà uno a titolo esemplificativo. Frederick-Severino, da bravo attore introspettivo, ha necessità di capire le motivazioni del suo personaggio, Philip, e chiede quindi aiuto a Lloyd-Raul:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>LLOYD Certo che è una sorta di coincidenza, Freddie, certo ma solo se non consideriamo che esisteva una precedente stesura della commedia, ora purtroppo andata perduta. E in quella precedente stesura l'autore enfatizza il fatto che il padre di Philip, da giovane, aveva girato in lungo e in largo per il Medio Oriente³⁶.</p>	<p>RAUL Sì, è casuale, certo. Se però consideriamo che esisteva una <u>versione arcaica</u> di questa commedia ora purtroppo andata perduta // in questa <u>prima</u> versione l'autore <u>sottolinea come</u> il padre di Philip da giovane avesse girato in lungo e in largo per il Medio Oriente... (l)</p>

Gli elementi chiave sono tutti presenti; la differenza la fanno l'eliminazione delle reiterazioni inutili ('precedente stesura' ripetuto due volte a breve distanza), la propensione a scelte lessicali ('precedente stesura' diventa 'versione arcaica') e verbali ('enfattizza il fatto che' diventa 'sottolinea come') più sintetiche. Il tocco finale è l'intonazione 'mistica' dell'attore, che conferisce una comica reverenzialità al tutto. Questo lavoro di cesello sui particolari apparentemente insignificanti di una battuta è spesso compito di un adattatore dialoghi, che lavora sulla brevità della battuta proprio cercando sinonimi contratti, con una differenza che pare minima alla lettura ed invece si scopre significativa in recitazione.

Un personaggio che emerge simpaticamente rispetto alla traduzione è Amedeo-Seldon. Il copione fa sì che il pubblico capisca subito il tratto peculiare del personaggio:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>LLOYD Perciò, basta che ci diate dentro. Tac, tac, tac! Tac entrate. Tac parlate. Tac uscite. E andrà tutto alla... dov'è Selsdon?</p> <p>BELINDA Ahi!</p> <p>GARRY Ahi! Ahi! Ahi!</p> <p>BELINDA</p>	<p>RAUL E <u>allora ritmo, ritmo</u> / tac entrate, tac parlate, tac uscite / battuta, movimento, movimento battuta/ e vedrete che questa <u>commedia il pubblico se la beve // se... la... beve... / Amedeo? Dov'è Amedeo?</u></p> <p>VIVI (ACC) Oddio!</p> <p>SEVERINO</p>

³⁶ Ivi, 54.

Selsdon!	Ahi ahì ahì!
GARRY Selsdon!	GERRY Ci risiamo...
LLOYD Poppy!	RAUL Amedeo! / Lellaaaa!
DOTTY (A Lloyd) io credevo fosse giù in sala con te!	VIVI Ma io credevo fosse in sala con te!
LLOYD Io credevo che fosse dietro le quinte con voi. (entra Poppy dalla quinta)	RAUL Io credevo che fosse in palcoscenico con voi! <u>LELLA</u> Sì Raul ?
LLOYD Mister Mowbry è nel suo camerino? (Poppy esce di nuovo)	RAUL Guarda se il <u>signor Cioppi</u> ³⁹ è nel suo camerino...
FREDERICK Io non lo credo capace. Non durante una prova tecnica[...]	<u>LELLA</u> Sì Raul ... <i>(voce mesta)</i> ⁴⁰
FREDERICK Ci hai fatto proprio una bella sorpresa, Selsdon. Pensavamo tutti che te ne fossi... che fossi... che non ci fossi ³⁷ .	SEVERINO Io non lo credo capace di <u>andarsene a bere</u> durante una prova tecnica / non credi? [...] Amedeo, ci hai fatto prendere una <u>strizza</u> , pensavamo <u>tutti che fossi al bar, che fossi a ber-- che non ci fossi.</u> (l)
**	**
SELSDON Allora cosa c'è in programma adesso?	SEVERINO (ACC) allora cosa c'è in programma adesso?
LLOYD Io, veramente, pensavo di fare una provina!	RAUL Noi veramente pensavamo di fare una provina Amedeo / <u>se va avanti così sarà un bel fiasco...</u>
SELSDON Io no, grazie.	SEVERINO Non per me, grazie.
LLOYD Tu, no?	RAUL Come non per te?
SELSDON Voi andate pure, io vi aspetto qui: non ci vengo in birreria ³⁸ .	SEVERINO <u>Se voi bevete me ne vado, ho deciso di</u>

³⁷ Ivi, 27-29.

³⁸ Ivi, 30.

³⁹ Coerentemente col trattamento dei nomi, anche il cognome di Selsdon – Amedeo è stato italianizzato.

⁴⁰ Da rimarcare anche qui l'esplicitazione di alcuni interventi di Lella, che viene resa un personaggio più 'parlante' rispetto alla traduzione.

	<u>smettere, l'ho promesso anche a mia madre</u> <u>(l)</u>
--	--

Nel primo passaggio la traduzione, seguendo il prototesto, accenna a Selsdon quasi per caso, come se si trattasse di un pensiero fulmineo di Raul; nel copione si è prima lavorato sulla battuta di Raul per poi dirigere sullo stesso tenore il resto della scena, facendo in modo che ci fosse un riferimento al bere ('e vedrete che questa commedia il pubblico se la beve') usato come aggancio per introdurre Amedeo e, come si nota dai passaggi sottolineati, chiarendo tutti i possibili accenni al bere pronunciati da Severino. Sempre nella battuta di Severino il più connotato e colloquiale 'strizza' sostituisce la 'sorpresa' della traduzione, che devia il significato iniziale, perché sottende un senso di vergogna per la possibile figuraccia.

Nel secondo esempio, oltre ad elaborare diversamente l'interazione Raul-Amedeo (rendendo anche più chiaro l'attacco di Amedeo sul 'fiasco'), una nuova battuta rappresenta il culmine di tutta l'introduzione di quest'ultimo, rendendo il personaggio ancora più simpatico quando nel secondo atto abbandona ogni buon proposito di sobrietà.

Nel copione inoltre si notano degli accorgimenti che concedono ad Amedeo degli spazi comici tutti suoi. Si è parlato nell'esempio precedente del ricevitore del telefono e del ripensamento rispetto alla didascalia: è necessario che la comunicazione rimanga attiva perché questo dà ad Amedeo la possibilità di parlare con lo stesso interlocutore che aveva chiamato all'inizio e che, paradossalmente, è rimasto in collegamento fino a quel momento:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>SELSDON [...] Bene, e adesso facciamo il carico. Ma senza fretta. Ho tutto il pomeriggio! Che offre la piazza?<i>(guarda miopemente il televisore)</i> quanto ci si potrà fare? <i>(stacca la spina e lo mette sul divano)</i>. Quanto ci si potrà fare? Cinquanta sterline? Non vale nemmeno la pena di portarlo via! <i>(riprende il bichiere e si mette a valutare quadri e oggetti)</i>. Porcheria... porcheria... questo non è male... <i>(si mette in tasca un paio di oggetti)</i> Dove sarà la scrivania? È vero che è dura l'età della pensione⁴¹!</p>	<p>AMEDEO <u>Tu fai il palo che io faccio il carico ma senza fretta... tanto nel pomeriggio non ho altri impegni / Pronto? / È un'ora che aspetta?/ Squire Squire e come si chiama l'altro?/ E che ne so io, adesso faccio il carico.../ che cosa offre la piazza vediamo un po' / oh, un forno a microonde / e quanto ci si può fare? Venti sterline? Non vale la pena di portarlo via / questo è una porcheria, questo è una porcheria, questo è meglio di niente / <u>quando dicono che l'età della pensione è dura dicono il giusto / questo è proprio un furto da pensionato/</u></u></p>

TRADUZIONE	COPIONE
------------	---------

⁴¹ Ivi, 46.

SELSDON Io l'ho conosciuta Myra Hess.	AMEDEO Io l'ho conosciuta sai Giacinta Galletti...
LLOYD Questo ci sente meglio di me!	RAUL (ACC) questo ci sente meglio di me!
SELSDON Come dici scusa?	AMEDEO <u>Ma si fu durante la guerra...</u>
LLOYD Dalla tua entrata, per favore, Selsdon ⁴² .	RAUL Riprendiamo dalla tua entrata?
SELSDON Sì, fu durante la guerra, a uno spettacolo di beneficenza a Sunderland...	AMEDEO <u>Ma si era sfollata, abbiamo anche fatto uno spettacolo insieme tra le truppe...</u>
LLOYD Grazie Poppy ⁴³ !	RAUL <u>Amedeo sei divino ma adesso basta!</u>
SELSDON Non per me. Non mi fa dormire.	AMEDEO <u>Un piatto di pasta con un bicchiere di vino a quest'ora me lo farei proprio!</u>

La traduzione continua sulla scia del testo inglese, ma così facendo l'ultima battuta di Selsdon ha un aggancio meno immediato. Nel passaggio al copione quindi si riaggiusta il tutto offrendo più occasioni di fraintendimento per Amedeo e una chiusura più efficace ('basta'- 'pasta').

Ultimo caso di espansione testuale con protagonista Amedeo la si trova verso la fine del primo atto: Brooke-Lisa e lo scassinatore-Amedeo si riconoscono come padre e figlia e quest'ultimo, in cima alle scale e campeggiando sugli attori, inizia a raccontare:

TRADUZIONE	COPIONE
SCASSINATORE Bambina mia!	AMEDEO Bambina mia!
VICKY Papà!	LISA Papà!
SCASSINATORE La mia piccola Vicky, scappata di casa, che pensavo di non rivedere mai più!	AMEDEO <u>La mia piccola Brooke è scappata di casa la vigilia di Natale/ io ero andato a chiamarla in camera sua, 'Brooke dissi, vieni tesoro'... niente, // 'il tacchino è cotto!' / lei non</u>
CLACKETT Chi l'avrebbe mai creduto ⁴⁴ !	

⁴² La teoria circa la posizione più corretta per i nomi propri (generalmente collocati o all'inizio o alla fine del periodo, difficilmente in posizione centrale perché causerebbe stacco nel ritmo) pare confermata sia nel testo inglese che nella traduzione.

⁴³ Ivi, 44.

	rispose/ (<i>ride</i>) VIVI Che storia commovente!
--	--

È evidente che rispetto alla traduzione si è voluto calcare la mano sul tono melodrammatico, per poi ridimensionare il tutto con un improbabile riferimento al tacchino di Natale (che ovviamente il pubblico apprezza).

Infine, rispetto alla traduzione italiana – e al testo inglese – un altro accorgimento abbastanza frequente è quello di cavalcare la sordità di Amedeo, facendogli ripetere sistematicamente le stesse battute che gli vengono rivolte, come se le avesse pensate lui.

AMEDEO	Tocca a me?
RAUL	No no, mancano ancora 10 pagine
AMEDEO	No no, mancano ancora 10 pagine...

Oppure:

RAUL	Continua pure a cercare, tanto all'ingresso mancano ancora 5 pagine...
AMEDEO	Io continuo a cercare, tanto al mio ingresso mancano ancora 5 pagine...

Il discorso sul primo atto si può chiudere citando una importante personalizzazione di cui parla anche Frayn nelle *Author's Note* introduttive di *Noises Off* nella raccolta *Plays I*:

What's happened to it in other languages I can for the most part only guess [...] in France, certainly, my British actors and the characters they are playing turned into Frenchmen, in Italy into Italians (who introduced a 'Sardine song' between the acts)⁴⁵.

Prima che il sipario cali definitivamente sul primo atto, gli attori cantano e si impegnano in una piccola coreografia – giocata per lo più su entrate ed uscite – sulla base musicale di una marcetta, e, come si deduce dalle parole di Frayn, niente del prototesto lascia intuire una soluzione simile in inglese.

Altre aggiunte interessanti le troviamo nel secondo atto, nel quale la scena è girata di 180 gradi, il che capovolge il concetto di entrata ed uscita degli attori. Molta della comicità di questo atto si sviluppa attraverso la gestualità e la mimica, poiché le battute che gli attori recitano fuori scena sono essenzialmente quelle già sentite della commedia (finché la situazione a tratti degenera). In una occasione però la situazione comica si è in un certo senso ampliata nelle battute e potenziata nella comicità:

TRADUZIONE		COPIONE
------------	--	---------

⁴⁴ Ivi, 53.

⁴⁵ Frayn: 1997, 360.

<p><i>Belinda [...] si rende conto che nessuno ha bussato, perché Brooke è ancora nei camerini a cercare Seldon.</i></p> <p><i>Belinda afferra la prima cosa che le capita e batte dei colpi contro i legni della scena.</i></p> <p><i>Ma Brooke non può apparire, perché non c'è.</i></p> <p><i>Garry entra dall'armadio e cerca Brooke, mentre è costretto ad improvvisare).</i></p> <p><i>Belinda dice a Poppy di leggere le battute di Brooke dal copione. Poi dà i fiori a Frederick e corre verso i camerini con l'ascia.</i></p>	<p>ROGER</p> <p>Ora la porta dello studio è di nuovo aperta. Si può sapere che succede?</p> <p>[...]Bussano!</p> <p>Bussano...!</p> <p>Bussano...?</p> <p>Di sopra, di sopra!</p> <p>(<i>corre di sopra. Bussano</i>) oh mio Dio! C'è qualcuno nell'armadio! (<i>Aprire l'armadio e appare Vicky</i>)</p> <p>Cioè... sei tu? Sì perché insomma... nascosta sotto quei mucchi di lenzuola e asciugamani...chiaro no?⁴⁶ io non posso mica star qui tutta la... capito, no?...⁴⁷</p>	<p>GERRY</p> <p>(<i>correndo in scena</i>) ed ora la porta dello studio è di nuovo aperta (FC⁴⁸) ma che succede?... <u>ed ora... chi busa?</u> (<u>tutti gli attori in scena sono esausti e ancora non reagiscono</u>)</p> <p>GERRY</p> <p><u>CHI BUSSA?? / BUSSA QUALCUNOOO? / Nessuno busa...</u> (<i>Belinda si scuote, prende l'ascia dalla parete e batte due colpi</i>)</p> <p>GERRY</p> <p><u>AH FINALMENTE!</u> / c'è qualcuno chiuso dentro l'armadio... (IC) tu! Cioè sei... (<i>agli altri</i>) <u>DOVE CAZZO È LISA?</u> (<i>Belinda corre a prendere il copione, corre da Lella e la prega di leggere le battute di Lisa</i>)</p> <p>GERRY</p> <p>Sei tu... sotto questo mucchio di lenzuola e... <u>E ANDATELA A CERCARE!</u>⁴⁹ / (<i>Belinda sbatte il copione per terra e corre a cercare Lisa dopo aver staccato l'ascia dal muro, Lella nel frattempo raccoglie il copione</i>)</p> <p>GERRY</p> <p>E io mica posso stare qui tutta la sera a... capito no? (<i>Lella inizia a leggere le battute di Lisa imitandone la voce</i>)</p>
---	---	---

Nella traduzione tutta la sorpresa di Garry che, in scena, aspetta di sentire i famosi colpi per andare avanti col copione si riassume nelle due diverse intonazioni di quel bussano: una volta col punto esclamativo, una volta con punto interrogativo. Abbiamo però visto che a volte a teatro serve qualcosa di più esplicito, e infatti si ricorre ad una serie di domande molto più dirette ('chi busa?', 'busa qualcuno'),

⁴⁶ Da notare anche che si è avuta l'accortezza di mantenere gli intercalari tipici del personaggio Gerry, così da rendere evidente che in realtà improvvisando, è uscito dal personaggio Tramplemain, prendendo il controllo della situazione.

⁴⁷ Frayn: 2005, 81-82.

⁴⁸ Il fuori campo è qui inteso prendendo come riferimento il palco, ovvero quello che vedono gli spettatori. Gerry è quindi 'fuori scena' per il pubblico reale a teatro, mentre è 'in scena' nella dimensione fittizia.

⁴⁹ Situazione giocata maggiormente con i personaggi in scena (o fuori scena, a seconda della prospettiva).

per poi far capire definitivamente che qualcosa non va con la constatazione finale ‘nessuno bussa’: tutto il significato contenuto nel punto interrogativo della traduzione è stato ‘tradotto’ in battute nel copione.

In un atto che, come già detto, è più incentrato sulle azioni che sulle parole, le uniche variazioni significative (oltre alle battute di Gerry alle prese con la scomparsa di Lisa già analizzate) riguardano un intervento di Raul e uno di Belinda.

Nel primo caso, si decide di modificare il nuovo testo sul quale sta lavorando Raul: si va sul sicuro e si è trasformato *Riccardo III* in *Romeo e Giulietta*, aggiornando a ruota tutto il resto della battuta e aggiungendo quel riferimento sessuale che guadagna sempre la risata:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>LLOYD Tim, lascia che ti racconti un po' della <i>mia</i> vita. Tutte le sere, dopo le prove, mi devo sorbire al telefono il Duca di Buckingham, che si lamenta perché il Duca di Gloucester succhia caramelle durante il suo monologo. Catesby se ne va tutti i pomeriggi a fare la televisione e il Duca di Clarence se ne va per una settimana intera a fare pubblicità per il Madeira. Riccardo invece – stenterai a crederci – è stato steso dal colpo della strega! E ieri mi chiama Brooke e mi dice che è stufa qui e che vuole farsi rilasciare un certificato medico per esaurimento nervoso. Io non ho tempo né di cercare, né di provare una sostituzione. Ho solo un misero pomeriggio libero, quando Riccardo va a provarsi il corsetto ortopedico e Lady Anna va in tribunale per il divorzio [...]⁵⁰.</p>	<p>RAUL Quinto/ lascia che ti racconti un po' della <u>mia, di vita</u> / tutte le sere, dopo le prove del <u>Romeo e Giulietta</u> devo sorbirmi al telefono il duca di Mantova che si lamenta che il principe di Verona succhia caramelle al miele durante il suo monologo / <u>poi Lorenzo al pomeriggio va a girare un film porno / e mi arriva alla prove spompato e fuori parte</u> / Romeo tutta la prossima settimana se ne va a girare uno spot per la Suzuki / e come se non bastasse, ieri notte... Mi chiama Lisa // Lisa,/ mi dice che è stufa, che vuole farsi rilasciare un certificato medico per esaurimento nervoso / ora io non ho tempo né di trovare né di provare una sostituzione / ho soltanto questo misero pomeriggio libero / perché Montecchi va a <u>curarsi il colpo della strega</u> / e Giulietta va in tribunale per il divorzio [...]</p>

Il secondo intervento significativo sul testo è il cambiamento nell'attribuzione di una battuta riguardante Poppy-Lella, che passa da Frederick a Belinda:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>FREDERICK Scusa se non ti senti puoi anche non farlo, lo spettacolo. È solo una pomeridiana. Sono sicuro che a Poppy farebbe piacere di prendere il tuo posto. Vero, Poppy⁵¹?</p>	<p>BELINDA Se non ti senti bene puoi anche non farlo, lo spettacolo / Lella sarebbe davvero contenta di prendere il tuo posto... <u>nello spettacolo</u>, vero Lella?</p>

⁵⁰ Ivi, 61.

⁵¹ Ivi, 66.

Nella versione inglese e nella traduzione italiana Belinda è la tipica attrice non particolarmente simpatica e soprattutto sempre aggiornata sui pettegolezzi della compagnia; la battuta che pronunciata da Frederick appare perfettamente coerente col personaggio, ovvero comicamente ingenuo e inopportuno senza malizia, nelle mani di Belinda si trasforma in una frecciata a Lella, enfatizzata anche dalla porzione di testo sottolineata, ricostruita sottolineando il confine tra spettacolo e vita reale.

Nell'esordio del terzo atto troviamo invece una rielaborazione: la traduzione già a sua volta aveva deviato rispetto al prototesto, scegliendo di sintetizzare il modo in cui emergono i dissidi della compagnia, e il copione lavora su questa base per darne un esempio pratico – e visivo:

TRADUZIONE	COPIONE
<p>POPPY (<i>al microfono</i>) Signore e signori, siete pregati di accomodarvi in sala. Lo spettacolo avrà inizio tra...Oh!</p> <p><i>S'interrompe perché il sipario si alza, scoprendo Tim che sta sistemando gli oggetti di scena. Il sipario esita incerto, poi cala di nuovo. Poco dopo si rialza: ora la scena è vuota. Il telefono sta squillando. Dalla stanza di servizio entra la signora Clackett e il piede di Belinda che la colpisce nel di dietro.</i></p> <p>CLACKETT È inutile che insisti. Non posso mica raccattare sardine da terra e rispondere al telefono: m'è rimasta solo una gamba che funziona (<i>al telefono</i>) Pronto⁵²?</p>	<p>(<i>Si apre il sipario</i>) LELLA (FC) Signore e signori siete pregati di accomodarvi in sala, lo spettacolo avrà inizio tra 3 minuti (<i>il sipario si chiude</i>)</p> <p>QUINTO (FC) Signori e signori siete pregati di accomodarvi in sala, lo spettacolo avrà inizio tra 1 minuto.</p> <p>(<i>Il sipario si alza e si vedono Flavia e Vivi che litigano</i>) VIVI Come ti permetti ... di dire a me...</p> <p>BELINDA (ACC) Si ma lo dico a te.. (<i>si rendono conto che il sipario è alzato, si zittiscono di colpo e tornano dietro le quinte. Fuori campo si sente che il litigio tra le due attrici continua</i>)</p> <p>VIVI (IC) A me non me lo fai, (verso) (<i>cade</i>) / (<i>squilla il telefono</i>) BEEEEH / è inutile che insisti / non posso mica / raccattare le sardine dal pavimento.. / e... e rispondere al telefono / ahia / (verso) mi è rimasta solo una gamba che funziona ciccio! / Pronto... / (<i>il telefono continua a squillare anche se Vivi ha sollevato il ricevitore</i>)</p>

Si ricorderà che questo passaggio nella versione inglese prevedeva un intoppo legato al telefono che non squillava in tempo, un elemento che nella traduzione viene

⁵² Ivi, 104.

lasciato cadere. Si vede che la messinscena in un certo senso ripropone lo stesso meccanismo ma in senso inverso. Ancora una volta non è stato possibile capire direttamente dagli interessati la ragione esatta del cambio, si può solo ipotizzare che il testo inglese sia stato di ispirazione e che si sia poi personalizzato – come in molti altri casi.

Anche nel terzo atto si coglie l'occasione di incrementare la comicità delle battute se la traduzione non appare abbastanza soddisfacente:

TRADUZIONE	COPIONE
CLACKETT Le sardine caro, le sardine!	VIVI Le sardine caro, le sardine!
VICKY Ah salve!	<u>GERRY</u> <u>Mi ha detto che è come se non ci fosse, e infatti... è un po' fuori!</u>
ROGER Faccia pure conto che non ci sia.	<u>VIVI</u> <u>Eh io sono un po' fuori, ma lei è un po' sopra...</u>
CLACKETT Lei però, c'è proprio sopra ⁵³ .	

Gli attori non sono più in grado di dividere il privato dal personaggio, quindi a teatro si lanciano in improvvisazioni basate sui loro rapporti interpersonali ('è infatti... è un po' fuori!'). Il copione ne approfitta e modifica la battuta di Gerry così da rendere più pronta la risposta di Vivi. Come si vede, dilatare la battuta non è automaticamente errato, molto dipende dal fatto che si tratti di un lavoro di gruppo e non di una iniziativa solitaria: alla base c'è sempre un progetto, che talvolta si chiarisce solo guardando lo spettacolo. Una battuta di Lisa, per esempio, si allunga rispetto alla traduzione, ma la registrazione chiarisce che all'attrice servono letteralmente più parole per riuscire a coprire la distanza da un lato all'altro del palco continuando a urlare:

TRADUZIONE	COPIONE
LISA C'è qualcuno! È lui! (<i>scappa nel bagno di sotto</i>) ⁵⁴ .	LISA Ah! L'ho visto! È lui! <u>Roger Ti prego amore dove sei tesoro ! Aiuto! Aiuto amore! (esce)</u>

Il finale del terzo atto – e della commedia – è un grande motivo di orgoglio per la compagnia del Teatro Vittoria. Come spiega Viviana Toniolo, infatti, «noi a Londra avevamo visto che nel terzo atto non rideva più nessuno, o ridevano pochissimo, e poi durava tanto». Non padroneggiando benissimo l'inglese la compagnia non capiva a cosa fosse dovuto questo calo, ma decisero comunque di acquistare i diritti.

⁵³ Ivi, 107.

⁵⁴ Ivi, 50.

Quando l'abbiamo letto con la traduzione di Filippo abbiamo capito perché: non funzionava perché raccontavano in scena delle vicende private del regista, di chi aveva messo incinta, ma lo raccontavano lì, e non puoi farlo, era sbagliato: tu devi solo far vedere lo spettacolo, quello della prova del primo atto, davanti al pubblico che sa tutto e si diverte per gli errori, per le liti. Se in mezzo ci vai a raccontare le liti interne, *con le parole, non col fatto*⁵⁵, non ci credi. Allora Attilio (Corsini) ha tagliato tutto.

Michael Frayn, dopo aver visionato lo spettacolo italiano, avrebbe quindi deciso di accogliere il modo in cui Corsini reinventa il terzo atto e di estenderlo alle altre rappresentazioni. Alla luce di quanto detto nel terzo capitolo circa le interazioni tra registi e autori questo è significativo: Viviana Toniolo specifica che se l'autore è ormai deceduto è molto più facile, ma sottolinea che la compagnia ha messo mano al finale di altri testi anche con l'autore in vita, perché se l'intervento è fatto con intelligenza e con mestiere («non devi stravolgerlo il testo, devi migliorarlo»), porta dei frutti concreti, come nel caso di *Rumori*.

Filippo Ottoni a proposito rimarca soprattutto il fattore della durata, cioè la volontà di sintetizzare il più possibile; per far capire la differenza di impostazione e di tempistica tra il teatro inglese e quello italiano, Ottoni fa riferimento ad un altro spettacolo di Michael Frayn del cui testo ha curato la traduzione, *Copenhagen*:

Era una sofferenza, vedere una commedia così, tirata per le lunghe: durava tre ore. Io l'ho vista al National Theatre e non ne potevo più. Quando Orsini mi ha telefonato dandomi il lavoro io gli ho detto: così com'è, è intraducibile. La versione italiana dura la metà di quella inglese, e il segreto del suo successo è questo⁵⁶.

Come si è visto, la traduzione già inizia a reimpostare il finale, seguendo relativamente la traccia inglese, ma il compimento si raggiunge proprio con la messa in scena. Nonostante la lunghezza, si è scelto di riportare per intero i due finali, partendo dal punto in cui il copione inizia a diversificare la conclusione in maniera significativa⁵⁷. Si interviene decisamente sulla riduzione degli interventi e sulla semplificazione dell'intera azione, soprattutto negli ultimissimi momenti, nei quale gli attori chiedono a Lloyd di indicare come sbrogliare una matassa ormai fuori controllo; l'obiettivo pare essere quello di ottenere un ritmo più sostenuto e sottolineare la situazione paradossale che si viene a creare, e in più il copione sceglie di lasciar cadere la connessione alla gravidanza di Lella e al triangolo tra lei, Raul e Lisa.

⁵⁵ Corsivo mio.

⁵⁶ Parlando della messinscena italiana, invece Ottoni afferma che «Frayn ha visto *Copenhagen* in scena insieme a me, non diceva niente. Vede che il pubblico applaude, vede che al pubblico piace, ed è contento così. Però si rende conto che è cambiato, che non può essere lo stesso».

⁵⁷ La differenza di lunghezza tra le due versioni è eccessiva, e la visione in tabella perde di utilità. Si riportano quindi i due finali in due blocchi separati. A differenza degli esempi precedenti, la sottolineatura si trova nella traduzione ed indica solo le battute che sono state mantenute tali e quali nella rappresentazione.

TRADUZIONE

- FREDERICK In questi ultimi anni le tasse mi hanno sempre attaccato, ma non avrei mai creduto di esser io ad attaccarmi alle tasse.
(apre la porta di sotto per uscire)
- FLAVIA Io, invece, sono molto diversa. A me divertono parecchio gli imprevisti.
(uno dei pannelli di vetro della finestra cade a terra ed appare un braccio che gira la maniglia)
- CLACKETT Meglio così, perché adesso arriva anche lo scassinatore!
(la finestra si apre e appare lo scassinatore, interpretato da Tim)
- SCASSINATORE Niente inferriate, niente sistemi d'allarme, andrebbero denunciati per incitamento allo scasso!
(scavalca la finestra e guarda sorpreso tutti quelli che sono in scena)
- CLACKETT Venga, venga: più siamo e meglio stiamo!
- SCASSINATORE A volte mi prende lo sconforto e mi viene voglia di piangere.
- CLACKETT Anche a noi, creda!
- PHILIP Ahi ahi ahi!
- FLAVIA No anzi! Io lo trovo molto eccitante! Non ho mai conosciuto uno scassinatore!
- ROGER Che si fa? Restiamo qui e gli diamo una mano a svaligiare la ...
capito no?
- PHILIP È tutta colpa mia.
- FLAVIA Perché non ci facciamo raccontare qualche aneddoto del suo lavoro?
- PHILIP Scusatemi, scusatemi tanto, perché quando io dico 'in questi ultimi anni le tasse mi hanno sempre attaccato, ma non avrei mai creduto di esser io ad attaccarmi alle tasse' e apro la porta...
(apre la porta del bagno. Un pannello del vetro della finestra si stacca dal quadro ed entra un secondo scassinatore, interpretato da Selsdon)
- SCASSINATORE SESLDON Niente inferriate, niente sistemi d'allarme, andrebbero denunciati per incitamento allo scasso!
(entra e si rende conto man mano degli altri con crescente disagio).
- PHILIP Ahi ahi ahi...! Ne ho combinata un'altra !
- SCASSINATORE SESLDON A volte mi prende lo sconforto e mi viene voglia di piangere.
- CLACKETT Ti capisco caro. Sta diventando un funerale qui!
- ROGER E adesso? Voglio dire...
- FLAVIA Ci inventeremo qualcosa.
- SCASSINATORE SESLDON Pensare che Un tempo facevo le banche!
- FLAVIA L'importante è andare avanti.
- SCASSINATORE SESLDON e SCASSINATORE TIM Le cassette di sicurezza!
- PHILIP Ahi ahi ahi !
- I DUE SCASSINATORI *(insieme)* E adesso cosa faccio? Entro facile come al supermarket.
- BELINDA Avanti così!
- TIM Basta così?

FLAVIA No, no!

SELSDON Credevo fosse il momento, perché l'ho visto andare verso il bagno.

FLAVIA (*chiude la porta del bagno*) Calma, calma! C'inventeremo qualcosa.

ROGER Non possono mica svaligiare la casa adesso! Sono in due! E poi ci siamo tutti noi qui e... chiaro no?

CLACKETT Che cosa vuoi che facciamo? Che escano e ripassino più tardi?

SELSDON No no, io l'ho sentita bene la battuta d'ingresso. (*A Philip*) Com'è?

PHILIP In questi ultimi anni le tasse mi hanno sempre attaccato, ma non avrei mai creduto di esser io ad attaccarmi alle tasse.

SELSDON E ha aperto la porta.
(*apre la porta del bagno per far vedere com'è andata*).
E io, allora...

(*un pannello del vetro della finestra si stacca dal riquadro ed appare un braccio dalla finestra. Entra un terzo scassinatore, interpretato da Lloyd*)

SCASSINATORE LLOYD Niente inferriate, niente sistemi d'allarme, andrebbero denunciati per incitamento allo scasso! (*entra incerto se reagire alla presenza degli altri o ignorarla*)

PHILIP Oh no!

CLACKETT Non c'è due senza tre!

I TRE SCASSINATORI Pensare che un tempo facevo le banche! Le cassette di sicurezza!

FLAVIA Un momento! Questo (*rivolta a Lloyd*) lo conosciamo.

LLOYD Io provengo da un altro pianeta.

FLAVIA Non è uno scassinatore.

LLOYD Sono appena arrivato dalla stazione.

FLAVIA È il nostro assistente sociale!

ROGER Che cos'è?

FLAVIA È quello tanto carino che viene sempre a dirci come dobbiamo fare.

LLOYD (*Frastornato*) allora, io che devo fare? Rubare il televisore? Bere un drink?

FLAVIA No, tesoro mio. Devi aiutarci a risolvere il nostro problemino.

LLOYD Io da tre mesi sto lavorando al *Riccardo III!*

CLACKETT Credi che lui abbia più problemi di noi?

LLOYD Non so neanche a che punto siamo. Né dove stiamo andando.

FLAVIA Il punto è qui, dolcezza. E dobbiamo per forza andare avanti.

SELSDON Lo fa lui adesso lo scassinatore?

CLACKETT No, no.

SELSDON Sono stato licenziato, io?

FLAVIA No, no!

LLOYD Va bene, va bene. Inventerò qualcosa.
(*alla signora Clackett*) Porta le sardine!

CLACKETT Le ho già portate le sardine!

LLOYD Ha già portato le sardine?

TUTTI Ha già portato le sardine!

PHILIP Ahi ahi ahi...!

LLOYD *(a Philip)* Prendi il modulo delle imposte!

TUTTI Ce l'ha già il modulo delle imposte!

LLOYD Ce l'hai già il modulo delle imposte. Un momento.
(dà la bottiglia di whisky e il bicchiere a Flavia e tira fuori il tubetto delle pillole. Flavia gli riempie il bicchiere).

Vi siete già incontrati tutti quanti, vero?

TUTTI Sì!

LLOYD Bene, allora direi di... *(ingoia una pillola. Flavia gli porge il bicchiere di whisky per mandarla giù. Roger e la Clackett gli fanno denno di non bere, ma Lloyd svuota il bicchiere tutto d'un fiato).*

LLOYD Direi di...
(Non riesce più a parlare, né a respirare e guarda stupefatto il bicchiere)

FLAVIA *(Annusa la bottiglia)* è quello vero!

CLACKETT Chi ce l'ha messo lì sopra?

SELSDON Allora lo si fa davvero?

FLAVIA Che cosa?

SELSDON Il *Riccardo III*.

LLOYD *(Strozzato)* Non riesco più a...

CLACKETT Che dice?

FLAVIA Dice... di chiamare la polizia!

TUTTI Sì chiami la polizia!

ROGER *(Prende il ricevitore, si accorge che manca tutto il resto del telefono e porge il ricevitore a Lloyd)*

ROGER È per lei.
(Lloyd si porta il ricevitore all'orecchio e allunga la mano per formare il numero)

LLOYD *(Sottovoce)* Non c'è telefono!

CLACKETT *(A Tim)* Porta un telefono!

TIM Porto un telefono?
(Tim esce dalla porta principale)

FLAVIA Ecco il telefono!

ROGER *(Porge il telefono a Lloyd)* abbiamo ritrovato il telefono!

LLOYD *(Sottovoce, nel ricevitore)* abbiamo ritrovato il telefono!
(posa il ricevitore sul telefono, che immediatamente si mette a squillare)

ROGER Eh?

PHILIP Ahi ahi ahi !

FLAVIA Non perdiamo la calma!
(a Lloyd) Rispondi!

LLOYD Rispondo?

TUTTI Rispondi!
(Lloyd prende il telefono)

CLACKETT Chi è?

LLOYD È la polizia.

FLAVIA Digli che abbiamo smarrito una giovane donna!

ROGER Sì! Ci manca solo una giovane donna!

(entra Vicky dalla finestra)

VICKY Adesso è in giardino! È un uomo!
CLACKETT! Ah, lei! Ce l'eravamo dimenticata!
FLAVIA Allora questo è successo, eh?! Il nostro assistente sociale si è dato a fare in giardino!
CLACKETT Hai capito il satanasso!
FLAVIA E tu cos'hai da dire, gioia?
VICKY No, per poco non mi vedeva.
CLACKETT Come?
ROGER Adesso arriva 'la nostra roba è qui', vedrete.
VICKY La nostra roba è qui, vedrete.
FLAVIA *(A Vicky)* bene. *(A Lloyd)* E tu cos'hai da dire, dolcezza?
LLOYD *(Debolmente)* Devo prendere il treno delle otto e quaranta e tornare a Londra.

(apre la porta per scappare ma si trova davanti lo sceicco, interpretato da Poppy)

CLACKETT Ah! Abbiamo la rivale! E già in abito nuziale!
TUTTI Oh!
POPPY *(Incerta)* questa essere dimora di pace?
FLAVIA Sì, sì, oggi si sposano! Che lieto finale!
TUTTI Ah!

(Lloyd e Poppy vengono sospinti verso il centro della scena)

CLACKETT *(Indicando Vicky)* E lei che cosa ne dice?
VICKY Eccole le sardine!
CLACKETT Non importa, cara.

(le dà una gran pacca sulla spalla)

Tanto tu non vedi niente.

(e infatti, la pacca fa schizzare via le lenti a contatto di Vicky)

FLAVIA Si amano e desiderano restarsene soli soletti. Se solo quel gran finestrone lì avesse un sipario!
TIM *(Entrando dal bagno con indosso il lenzuolo nero)* sipario?
CLACKETT Oh, ecco qua la madre della sposa!
TIM Niente sipario?
TUTTI Sipario!

(Tim esce dalla quinta)

SELSDON Battuta finale?
TUTTI Battuta finale!
SELSDON Però voglio dirti un cosa, Vicky.
TUTTI *(Si voltano verso Vicky che sta cercando le lenti a contatto)* che cosa, papà?
SELSDON Quando la vita non offre altro che dolori ed incertezze, non c'è niente di meglio che un bel piatto di buone...
TUTTI Sardine!
Sipario.

COPIONE

SEVERINO In questi ultimi anni le tasse mi hanno sempre attaccato...
(*la finestra si rompe ed entra Quinto*)

VIVI E adesso abbiamo anche lo scassinatore!

BELINDA Adoro gli imprevisti!

GERRY Adora gli imprevisti!

QUINTO (SCASSINATORE) Niente inferriate, niente sistemi d'allarme, andrebbero denunciati per incitamento allo scasso.

SEVERINO Ohi ohi ohi ohi

VIVI Venga venga caro, più siamo meglio stiamo!

QUINTO (SCASSINATORE) In questi casi mi prende lo sconforto e mi viene voglia di piangere...

VIVI Anche a noi, creda!

SEVERINO Ohi ohi ohi ohi

BELINDA Io trovo tutto questo molto eccitante, non ho mai conosciuto uno scassinatore!

GERRY E adesso che si fa? / ce ne andiamo noi o gli diamo una mano a ...
(*sballottando il televisore*) capito no?

BELINDA Adesso il signore ci racconta qualche aneddoto sul suo lavoro!

QUINTO (SCASSINATORE) Beh io veramente...

SEVERINO È tutta colpa mia / scusatemi tanto / perché quando io dico 'in questi ultimi anni le tasse mi hanno-'

SCASSINATORE AMEDEO (*entra dalla finestra*) niente inferriate, niente sistemi d'allarme, andrebbero denunciati per incitamento allo scasso.

SEVERINO Ohi ohi ohi ohi!

AMEDEO In questi casi mi prende lo sconforto e mi viene voglia di piangere.

VIVI A chi lo dici!

AMEDEO Un tempo facevo le banche...

BELINDA Bravo!

AMEDEO Un tempo facevo le cassette di sicurezza ...

SEVERINO Ohi ohi ohi ohi!

AMEDEO E adesso che cosa faccio? Entro facile come al supermarket...

GERRY E poi che si fa?

BELINDA Avanti così!

AMEDEO Basta così?

BELINDA No, avanti, avanti!

GERRY Adesso voglio vedere come fanno a svaligiare la casa / sono in due e qui ci siamo tutti noi che... capito no?

VIVI Beh che si fa? / ce ne andiamo noi o loro ripassano più tardi?

AMEDEO No no io non ho fatto tardi, dovevo venire qui adesso, lui che cosa stava dicendo?

SEVERINO In questi ultimi anni ...
(*entra Raul*)

RAUL (SCASSINATORE) Niente inferriate, niente sistemi d'allarme/ Andrebbero denunciati, per incitamento allo scasso.

VIVI Non c'è due senza tre!

I TRE SCASSINATORI Un tempo facevo le banche, le cassette di sicurezza...

BELINDA Un momento, io questo signore lo conosco!

RAUL Impossibile.

BELINDA Lei non è uno scassinatore!

RAUL Sì sì sono uno scassinatore ma di solito agisco a Roma...

BELINDA Per caso lei non è il nostro... assistente sociale?

GERRY Che cos'è?

RAUL Basta. Mi arrendo / chiamate la polizia...

GERRY Ah ho capito/ sei un maniaco sessuale (*sale le scale*) sei tu che hai nascosto Brooke/ ora scendo giù (*le riscende rapidamente*) e chiamo la polizia/ (*squilla il telefono*)

SEVERINO Ohi ohi ohi...

BELINDA Non farti prendere dal panico, rispondi! (*sollevando il ricevitore*)

GERRY Chi è?

BELINDA La polizia!

QUINTO La polizia!

(*Raul e Quinto escono di scena*)

AMEDEO La polizia... (*imitando sirena*) pepè pepè pepè...

GERRY Pronto polizia c'è un intruso in casa mia anzi c'è un intruso in casa d'altri / sì ma è anche un maniaco sessuale e una giovane donna è scomparsa.

(*Entra Lisa*)

LISA L'ho visto è in giardino! È l'evasore!

VIVI Eh, lei ce l'eravamo dimenticata...

LISA Per poco non mi vedeva svestita/ la nostra roba è qui / Eccole le sardine!

AMEDEO Bambina mia!

LISA Papà!

(*entra Lella nei panni dello sceicco*)

LELLA Ah, questa essere dimora di pace, essere splendida, io prendere essa in affittare...

AMEDEO Senti sceicco io non ti chiederò che intenzioni hai riguardo il futuro di mia figlia però ti dirò una cosa ...

TUTTI CHE COSA PAPÀ?

AMEDEO Quando arriva il momento che la vita offre soltanto dolori ed incertezze / non c'è niente di meglio che ...

(*il sipario inizia a chiudersi, ma Amedeo tenta di riaprirlo*)

Non c'è niente di meglio che...

(*riesce a sporgersi dal sipario ormai chiuso*)

Una buona tazza di tè!

È evidente che tutto lo svolgimento legato a Lloyd che cerca di recuperare la situazione e alla corsa caotica (e ripetitiva) degli attori agli oggetti di scena è andato interamente perduto, così come il riferimento alle numerose relazioni di Lloyd e il matrimonio raffazzonato con Poppy. In generale le ripetizioni non vengono apprezzate: anche l'ormai familiare battuta di Frederick-Severino (che funge da cue per l'ingresso di Amedeo e degli altri scassinatori) è solo accennata invece di essere ripresa interamente.

Fedeli all'atmosfera disordinata che si intuisce chiaramente dal testo, si è mantenuto solo il triplo ingresso degli scassinatori, e il riconoscimento di Raul come assistente sociale. Il resto invece è cambiato totalmente; vediamo gli attori cercare brandelli di copione ai quali agganciarsi per evitare di improvvisare (economizzando sull'invenzione da zero), come quando Gerry coglie subito l'occasione all'accenno della polizia da parte di Raul per collegare le sue battute ('ora scendo giù e chiamo la polizia'); il caos però riprende quando il telefono si mette a squillare da solo, forzando nuovamente gli attori ad improvvisare. Si ripropone la stessa situazione all'acceleratore anche con Lisa, che continua imperterrita a seguire il copione ma dice le sue battute una dopo l'altra, senza interruzioni (come avveniva nella traduzione), in un crescendo di velocità fino alla battuta finale di Amedeo, per l'occasione modificata, che chiude il tutto.

Traendo le conclusioni:

- Il riadattamento culturale a cui il testo è stato sottoposto è ovvio: ogni possibile indizio andava italianizzato in nome dell'immediatezza culturale, primo passo per l'identificazione del pubblico con la storia; è un tratto assodato e che non sorprende più di tanto.
- Vi è nella versione italiana un minore grado di ripetitività. *Rumori* è un testo strutturalmente già abbastanza costante (in conclusione una buona metà dello spettacolo ripropone sempre le stesse battute, quelle della farsa *Con niente addosso*) ma è un tratto necessario se si vuole che il pubblico riesca a capire quando gli attori iniziano ad improvvisare e quindi possa seguire il delirio che ne deriva. La scrittura di Frayn tende però a sfruttare spesso lo stesso espediente, ovvero spezzettare il contenuto di numerose scene in brevi interventi di singoli personaggi. Il processo di condensazione avviato dalla traduzione si realizza pienamente in questa seconda fase, che accorpa dove può, conferendo un ritmo sicuramente alternativo, segno di una concezione diversa anche dei tempi della scena.
- Grande attenzione alla comicità diretta, alla risata di situazione e non di riflessione: vi è la sistematica tendenza a trovare le parole che colmino il vuoto lasciato dai puntini di sospensione. Inoltre, proprio perchè tutta l'attenzione è rivolta al lato comico, si è intervenuti dove possibile per arricchire o potenziare aspetti del testo prima appena accennati.

Guardando il percorso compiuto dalla parola teatrale dalla dimensione scritta, alla traduzione e infine al copione sicuramente le differenze tra il punto di partenza e il punto di arrivo sono significative: il testo è stato adattato per motivi che spaziano da considerazioni di tipo autoriale riguardanti la concezione di ciò che può funzionare in

scena (ci si riferisce alle scelte di Corsini circa il terzo atto) a scelte che valorizzano certi personaggi (come accade con Amedeo); come ha specificato Viviana Toniolo non c'è testo che non venga riassestato per bisogni che si percepiscono solo nel momento in cui il testo si armonizza assieme agli altri codici, ma nel complesso la traduzione di Ottoni si rivela piuttosto efficace: non ci sono infatti slittamenti dovuti alla imperizia traduttiva o a ripensamenti circa la qualità del testo, che suona scorrevole già dalla sola traduzione. Dei ritocchi ci sono stati ma non sono sicuramente in numero o di portata tale da far pensare ad una insoddisfazione di base.

È un dato di fatto che ogni testo venga quindi riplasmato: nel caso della versione italiana di *Rumori* si può dire che non si è però inventato niente. Osservando la natura delle modifiche, infatti, le porzioni di testo reinventate a partire da zero sono abbastanza esigue, e si tratta per lo più di qualche frase. Quando si è voluto mettere significativamente mano allo svolgimento del testo, si è lavorato su materiale già esistente: pensando al terzo atto, non è stato riscritto nel senso radicale del termine poiché non si è inventato nulla, in realtà si sono mescolate le carte, ci si è lasciati ispirare dal concetto di caos e panico tanto caro a Frayn per riapplicarlo in forma diversa, e talvolta più efficace.

Ultimo e più importante appunto, ciò che emerge dal trattamento complessivo del testo riguarda il modo di contrastare la parzialità del testo. Quanto più il traduttore è coinvolto (posto che sia abile e capace nel conoscere la lingua del teatro), più sicuro sarà il suo approccio al testo e maggiore sarà la sua autonomia. Parlando del ruolo del regista nell'equilibrio drammatico De Marinis afferma che si fa teatro attraverso la ricerca di un equilibrio e di un riferimento⁵⁸: alla fine della riflessione si può dire che il traduttore di teatro rientri perfettamente. Dal confronto con Ottoni emerge che la presenza costante del regista che segue il progetto fin dalla traduzione è una guida per il traduttore, un modo di superare l'incompletezza del testo riempiendola delle intenzioni rappresentative; seconda ma non meno importante ragione, lavorare fianco a fianco col regista è una assicurazione per il traduttore che avrà voce attiva sugli inevitabili aggiustamenti in corso d'opera: una tutela del suo lavoro. Ottoni ha potuto compiere le scelte ideali già a partire dalla traduzione perché sapeva a chi rivolgersi, perché aveva un punto di riferimento esterno al testo stesso, e così facendo il prodotto ha resistito meglio all'inevitabile prosecuzione del processo. Lavorare in solitaria, invece, conduce ad appoggiarsi troppo al testo, finendo per costringerlo e soffocarlo: se il testo alla lettura di chi lo metterà in scena appare non all'altezza, verrà pesantemente rimaneggiato oppure affidato a mani più capaci: in ogni caso è il traduttore a rimetterci.

**

Possiamo quindi tirare le somme di quanto visto finora, iniziando da quella che dal punto di vista testuale è la parte più corposa.

⁵⁸ De Marinis: 2000, 60.

Shakespeare è un pilastro sia della letteratura che della drammaturgia. Da un certo punto di vista un autore scomodo, perché, come si intuisce dai risultati, costringe sempre ad una scelta: quale delle due dimensioni rispettare in traduzione? La pressione letteraria è molto forte: come già evidenziato, giocano un ruolo importante sia l'altissima aspettativa che aleggia intorno a ciò che riguarda uno degli autori centrali del canone occidentale, sia le peculiarità testuali che vengono rimarcate dagli studi critici. La pressione teatrale è altrettanto forte, ma le necessità sono drasticamente diverse e si scontrano talvolta in maniera rilevante sia con la natura polisillabica della lingua italiana, che deve rincorrere l'agilità dell'inglese ed affannarsi per un buon risultato, sia con le esigenze irrinunciabili degli attori e della scena. Non è un caso che molte delle traduzioni esaminate siano nate *ad hoc* per specifici spettacoli, una tendenza che si realizza anche oggi (basti pensare al recente *Re Lear* di Michele Placido, che si accredita come traduttore: non è stato possibile reperire notizie più approfondite sulla genesi del copione, ma, come spesso accade, si sarà partiti da un testo base per poi incastrarvi interventi personalizzanti).

Shakespeare permette poi di scegliere tra un considerevole numero di testi (con dovute differenze tra tragedie e commedie), come ampia è l'identità dei traduttori che vi si sono cimentati. Troviamo uomini di teatro 'puri', come Squarzina; traduzioni nate appositamente per la messinscena come quelle di Garboli; approcci che cercano di mediare, come quelli di Montale, che parte dal mondo della letteratura, pur rispettando le esigenze teatrali del testo (con una distinzione ancora importante, quella della sua formazione poetica, un vantaggio non da poco ai fini della qualità della scrittura); infine lavori accademici che, riconoscendo le necessità teatrali del testo, raggiungono il risultato con alterne fortune (basti pensare alla traduzione di Serpieri rispetto, ad esempio, a D'Agostino), o intenzioni totalmente letterarie che volutamente ignorano la dimensione teatrale del testo, come nelle traduzioni regolate da Praz. Tutta questa varietà evidenzia che la formazione del traduttore, la sua sensibilità, non sono criteri da trascurare: non c'è una sola traduzione dell'*Amleto*, ce ne sono diverse e ciascuna privilegia un certo aspetto del testo e del mezzo.

Si è detto che una delle traduzioni più interessanti ai fini del discorso teatrale è quella di Squarzina. L'obiettivo del lavoro sui testi non è soltanto verificare le variabili di un testo per il teatro, i punti critici come la recitabilità e l'agilità delle battute, ma, nella consapevolezza che il testo non è qualcosa di granitico, anche verificare come poi la traduzione sia integrata nella rappresentazione, quali modifiche le spettano e perché. Da questo punto di vista, l'unica testimonianza audiovisiva reperita con sicurezza è la registrazione dell'*Amleto* di Gassman del 1954, il cui testo è, appunto, quello di Squarzina. Pur offrendo una prova del fatto che se il traduttore è coinvolto dalle prime battute e se padroneggia il linguaggio teatrale le modifiche in *performance* sono minime, si tratta di un prodotto adattato per la televisione: l'affidabilità a livello strettamente teatrale non è sicuramente all'altezza di una registrazione in presa diretta, durante una *performance*: l'influenza del mezzo televisivo potrebbe aver lasciato delle tracce sui tagli ed inficiato il risultato finale. Ciò non esclude in futuro ricerche più approfondite di materiale audiovisivo legato a

spettacoli recenti che abbiano preso a riferimento le traduzioni qui riportate, per poter completare il quadro.

Il proposito della parte teorica è stato anche sottolineare che raramente un approccio letterario può avere a teatro uno sbocco positivo, e che focalizzarsi – o intestardirsi – sul metatesto–metacopione in termini di fedeltà all'originale non permette di vedere la nuova identità del testo stesso. Molti approcci comparativi – inclusi quello di Rotondi su De Filippo – partono infatti dal prototesto, e ragionano sul metaprodotto in termini di quanto materiale è sopravvissuto nel passaggio. È un pensiero automatico per chi è consapevole del nome autoriale, solo che a differenza di quanto accade con Shakespeare, il cui peso si avverte sia a monte (la protocultura) che a valle (la metacultura), per altri autori l'approccio è diverso, almeno fino a che l'autore non si costruisce una fama solida anche all'estero: una produzione (e una traduzione) dopo l'altra, anche la percezione dell'Altro viene trattata con più cura perché la fama dell'autore si consolida. Analizzare gli adattamenti a livello testuale è un approccio sempre utile a livello culturale, ma non aiuta ad approfondire quali siano i processi drammatici che hanno invece portato al risultato finito, sul *perché*, dal punto di vista teatrale, si sia agito smussando o enfatizzando; non rende più chiaro come ragiona chi mette in scena un testo, quale progetto vi sia alla base. Rotondi insiste per esempio sul mancato rispetto delle didascalie nelle quali De Filippo indica il suo modo di intendere la messinscena: non è però improbabile ipotizzare che, in virtù di una collaborazione tra traduttori e registi, certi passaggi siano stati volutamente tagliati, proprio per evitare costrizioni ed interferenze; oppure, discorso più interessante ancora, i traduttori (nel caso di quelle traduzioni pubblicate ma non rappresentate) sono così a loro agio nella dimensione drammatica da potersi permettere di impostare il testo anche senza interagire col regista, in modo che chi lo metterà (eventualmente) in scena possa sentirsi autonomo.

Così facendo non si rende nemmeno giustizia al prodotto finale: carpire le aspettative teatrali del paese traduce è una delle chiavi per comprendere se la messinscena (e quindi il trattamento del testo) si presenta, per esempio, rivoluzionaria e di rottura oppure elementare ed accomodante, in linea con le richieste correnti. Dal discorso sul secondo capitolo dovrebbe essere chiaro che un testo non passerà mai indenne il processo di *transfer*: la fagocitazione è inevitabile. Sarebbe allora interessante capire cosa aspettarsi da un testo che viene tradotto in una cultura dalla determinata disposizione (o concezione) teatrale, capire la visione di chi lavora alla messinscena e, in base alle conclusioni tratte, analizzare le ragioni dietro tutte le approssimazioni didascaliche, le nuove sfumature dei personaggi o i ritocchi alla struttura drammatica. È pur vero che per fare un'analisi del genere non basta l'approccio testuale, bisogna cercare il contatto con chi ha lavorato sullo spettacolo e sul testo: è proprio il tipo di lavoro che si è cercato di condurre con *Rumori*, il che riporta direttamente alle ragioni di tale scelta.

Michael Frayn è un autore contemporaneo. Pur essendo famoso e avendo goduto di una accoglienza critica generalmente benevola (con alti e bassi tutto sommato inevitabili in una carriera eclettica e produttiva come la sua), non c'è su di lui quella tensione autoriale che si registra su Shakespeare. Dato che la traduzione di *Rumori*

qui esaminata è per ora l'unica, Frayn non consente di seguire un tracciato cronologico, ed è importante per due motivi: innanzitutto la maggiore libertà interpretativa per via dell'assenza di punti di riferimento in traduzioni passate; in secondo luogo, essendo un testo annualmente in cartellone presso la stessa compagnia, tracciare un percorso di formazione del testo drammatico dalla traduzione al copione è stato più agevole, usando come punto d'arrivo proprio la registrazione audiovisiva utilizzata dalla compagnia per preparare la *performance*. Ciò permette di ricostruire la catena dal principio ripercorrendone a grandi linee tutte le tappe, con un approdo relativamente sicuro al testo così come effettivamente viene recepito dal pubblico.

Inoltre, riferendosi nuovamente al discorso autoriale, si verifica come differisca il trattamento del testo: l'approccio ai testi shakespeariani non è lontanamente paragonabile alla grandissima libertà che si prendono Corsini e la compagnia. Replica dopo replica, tragedia dopo tragedia, con allestimenti americani o italiani a cui chi scrive ha assistito personalmente, il bilancio è piuttosto univoco: difficilmente in tempi moderni si assisterebbe ad uno stravolgimento di uno o più personaggi shakespeariani, sui quali a livello testuale non si interviene in ripensamenti radicali. Per capire la differenza, basti ricordare la Lady Macbeth della Ristori per notare che in passato, pur riconoscendone la grandezza, Shakespeare non era poi così intoccabile; ciò non significa che ogni regista non sia riuscito a far passare una simpatia più o meno marcata per un personaggio: la Giulietta e il Riccardo III del Folger Theatre, il Matto di Placido ne sono una prova. È però innegabile che lo slittamento non avviene a livello di rimaneggiamento testuale, di riscrittura più o meno radicale, niente a che vedere, quindi, con ciò che succede in *Rumori*: personaggi, finale, risvolti caratteriali, tutto viene rimesso in discussione per soddisfare le esigenze del regista e della risata. Da una prospettiva analitica, è evidente che è *Rumori* a dare più soddisfazioni: sono infatti pochi coloro che con Shakespeare hanno rischiato già a livello testuale, sfidando con la loro poetica traduttiva il tracciato quasi imposto dalla critica. La prima considerazione obbligatoria è quindi che il peso dell'autore si fa inevitabilmente sentire. Frayn viene trattato in maniera infinitamente più pragmatica rispetto a Shakespeare.

In secondo luogo resta una grande malleabilità nei principi da seguire nel mestiere: per usare un concetto caro a Frayn, si può tranquillamente parlare di 'indeterminazione'⁵⁹. Si è detto della forte componente culturale del testo teatrale, ma il fatto che il testo serva poi per essere lavorato e recitato fa sì che il traduttore non possa lavorare in piena autonomia, come davanti a un romanzo: certo, il testo in questo caso passerà prima per le mani dei revisori, ma la preoccupazione del traduttore può andare tutta al lettore, alla mediazione culturale, perché sa che non ci saranno tappe intermedie. Dalle parole di Ottoni dovrebbe invece essere chiaro che, traducendo per il teatro, il testo in realtà va prima pensato per chi lo lavora, e per il regista: l'eclittismo è quindi una componente chiave, una riprogrammazione

⁵⁹ Ci si riferisce al Principio di Indeterminazione di Heisenberg, reso il tema filosofico portante di *Copenhagen*: l'impossibilità di risalire ad una verità certa ed indiscutibile per via della soggettività di chi vive e racconta.

continua che si può realizzare solo se il traduttore e regista collaborano. Il regista ha bisogno del traduttore per via della lingua, per i salti culturali, per gli adattamenti, ma è la sua visione dello spettacolo a filtrare in scena. L'elaborazione della strategia traduttiva va accordata di conseguenza, il che porta alla riflessione successiva, legata al diverso rapporto che il traduttore ha col testo.

L'approccio di chi tratta i testi a teatro è molto più fluido e anticonvenzionale, superando anche i confini della letterarietà. Basti vedere l'*Amleto* di Garboli, ideale punto di arrivo, per capire quanto la traduzione sia scarna ed asciutta se comparata, ad esempio, a quella di Piccoli. Il concetto di fedeltà diventa, se possibile, ancora più relativo.

Quindi se si dovessero tracciare delle linee guida riguardo la scrittura (tradurre dopotutto implica un'abilità compositiva che si rileva per esempio nel riconoscere il giusto ritmo della frase o l'armonia del suono), ricordando che si tratta di una lingua recitabile, per identificare concretamente come lavorare su un testo shakespeariano si può parlare di:

- approccio ragionato alla scelta delle parole, che comprende sia una particolare attenzione al singolo traduttore che il saper presentare la battuta in maniera economica. Numerosi esempi hanno dimostrato, per esempio, che se si riesce ad esser sintetici, la battuta avrà più respiro. Optare per una soluzione snella – cercando di non sacrificare nulla dal punto di vista concettuale – è uno dei pilastri con cui relazionarsi al testo, nonché uno dei fattori di distinzione di un lavoro di indirizzo editoriale da uno teatrale. È un principio valido per ogni tipo di testo drammatico, che sia tragico o comico, anzi: soprattutto nella traduzione di commedie, nelle quali il ritmo ha una valenza tutta speciale, abbinare saggiamente registri e numero effettivo di parole utilizzate non può che giovare. Si noti che spesso non si parla di macrointerventi, perché, dopo aver lavorato sull'impalcatura della battuta, è il lavoro di cesellamento a snellire il prodotto finale.

- Sintassi agile. È una virtuale continuazione del principio precedente: il discorso sull'immediatezza della battuta teatrale impone di evitare battute eccessivamente circonvolute. Come si è documentato, non c'è una regola fissa che permetta di risolvere in maniera univoca i possibili problemi di resa, perché la traduzione non è una scienza esatta. È qui che l'esperienza e la pratica hanno la loro importanza.

- Creatività. Si è detto che sintesi ed economia lessicale sono importanti, ma questo non rima con asetticità. La traduzione di Garboli, infatti, dimostra che un periodare agile non si ottiene necessariamente usando meno parole, ma anche sapendo come disporle e come creare una struttura che suoni calzante nella lingua di arrivo. Si è visto come, a parità di estensione, certe scelte di Garboli sono più efficaci di quelle, pur di livello, di Squarzina (per fare un paragone tra uomini di teatro): questo perché Garboli ci ha messo del suo in misura maggiore, ovvero è stato meno timoroso nell'allontanarsi dal tracciato del prototesto. La creatività è però una risorsa preziosa anche quando non c'è un traduttore diretto ed immediato ma bisogna scavare più a fondo: tutti i testi presi in esame, pur eterogenei, hanno posto ai

traduttori dei problemi di resa brillante, sia dei *puns* shakespeariani, sia delle schermaglie da *merry war*, sia in adattamenti culturali dai quali si è tratta nuova linfa comica. Abbiamo infatti visto che D'Agostino e Piccoli traducono i versi dedicati da Amleto a Ofelia in maniera molto più slegata dalla parola scritta, con risultati più convincenti.

- Indipendenza. Parlare di creatività riporta inevitabilmente all'ultimo e forse più importante fattore, l'autonomia del traduttore rispetto al testo. Se a teatro il confine tra traduzione e adattamento è piuttosto debole, e dando per assodato che una fedeltà troppo marcata uccide la teatralità in arrivo, è evidente che il traduttore può sentirsi autorizzato a sperimentare: talvolta è proprio questa sperimentazione che genera testi nuovi, che allontana il rischio di ripetizione, di già sentito. Ancora una volta Garboli è l'ideale punto di arrivo, poiché rispetto a molte delle traduzioni analizzate, la sua acquista un tono molto più leggero, permettendo già a livello di lettura di potersi concentrare appieno sull'emotività che in ogni caso traspare dalle battute e che non è soffocata da troppo rigore. Si tratta di un principio che si vede all'opera anche in *Rumori*, ed è qui che possiamo estendere il discorso al secondo testo in esame, perché, come si è già visto, secondo Ottoni le traduzioni letterali non funzionano mai.

Alla luce di quanto detto, allora, «let Shakespeare have his way 80% of the time»⁶⁰ non sempre equivale ad un risultato di successo. Vi è una percentuale di autonomia di cui il metatesto ha bisogno per vivere, per respirare, per brillare di luce propria. Certo, nessuno oggi si sognerebbe di riscrivere il finale dell'*Amleto*, per ragioni abbondantemente discusse finora, ma, dato che la traduzione non è solo un riflesso ma un prodotto a sé stante con la sua dignità, pare un peccato ridurlo a mero decalco senza anima o passione (l'anima e la passione, però, arrivano da una proiezione più convinta verso il sistema di arrivo, è innegabile).

Riprendendo il discorso fedeltà da una nuova prospettiva, infatti, basta guardare il prima e dopo *Rumori* per rendersi conto che spesso parlare di autonomia rispetto al prototesto va oltre il piano puramente linguistico: si interviene anche nell'incastro drammatico. Questo perché il principio traduttivo più immediato per un testo moderno è in realtà è solo uno, pensare a ciò che potrebbe attirare il pubblico⁶¹. Nel caso degli autori classici la loro fama li precede, in un certo senso si promuovono da soli: un riflesso della loro posizione consolidata nel canone. Per autori contemporanei, evidentemente, si è meno inclini alla fiducia: modifiche dal diverso grado di invasività derivano dal desiderio di venire incontro al destinatario della

⁶⁰ Eastman: 1982, 45.

⁶¹ Un ragionamento che vale anche per gli adattamenti shakespeariani, anche se si realizza su un piano meno testuale e più strettamente scenico. L'esempio più recente è il già citato *Re Lear* di Placido: dai costumi alla scenografia, alle chiavi interpretative legate ai personaggi, si percepisce un occhio di riguardo ad un linguaggio che potrebbe catturare lo spettatore, anche visivamente. Cordelia canta Jeff Buckley, il lato oscuro di Goneril e Regan passa anche per costumi in pelle di sapore fetish e scene esplicite con Edmund, il Matto si esprime a suon di rap, e la lista potrebbe continuare; «il Michelone nazionale dimostra ancora una volta di amare non solo il teatro, ma soprattutto il teatro per la gente, ovvero coglie una nuova opportunità di ampliare i confini della tradizione drammaturgica andando a coinvolgere un pubblico quanto più ampio» (dalla recensione di Alessandro Alfieri, Perinsala, 20-10-2012).

performance, e se il pubblico inglese non ride davanti al terzo atto di *Noises Off*, non si può permettere che questo accada anche nel passaggio in Italia. Quindi il fatto che la compagnia Attori e Tecnici abbia deciso di ripensare il finale indica quanto si sia ragionato in termini di autonomia ed inventiva: si è stati abili a mantenere una continuità con le situazioni già mostrate – gli attori si affannano per riprendere il filo della farsa e recuperare lo spettacolo, ci si aggancia a situazioni già note – modificando l'ordine degli addendi perché cambiasse il risultato finale.

La creatività già citata per Shakespeare non viene meno: stiamo parlando di un testo brillante, e un positivo segnale di disinvoltura e di agio nei confronti dell'opera arriva anche dai contributi originali che il traduttore non si esime dall'immettere: giochi di parole, doppi sensi o ambiguità, denotano voglia di giocare con le possibilità della lingua e della comicità, e nel passaggio al copione ciò è ancora più evidente. Pare importante evidenziare che nel caso di *Rumori* vi è stata una sintonia regista-traduttore piuttosto importante e impostata già dalle prime fasi del lavoro. Il testo drammatico è scivoloso, e può rendere la vita difficile a chi lavora in isolamento. Il felice esito di *Rumori* è quindi la conferma che nel settore teatrale più che altrove l'apertura e la collaborazione sono vincenti. Si potrebbe qui discutere di quanto poi il regista possa compiere delle scelte facili, per andare dritto al risultato senza troppo faticare; ripensando alle parole di Montale, «Il pubblico è quello che è, ma è indubbiamente migliore di quanto credono i teatranti d'Italia e di tutto il mondo»⁶². Il trattamento di un precedente testo di Frayn, *Copenhagen*, per esempio vede il taglio netto di uno dei due filoni attraverso i quali si snodava la relazione tra i due scienziati protagonisti: tra scienza e famiglia, nella versione italiana vince nettamente la prima: lo spettacolo è stato criticamente acclamato e favorito dal successo di pubblico, ma a ben guardare non è stata percorsa la strada più facile, perché ovviamente è più arduo per il pubblico seguire discorsi impregnati di linguaggio settoriale scientifico che ricordi di vita vissuta.

A dirla tutta, la sensazione in *Rumori* è che a volte si sia caduti proprio in questa trappola, calcando volutamente la mano sul contenuto volgare che, inutile negarlo, è una risata quasi assicurata; non si parla tanto di quelle inserzioni che si combinano perfettamente col materiale a disposizione e che, dopotutto, rientrano nel genere farsesco: nei doppi sensi di Garry nel dialogo con la signora Clackett/Vivi non si fa altro che approfittare – e si ribadisce, giustamente – della fortunata convergenza grammaticale che conferisce all'interazione un tono naturale ('Eh c'è qui anche una cliente, stavamo per concludere... Sull'appartamento, voglio dire / È molto eccitata all'idea di prenderlo... l'appartamento'); ci si riferisce a quelle soluzioni che paiono forzate perché più stridenti, inserti che denotano un minore sforzo per amalgamarsi al contesto in maniera convincente (sempre nello stesso dialogo: 'Eh...passavo da queste parti, ho aperto la porta e... Oh! E... mi son detto... Oh! Quanta polvere... Che faccio, la scopo... La casa, naturalmente'. È evidente che si è pensato ad un modo per inserire il doppio senso tutto italiano legato al verbo scopare, ma altre soluzioni sono state indubbiamente più felici).

⁶² Montale: 1996, 1542.

Tornando all'individuazione di alcuni punti fermi del mestiere di traduttore teatrale, per *Rumori* si parla di un testo moderno e comico, quindi l'importanza della recitabilità non è fattore da trascurare. Analizzando le battute italiane, sia nella traduzione sia nel copione, spiccano brevità dei singoli interventi (le famose tre parole invece di quattro), ritmo e immediatezza dati anche dalla poca coordinazione o dall'evitare costruzioni e tempi verbali che, nonostante l'impegno del traduttore, rivelano un sapore troppo letterario: «Stavo facendo un *pisolino postprandiale* giù nelle ultime file, *aspettando* che toccasse a me»⁶³ nel copione diventa 'Io credevo che ci fossero le prove, stavo facendo un *pisolino* giù nelle ultime file *mentre aspettavo* che toccasse a me'; scelte rafforzate anche dalla natura comica del testo. Si è già parlato di questo esempio per la scelta di rinunciare a rivelare un carattere del personaggio attraverso un aggettivo marcato; essendo un testo moderno e senza pretese auliche, non c'è bisogno di soffermarsi ulteriormente sull'assenza di un linguaggio connotato in tal senso: riprendendo le parole della Toniolo, ci si è tenuti sulla linea 'asciutti e diretti', quindi il principio dell'agilità sintattica continua a valere.

Il passaggio al copione tende quindi ad affinare un lavoro che già nella traduzione era ben avviato: l'obiettivo è imprimere alle frasi un ritmo deciso. Ancora una volta ciò non equivale automaticamente ad accorciare. Si ricordi la trattazione dell'esordio e delle integrazioni riguardanti Mrs Clackett, oppure la battuta di Selsdon «No perché mi è già successo di saltare una prima, sapete? Ci fu un certo scompiglio. Eravamo a Liverpool, nel 1934, e voi vi ricorderete com'era a quei tempi...»⁶⁴ che nel copione in realtà si dilata: 'Perché mi è già successo di saltare una prima sapete / eravamo a Verona nel '48/ eh, ci fu un certo scompiglio / no perché a quei tempi nel teatro c'era disciplina / mica come adesso ve lo ricordate no? (*mima un mitragliatore*) PEM PEM'. Cosa è successo? Le pause aiutano a capire che il principio della brevità è in ogni caso rispettato, una battuta nel suo insieme leggermente allungata – e quindi teoricamente da evitare – non risulta appesantita per via delle pause che inframezzano periodi tutto sommato molto brevi e in un certo senso indipendenti tra loro, risultato ottenuto evitando subordinazioni e prediligendo l'accumulo. Quindi una battuta spedita è talvolta il prodotto dell'impressione costruita nell'insieme, invece dell'effettivo numero di parole utilizzate; una parte non trascurabile del carico lo prende anche la recitazione: la composizione della battuta rende più facile una scansione in piccole pause, quindi anche la recitazione aiuta a rendere l'agilità della situazione, a sua volta resa possibile dal montaggio linguistico.

È chiaro che recitazione e scrittura possono, devono, beneficiare l'uno dell'altro affinché il risultato sia naturale; ed ecco perché è molto difficile che a furia di prove e di tentativi pratici non si arricchisca la scrittura con l'esperienza del palco, che, caleidoscopica e fluida di natura, rimescola continuamente le carte in tavola; fissare dei chiari punti fermi è quindi possibile, non lo è invece stabilire un percorso univoco tramite il quale raggiungerli: saranno le peculiarità del singolo testo unite alle idee

⁶³ Ivi, 29.

⁶⁴ Costa&Nolan: 2005, 29.

registriche e alle abilità attoriali a plasmare il metodo migliore per garantire, volta per volta, il risultato finale.

Bibliografia

- Aaltonen S., *Time-sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon; Buffalo; Toronto; Sydney, Multilingual Matters, 2000
- Alonge R., *Teatro e spettacolo nel secondo ottocento*, Roma; Bari, Laterza, 1988.
- ID, *Nuovo manuale di storia del teatro - Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, Utet, 2008
- Alonge R. e Tessari R., *Lo spettacolo teatrale: dal testo alla messinscena*, Milano, Led, 1996
- Alrutz M. e Listengarten J., *Playing with Theory in Theatre Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012
- Altieri Biagi M. L., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980
- Anderman G., *Europe on Stage – Translation and Theatre*, London, Oberon Books, 2005
- Akhmanova O. e Zadornova V., *The Philology of Translation*, in 'Shakespeare Translation', vol 4, 1977, pp 1-9
- Arturi Parilla C., *Theory for Reading Dramatic Texts: Selected Plays by Pirandello and García Lorca*, New York, Peter Lang Pub., 1995
- Ashcroft B., Griffiths G. e Tiffin H., *The empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, London ; New York, Routledge, 2002
- Aston G. e Dodd E. (a cura di), *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, atti del Convegno internazionale "Interazione-Conversazione-Convenzioni espositive", Messina 1982, Bologna, CLUEB, 1983
- Bachtin M., *Dostoevskij : poetica e stilistica* (trad. di Giuseppe Garritano), Torino, Einaudi, 1980
- ID, (trad. it. Clara Strada Janovič), *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001
- Baines R., Marinetti C. e Perteghella M. (a cura di), *Staging and performing translation: text and theatre practice*, Basingstoke, Hampshire ; New York, Palgrave Macmillan, 2011
- Barton J., *Playing Shakespeare*, with a foreword by Trevor Nunn, London ; New York, Methuen, in association with Channel Four Television Company, 1984
- Bassnett S., *Translating for the Theatre: The Case Against Performability* in 'TTR: traduction, terminologie, rédaction', vol. 4, n° 1, 1991, pp. 99-111

- ID, *Shakespeare- the Elisabethan plays*, New York, S. Martin's Press, 1993.
- ID, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre* in Bassnett S. e Lefevere A. (a cura di), *Constructing Cultures: Essays in Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, 90-108
- ID, *Translation Studies*, London; New York , Routledge, 2002
- ID, *Engendering anew: Shakespeare, gender and translation* in T. Hoenselaars, *Shakespeare and the language of translation*, London, Arden Shakespeare, 2004, pp 53-67
- Bassnett S. e Trivedi H. (a cura di), *Post-colonial translation: theory and practice*, London ; New York , Routledge, 1999
- Bergson H., (trad. di F. Sossi), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Feltrinelli, 2011
- Bernardi C. e Susa C. (a cura di), *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero Milano 2008
- Bernheimer C., (a cura di), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995
- Berman A., *La retraduction comme espace de la traduction*, in 'Palimpsestes', vol. XIII, no. 4, 1990, pp. 1-7
- Bermann S. e Porter C. (a cura di), *A Companion to Translation Studies*, Chicester, John Wiley and Sons, 2014
- Berry R., *Shakespeare's comedies: explorations in form*, Princeton, Princeton University Press, 1972
- Bianchi R., DeMaria C. e Neergard S., *Spettri del potere: ideologia identità traduzione negli studi culturali*, Roma, Meltemi Editore, 2002
- Bigliuzzi S., Kofler P. e Ambrosi P. (a cura di), *Theatre translation in performance*, New York , Routledge, 2013
- Bloom H., *The anxiety of influence: a theory of poetry*, New York, Oxford University Press, 1973
- ID, *The Western canon: the books and school of the age*. New York, Harcourt Brace, 1994
- Booth S., *King Lear, Macbeth, indefiniton, and tragedy*, New Haven : Yale University Press, 1983

Bragaglia L., *Shakespeare in Italia - personaggi ed interpreti, fortuna scenica del teatro di William Shakespeare in Italia 1792-2005*, Bologna, Persiani Editore, 2005

Brennan A., *Shakespeare's dramatic structures*, London, Routledge and Kegan Paul, 1986

Brook P., *The empty space*, New York, Atheneum, 1968

Brown G. e Yule G. (Trad. di Giuliano Bernini), *Analisi del discorso*, Bologna, Il Mulino, 1986

Brown J. R., *Shakespeare and his comedies*, London, Methuen, 1962

ID, *Shakespeare's dramatic style : Romeo and Juliet, As you like it, Julius Caesar, Twelfth Night, Macbeth*, London : Heinemann, 1972

ID, *The nature in speech in Shakespeare's plays*, in Thompson M. e R. (a cura di), *Shakespeare and the sense of performance : essays in the tradition of performance criticism in honor of Bernard Beckerman*, Newark, University of Delaware Press; London, Associated University Presses, 1989, pp 13-23

ID, *William Shakespeare: writing for performance*, NY, St Martin's Press, 1996

ID, *Shakespeare: the tragedies*, Palgrave 2001

ID, *Studying Shakespeare in performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2011

Bryant J.A. Jr., *Shakespeare & the uses of comedy*, Lexington, University Press of Kentucky, 1986

Bulman J.C., *Shakespeare, theory and performance*, London, NY, Routledge, 1996

Burbank J. e Steiner P., (a cura di). *The word and verbal art: selected essays by Jan Mukařovský*, New Haven, Yale University Press, 1977

Burke W. K., *A new approach to Shakespeare's early comedies: theoretical foundations*, New York, Vantage Press, 1998

Burton D., *Dialogue and discourse: a Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*, London-Boston, Routledge & Paul, 1980

Busfield R.M., *The playwright's art: stage, radio, television, motion pictures*, New York, Harper, 1971

Cabiddu M., *Viaggiatori inglesi dell'800 in Sardegna*, Cagliari, ESA, 1980

Calvani A., *Traduzioni e traduttori - gli specchi dell'originale*, Limena PD, Libreriauniversitaria.it, 2012

- Campanini S., *Strategie e metodi della traduzione poetica: Christopher Marlowe, William Shakespeare, Andrew Marvell, Edgar Allan Poe, Dylan Thomas, Iain Crichton Smith*, Torino, L'harmattan Italia, 2002
- Cannings B., *Towards a Definition of Farce as a Literary "Genre"* in 'The Modern Language Review', Vol. 56, No. 4, Oct. 1961, pp. 558-560
- Canziani A., *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, Il Formichiere, 1978
- Carlson H. G., *Problems in Play Translation*, in *Educational Theatre Journal*, Vol. 16, No. 1, Mar., 1964, pp. 55-58
- Carlson M., *Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement?*, in 'Theatre Journal', Vol. 37, No. 1, "Theory" (Mar., 1985), pp. 5-11
- ID, *The Resistance to Theatricality*, in 'SubStance', Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002), pp. 238-250
- Carter R. e Simpson P. (a cura di), *Language, discourse, and literature: an introductory reader in discourse stylistics*, London ; Boston , Unwin Hyman, 1989
- Carvalho Homem R., *The Feast and the Scraps: Translating Love's Labour's Lost into Portuguese*, in Hoenselaars T. (a cura di), *Shakespeare and the language of translation*, London, Arden Shakespeare, 2004, pp 114-29
- Carvalho Homem R. e Hoenselaars T., *Translating Shakespeare for the twenty-first century*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2004
- Catron L. E., *The elements of playwriting*, New York, Macmillan, 1993
- Chambers E.K., *William Shakespeare: a study of facts and problems*, Oxford, Clarendon Press, 1951
- Che S. J., *The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts*, in 'InTRAlinea' Vol. 13, 2011
- Chesterman A. (a cura di), *Readings in translation theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura Ab, 1989
- Chiaro D., *The language of jokes: analyzing verbal play*, London; New York, Routledge, 1992
- ID (a cura di), *Translation, humour and the media. Volume 2, Translation and humour*, London; New York , Continuum, 2010
- ID (a cura di), *Translation, Humour and Literature*, London; New York, Continuum, 2010

- Cirio R. (a cura di), *Rumori di scena – novemila sere a teatro con gli Attori e Tecnici*, Roma, Bulzoni editore, 2003
- Coelsch-Foisner S. e Klein H., (eds.) *Drama Translation and Theatre Practice*, Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, Peter Lang, 2004
- Collison-Morley L., *Shakespeare in Italy*, Stratford-upon-Avon, Shakespeare Head Press, 1916
- Mc Collom W.G., *The Role of Wit in Much Ado about Nothing*, in *Shakespeare Quarterly* Vol 19 No. 2, 1968, pp. 165 - 74
- Corona F., *Bachtin teorico del dialogo*, Milano, F. Angeli, 1986
- Cox J. F., (a cura di), *Much ado about nothing*, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 1997
- Crinò A. M., *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel settecento*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950
- Croce B., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1968
- ID, *Intorno ad un'antologia italiana delle traduzioni di Goethe*, in 'La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia', 37, 1939, pp 59-67
- Cunico S., *Translating disordered speech in drama*, in 'Babel' Vol 51 No 1, 2005, pp 1-15
- Cummings P., *Shakespeare in Italy: out of the lost years*, Geneva, N.Y. : Library Associates, Warren Hunting Smith Library, Hobart and William Smith Colleges, 1988
- Das B. K., *Handbook of Translation Studies*, New Delhi, Atlantic Publishers & Distributors Ltd, 2009
- Das S. K., *A History of Indian Literature. Vol 8. Western impact: Indian response, 1800-1910*, New Delhi , Sahitya Akademi, 1991
- Dawson A.B., *Performance and participation: Desdemona, Foucault, and the actor's body* in J.C. Bulman, *Shakespeare, theory and performance*, London, NY, Routledge, 1996, pp 29-45
- DeFilippo E., *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, Torino, Einaudi, 2008
- Del Sapio Garbero M. (a cura di), *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, Venezia, Marsilio, 2002

Delabastita D., *There's a double tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam; Atlanta, Rodopi, 1993

D Delabastita J.M. e D'Hulst L., *European Shakespeares: translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins, 1993

Déprats J.M., *Translating Shakespeare's stagecraft*, in T. Hoenselaars, *Shakespeare and the language of translation*, London, Arden Shakespeare, 2004, pp 133-147

ID, *Shakespeare Translation* in M. Baker (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation studies*, London ; New York , Routledge, 1998

De Marinis M., *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982

ID, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000

Dessen A. C., *The arrow in Nessus: Elizabethan Clues and Modern Detectives*, in R. Shaughnessy (a cura di), *Shakespeare in performance*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan Press ; New York : St. Martin's Press, 2000

Diderot D. (trad. di J. Bertolazzi), *Paradosso sull'attore*, Roma, Editori Riuniti, 1972

Di Pietro C., e Grady H. (a cura di), *Shakespeare and the urgency of now, Criticism and Theory in the 21st Century*, Palgrave Macmillan, 2013

Discovering Hamlet [videorecording], Unicorn Projects, Inc.; prodotto da Larry Klein; scritto e diretto da Mark Olshaker, Alexandria, Va., PBS Video, 1991

Dobson M. (a cura di), *Performing Shakespeare's tragedies today: the actor's perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

Donnellan D., *The actor and the target*, London, Nick Hern, 2002

Dunphy G. e Emig R., *Hybrid humour: comedy in transcultural perspectives*, Amsterdam , Rodopi, 2010

Dunstan Martin G., *Bonnefoy's Shakespeare Translations*, in 'World Literature Today, , An Homage to French Poet Yves Bonnefoy' Vol. 53, No. 3, 1979, pp. 465-470

Eastman R. M., *Is It Time to Translate Shakespeare?* in 'The English Journal', Vol. 71, No. 3, 1982, pp. 41-46

Eco U., *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983

ID, *Sugli specchi e altri saggi – il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 1985

Espasa E., *Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just Saleability?* in C.A. Upton, *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2000, pp 49-62

Even-Zohar I., *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, in Holmes J. S, Lambert J. e. van den Broeck R., *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven, Acco, 1978 pp. 117-127

ID, *Polisystem theory*, in 'Poetics Today Special Issue: Literature, Interpretation, Communication' Vol. 1, No. 1/2, 1979, pp. 287-310

ID, *Translation theory today, a call for transfer theory*, in 'Poetics today', Vol. 2, No. 4, Summer - Autumn 1981, pp 1 - 7

ID, *Polysystem theory*, in 'Poetics today', vol 11, n 1 spring 1990, pp 9-26

Elam K., *The semiotics of theatre and drama*. London ; New York , Routledge, 1980

ID, *Shakespeare's universe of discourse: language-games in the comedies*, Cambridge - New York, Cambridge University Press, 1984

Faini P., *Problemi di ritmo nella traduzione del testo narrativo*, in Londero R. e Fusco F. (a cura di), *Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 33-43

Farhoudi M., *Translation of interjections in drama*, in 'Babel', Vol. 58 No 3, 2012, pp 327-338

Fazio M., *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico*, Roma, Bulzoni, 1993

Ferroni G. (a cura di), *Il Dialogo: Scambi e passaggi della parola*, Palermo, Sellerio Editore, 1985

Finzi G., *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia 1983

Fischlin D. e Fortier M. (a cura di), *Adaptations of Shakespeare: An Anthology of Plays from the 17th Century to the present*, London Routledge, 2009

Fraser Tytler Woodhouselee A., *Essay on the principles of translation*, London, J.M. Dent & co.; New York, E.P. Dutton & co. 1907

Frattoni A., *Sul linguaggio poetico di Quasimodo*, in Finzi G. (a cura di) *Quasimodo e la critica*, Milano Mondadori, 1969, 235-248

Gambetti G., *Vittorio Gassmann*, Roma, Gremese Editore, 1999

Gielgud J., *Stage directions*, Westport, Conn. , Greenwood Press, 1979

Gioviale F., *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in Musarra F., Van der Bossche B. e Vanvolsem S., (a cura di), *Quasimodo e gli altri – atti del convegno*

internazionale Lovanio 27-28 aprile 2001, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003, pp 59-70

Goethe J. W., *Il divano occidentale-orientale*; a cura di Ludovica Koch, Ida Porena e Filiberto Borio Milano , Rizzoli, 1990

Graf A., *L' anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII*, Torino, E. Loescher, 1911

Graham-Jones J., *The Stakes of Theatrical Translation*, in *Theatre Journal*, Vol. 59, No. 3, Theatre and Translation (Oct., 2007) The Johns Hopkins University Press pp 9-13

Greene R. W., *Ever Faithful to Presence: Yves Bonnefoy on Delacroix's Hamlet and on Shakespeare*, in 'The French Review', Vol. 74, No. 3, 2001, pp. 506-517

Grillo E., *Shakespeare and Italy*, Glasgow, R. Maclehose, The University Press, 1964

Grotowski J. (trad. di M. O. Marotti), *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970

Guerrieri G., *Amleto '63: da Hauser a Zeffirelli* in 'Sipario', anno 19, giugno 1964 num 218, pp 49-53

Hale S. B. e Campbell S., *The Interaction Between Text Difficulty and Translation Accuracy*, in 'Babel' Vol. 48, No 1, 08/2002, pp 14-33

Hall P., *Shakespeare's Advice to the Players* (electronic edition), Oberon Books LTD, 2012

Halstead W. P. e Arbor A., *Shakespeare as spoken: a collation of 5000 acting editions and promptbooks of Shakespeare*, Mich. : Published for American Theatre Association by University Microfilm International, 1977-1979

Halstead W. P., *Shakespeare as spoken. Supplement: statistical history of acting editions of Shakespeare*, Washington, DC : University Press of America, 1983

Hamburger M., 'If it be now' the knocking of fate, in Carvalho Homem R. e Hoenselaars T. (a cura di), *Translating Shakespeare for the twenty-first century*, Amsterdam ; New York, NY , Rodopi, 2004, pp 117-129

Hart A., *Vocabularies of Shakespeare's Plays*, in 'The Review of English Studies', Vol. 19, No. 74, 1943, pp. 128-140

Hayman R., *How to read a play*, New York , Grove Press, 1999

Helbo A. (a cura di) (trad. di Sgrilli Paola), *Semiologia della rappresentazione: teatro/televisione/fumetto*, Napoli, Liguori Editore, 1972

- Herman V., *Dramatic discourse: dialogue as interaction in plays*, London ; New York , Routledge, 1995
- Hermans T. (a cura di). *The Manipulation of literature: studies in literary translation*, New York , St. Martin's Press, 1985
- ID, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, London, Routledge 2014
- Heylen R., *La Tragédie d'Hamlet: Bonnefoy's (In)verse Translation Theory*, in 'The French Review', Vol. 66, No. 2, 1992, pp. 275-285
- Hoenselaars T., *Shakespeare and the language of translation*, London, Arden Shakespeare, 2004
- Holmes J., de Haan F. e Popovic A., (a cura di), *The nature of translation. Essays on the theory and practice of literary translation*, The Hague , Mouton, 1970
- Holmes J., *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam, Atlanta , Rodopi, 1994
- Howe I., *Farce and Fiction*, in 'The Threepenny Review', No. 43, 1990, pp. 5-6
- Hulme H. M., *Explorations in Shakespeare's language: some problems of lexical meaning in the dramatic text*, London, Longmans, 1962
- Hutcheon L., *Theory of Adaptation*, London; New York Routledge, 2006
- Ilek B., *On translating images*, in J. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam Atlanta, Rodopi, 1994, pp 135-138
- Imperiali E., *La lezione shakespeariana di Peter Brook*, Roma, Bulzoni, 2002
- Inchiesta: che cosa rappresenta Shakespeare per lei?* in 'Sipario', Anno 19, No 218, 1964, pp 54-57
- Iser W., *L'atto della lettura – una teoria della risposta estetica*, Firenze, Il Mulino, 1987
- Jansohn C., Cowen O.L. e Wells S. (a cura di), *Shakespeare without Boundaries*, Newark, University of Delaware Press; Lanham, Md., Rowman & Littlefield Pub., 2011
- Jechová H., *La perspective de la représentation littéraire et le problème de la traduction*, in Holmes J., *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam ; Atlanta, Rodopi, 1994, pp 43-60
- Jianzhong X., *Retranslation: Necessary or Unnecessary*, in 'Babel', Vol. 49, No 3, 2003, pp. 193-202

- Jones M., *Shakespeare's culture in modern performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003
- José L., *Measuring Canonization – a reply to Paola Venturi*, in 'Target' Vol. 21, No 2, 2009, pp 358-363
- Kelly L.G., *The true interpreter: a history of translation theory and practice in the West*, New York, St. Martin's Press, 1979
- Kennan P. e Tempera M. (a cura di), *International Shakespeare, the tragedies*, Bologna, CLUEB, 1996
- Kennedy D. (a cura di), *Foreign Shakespeare: contemporary performance*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1993
- ID, *Shakespeare without his language* in J.C. Bulman, *Shakespeare, theory and performance*, London, NY, Routledge, 1996, pp 133-148
- Kidnie M. J., *Shakespeare and the problem of adaptation*, Milton Park ; Abingdon ; Oxon ; New York, Routledge, 2009
- Kindelan N.A., *Shadows of realism: dramaturgy and the theories and practices of modernism*, Westport, Conn. , Greenwood Press, 1996
- Klein H. e Marrapodi M., *Shakespeare and Italy, Shakespeare Yearbook vol 10*, Lewinston, NY, Edwin Mellen Press, 1999
- Kliman B. W., *Hamlet: film, television, and audio performance*, London, Associated University Presses, 1988
- Kochol V., *The problem of verse rhythm in translation*, in J. Holmes, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam Atlanta, Rodopi, 1994, pp 106-111
- Koehler M. J., *Models of Reading: Paragons and Parasites in Richardson*, Burney, and Laclos, Bucknell University Press, 2005
- Kolbe P. R., *On the Translation of Verse*, in 'The Modern Language Journal' Vol. 21, No 2, 1936, pp 103–108
- Korpimies L., *Linguistic Approach to the Analysis of a Dramatic Text: a Study in Discourse Analysis and Cohesion with Special Reference to The birthday party by Harold Pinter*, University of Jyväskylä, 1983
- Krebs K. (a cura di), *Translation and adaptation in theatre and film*, New York; London, Routledge, 2014
- Lambert J., *Theorie de la litterature et theorie de la traduction en France (1800-1850): interprétées à partir de la théorie du polysystème* in 'Poetics Today- Translation Theory and Intercultural Relations', Vol. 2, No. 4, 1981, pp. 161-170

Lane J. F., *Shakespeare in Italy*, in 'Shakespeare Quarterly', Vol. 30, No. 2, 1979, pp. 306-310

Ledvinka F.R., *What the fuck are you talking about? Traduzione, omissione e censura nel doppiaggio e nel sottotitolaggio in Italia*, Torino, Eris Edizioni, 2011

Lefevere A. (a cura di), *Translation, history, culture: a sourcebook*, London; New York, Routledge, 1992

ID, *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*, London; New York, Routledge, 1992

Litvak J., *The Infection of Acting: Theatricals and Theatricality in Mansfield Park*, in 'ELH', Vol. 53, No. 2, 1986, pp. 331-355

Lodge D. (trad. di Mary Buckwell e Rosetta Palazzi), *L'arte della narrativa*, Bologna, Bompiani, 1992

Lotman J. (trad. verso l'inglese di Ronald Vroon), *The structure of the artistic text*, Ann Arbor, [Dept. of Slavic Languages and Literature], University of Michigan, 1977

Livio G., *La scena italiana – materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.

ID, *La scrittura drammatica: teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992

Lloyd Evans G., *The language of modern drama*. London, Dent ; Totowa, N.J. , Rowman and Littlefield, 1977

Lombardo A., *Shakespeare e Francesco De Sanctis*, Firenze, F. Le Monnier, 1963

ID, *Shakespeare e la critica italiana*, in Sipario, anno 19, giugno 1964 num 218, pp 2-13

ID, (a cura di), *Shakespeare e Jonson*, Roma, Officina Edizioni, 1979

ID, *Shakespeare in Italy*, in 'Proceedings of the American Philosophical Society', Vol. 141, No. 4, 1997, pp.454-462

ID (a cura di), *Shakespeare e il Novecento*, Roma, Bulzoni editore, 2002

ID. *Eduardo e Shakespeare: parole di voce e non d'inchiostro*, Roma, Bulzoni, 2004

ID, *Cronache e critiche teatrali, 1971-1977*, Roma, Bulzoni, 2007

Locatelli A., *Shakespeare in Italian Romanticism*, in Klein H. e Marrapodi M., *Shakespeare and Italy, Shakespeare Yearbook vol 10*, Lewinston, NY, Edwin Mellen Press, 1999, pp. 19-37

- Lotman J., *Universe of the mind: a semiotic theory of culture* (trad. di Ann Shukman), Bloomington, Indiana University Press, 1990
- Lucid D.P. (a cura di), *Soviet semiotics: an anthology* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977
- Luere J., *Playwright versus director: authorial intentions and performance interpretations*, Westport, Conn. , Greenwood Press, 1994
- Luperini R., *Montale e il canone poetico del Novecento italiano*, in de Las Nieves Muñiz Muñiz M. e Amella Vela F. (a cura di), *Strategie di Montale: poeta tradotto e traduttore: atti del Seminario internazionale di Barcellona su La costruzione del testo in italiano*, 8-9 e 15-16 marzo 1996, con una appendice su Montale in Spagna, Barcelona , Universitat, Firenze, F. Cesati, 1998, pp 361-368
- Maher B., *Recreation and Style - translating humourous literature in Italian and English*, Amsterdam; Philadelphia, John Benjamins, 2011
- Mandala S., *Twentieth-century drama dialogue as ordinary talk: speaking between the lines*, Aldershot, Hants, England , Ashgate, 2007
- Mangan M., *A Preface to Shakespeare's Comedies 1594-1603*. London; NY, Longman, 1996
- Marenco F., *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*, EDUCatt, Milano 2011
- Marinetti C., *Translation and theatre: From performance to performativity*, in 'Translation in the Theatre. Special issue of *Target*' Vol. 25, No 3, 2013, pp. 307-320
- Matejka L. e Titunik I. R. (a cura di), *Semiotics of art: Prague School contributions*, Cambridge, Mass. , MIT Press, 1976
- McGann J.J., *The Textual Condition*, Princeton, University Press, 1991
- McGuire P.C. e Samuelson D. A. (a cura di), *Shakespeare, the theatrical dimension*, New York : AMS Press, 1979
- McMahon J. H., *Ducis - Unkindest Cutter?* in 'Yale French Studies', No. 33, Shakespeare in France, 1964, pp. 14-25
- Meisnest F. W., *Wieland's Translation of Shakespeare*, in 'The Modern Language Review', Vol. 9, No. 1 (Jan., 1914), pp. 12-40
- Melchiori G., *Translating Shakespeare: an Italian View*, in *Shakespeare Translation - annual publication in Shakespeare translation*, vol. 5, 1978, pp 19 -30
- ID, *Shakespeare all'opera*, Roma, Bulzoni Editore 2006

Merino R., *Drama translation strategies: English-Spanish (1950-1990)*, in 'Babel', Vol. 6, No 4. 2000, pp 357-365

Melrose S., *A Semiotics of the Dramatic Text*, London, Macmillan, 1994

Middleton Murry J., *Pencillings; little essays on literature*, London W. Collins Sons & Co., Ltd, 1923

Mitscherling J., *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics*, University of Ottawa Press, 1997

Molinari C., *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

ID, *L'attrice divina: Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1987

Monaco V., *La traduzione in napoletano di The Tempest*, in 'Anglistica' XXXI: 3 1988, pp 37-50

Montague E., *Saggio sugli scritti e sul genio di Shakespear paragonato ai poeti drammatici greci e francesi con alcune considerazioni intorno alle false critiche del Sig. de Voltaire*, Firenze, Tipografia all' insegna di Dante, 1828

Montella C., (a cura di), *Tradurre saggistica. Traduttori, traduttologi ed esperti a confronto*, Milano, Franco Angeli Editore, 2010

Morse R., *Reflections in Shakespeare Translation*, in 'The Yearbook of English Studies', Vol. 36, No. 1, Translation, 2006, pp. 79-89

Moseley M., *Understanding Michael Frayn*, Columbia, University of South Carolina Press, 2006

Mullini R., *Noises Off di Michael Frayn, ovvero una macchina per ridere* in Marengo Vaglio C., Bertinetti P. e Cortese G., *Le forme del comico – Atti dell'VIII convegno dell'Associazione Italiana di Anglistica*, Alessandria, Edizioni dell'orso, 1990

Nardi F., *Il segreto contatto: Ungaretti, Shakespeare e Montale* in Caputo R. (a cura di), *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013

Nencioni G., *Di scritto e di parlato, racconti linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983

Nida E. e Taber C., *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969

Nord C., *Translating as a Purposeful Activity – a Prospective Approach*, in 'TEFLIN Journal', Vol.17, No 2, 2006, pp 131- 143

O' Shea R. (a cura di), *Accents now known: Shakespeare's drama in translation*, Florianopolis, Universidade Federal de Santa Catarina, 1996

Osimo B., *Manuale del traduttore: guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2004

Page M., *File on Frayn*, London , Methuen Drama, 1994

Palmer D. e Bradbury M. (a cura di), *Shakespearian comedy*, London, Edward Arnold, 1972

Paolinelli M. e Di Fortunato E., *Tradurre per il doppiaggio: la trasposizione linguistica dell'audiovisivo: teoria e pratica di un'arte imperfetta*, Milano, U. Hoepli, 2005

Paparelli G., *Il primo Quasimodo e la critica ermetica*, in Finzi G. (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano Mondadori, 1969, pp 235-248

Parisier Plottel J. e Charney H. (a cura di), *Intertextuality: new perspectives in criticism*, New York , New York Literary Forum, 1978

Pavis P., *Theatre at the crossroads of culture* (trad. verso l'inglese di L. Kruger), London ; New York , Routledge, 1992

ID (a cura di), *The Intercultural Performance Reader*, London; New York, Routledge, 1996

ID, *Intercultural Theatre today*, in 'Forum Modernes Theater', Vol. 25, No 1, 2010, pp 5–15

L. Peja e A. Cascetta, *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*, Firenze , Le Lettere, 2003

Perissutti A.M., *Nell'alveo della scuola di Praga: l'arte della traduzione secondo Jiří Levy* in Londero R. e Fusco F. (a cura di), *Incroci interlinguistici. Mondi della traduzione a confronto*, pp. 33-43, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 275-87

Perrin J. (a cura di), *Shakespeare, Much ado about nothing: actes de colloque*, Université Stendhal, Grenoble, novembre 1991, Grenoble, ELLUG, 1992

Perrucci A., *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, Bilingual Edition in English and Italian, translated and edited by Cotticelli F., Goodrich Heck A., and Heck T. F., Lanham, Md. & London, 2008

Petrone Fresco G., *An unpublished Pre-Romantic in Eighteenth-Century Italy*, in Delabastita D., D'Hulst L., *European Shakespeares: translating Shakespeare in the Romantic Age*, 1993, pp 111-28

ID, *Shakespeare's reception in 18th Century Italy: the case of Hamlet*, Bern ; New York, P. Lang, 1993

- Petroni G., *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in G. Finzi (a cura di) *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969, pp 235-248
- Phialas P. G., *Shakespeare's romantic comedies: the development of their form and meaning*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1966
- Piazza A., *Shakespeare e Eduardo. Prospero e Calibano*, in ID (a cura di), *Shakespeare in Europa*, Napoli, CUEN, 2004
- Pirandello L., *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006
- Popovic A., *The Concept 'Shift of Expression' in Translation Analysis* in Holmes J. (a cura di), *The Nature of Translation: Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, The Hague and Paris, Mouton. 1970, pp 78-87
- ID, *Dictionary for the analysis of literary translation*, Edmonton, Dept. of Comparative Literature, University of Alberta, 1975
- Praz M., *Come Shakespeare è letto in Italia*, in 'Rivista italiana del dramma', No 4, luglio 1938, XVI
- Preston Dargan E., *Shakespeare and Ducis*, in 'Modern Philology', Vol. 10, No. 2, 1912, pp. 137-178
- Prouty C.T., *The sources of Much ado about nothing, a critical study, together with the text of Peter Beverley's Ariodanto and Ieneura*, New Haven, Yale University Press, 1950
- Pugliatti P., *I segni latenti*, Messina ; Firenze Casa editrice d'Anna, 1976
- Quasimodo A. (a cura di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, Milano, Spirali edizioni, 1984
- Quasimodo S., Vico Lodovici C., Baldini G. e Praz M., *Il problema della traduzione* in 'Sipario', anno 19, No 218, 1964, pp 16-20
- Quasimodo S., *Il poeta politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967
- Quasthoff U. M. (a cura di), *Aspects of oral communication*, Berlin ; New York , W. de Gruyter, 1995
- Rebora P., *Comprensione e Fortuna di Shakespeare in Italia*, in 'Comparative Literature', Vol. 1, No. 3, Summer, 1949, pp. 210-224
- Reiss K., *Translation Criticism – the potentials and limitations*, St Jerome Publishing, 2000
- Restivo G. e Crivelli R., *Tradurre/interpretare Amleto*, Trieste, CLUEB, 2002
- Richards J. (a cura di), *Sir Henry Irving: theatre, culture, and society: essays*,

- addresses, and lectures*. Keele, Staffordshire , Ryburn Pub., 1994
- Ristori A., *Adélaïde Ristori : studies and memoirs*, London : W. H. Allen, 1888
- Robinson D. (a cura di), *Western translation theory: from Herodotus to Nietzsche*, Manchester, UK , St. Jerome Pub., 1997
- Rokison A., *Shakespearean verse speaking: text and theatre practice*, Cambridge, UK ; New York : Cambridge University Press, 2009
- Rosenberg M., *The masks of Hamlet*. Newark, University of Delaware Press - London, Associated University Presses, 1992
- Rotondo A., *Eduardo De Filippo – tra adattamenti e traduzioni nel mondo anglofono*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012
- Rozik E., *Acting: The Quintessence of Theatricality* in ‘SubStance’ Special Issue: Theatricality, Vol. 31, No. 2/3, Issue 98/99, 2002, pp. 110-124
- Rubino M., *E adesso? Dopo più di settant’anni arriva la versione integrale*, in ‘InTRAlinea Special Issue: Hans Fallada’, 2013
- Ruocco D., *Salvatore Quasimodo e il teatro* in A. Quasimodo (a cura di), *Quasimodo*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997
- Ruffini F., *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978
- ID, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Roma, Editori Laterza, 2003
- Ryngaert J.P., *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991
- ID, (trad. di Letizia Volpini), *L'analisi del testo teatrale. Un'introduzione alla comprensione della drammaturgia*, Roma, Dino Audino Editore, 2006
- Sapir E., *Language: An introduction to the study of speech*, New York, Harcourt, Brace & World, 1921
- ID, *Culture, language and personality*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 1956
- Scarpa F., *La traduzione specializzata: lingue speciali e mediazione linguistica*, Milano, Hoepli, 2001
- Schino, M., *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il mulino, 1992
- Schlegel A. W. (trad. di G. Gherardini), *Corso di letteratura drammatica*, Genova, Melangolo, 1977
- Schlueter J., *Dramatic closure: Reading the end*, Madison, Fairleigh Dickinson

University Press, 1995

Schönle A., *Lotman and cultural studies: encounters and extensions*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006

Scolnicov H. e Holland P., *The Play out of context: transferring plays from culture to culture*, Cambridge; New York, Cambridge University Press, 1989

Semenenko A., *The texture of culture: an introduction to Yuri Lotman's semiotic theory*, New York , Palgrave Macmillan, 2012

Sengupta M., *Translation as manipulation*, in A. Dingwaney, e C. Maier (a cura di), *Between languages and cultures: translation and cross-cultural texts*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1995

Serpieri A. e Elam K. (a cura di), *Mettere in scena Shakespeare*, Parma, Pratiche, 1987

Serpieri A., *Il piano teorico*, Parma, Pratiche Editrice, 1988

ID, *The translator as editor: the quartos of Hamlet*, in Hoenselaars T. (a cura di), *Shakespeare and the language of translation*, London, Arden Shakespeare, 2004, pp 167- 183

Shaughnessy R. (a cura di), *Shakespeare in performance*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire : Macmillan Press ; New York : St. Martin's Press, 2000

ID, *The Shakespeare effect: a history of twentieth-century performance*, Houndmills-New York, Palgrave Macmillan, 2002

Short M., *Exploring the language of poems, plays, and prose*, London ; New York , Longman, 1996

Short M., Culpeper J. e Verdonk P. (a cura di), *Exploring the language of drama: from text to context*, London ; New York , Routledge, 1998.

Smith E. (a cura di), *Shakespeare's Comedies: A Guide to Criticism*, Oxford: Blackwell Publishing, 2003

Soncini S., *Diachronic translation in Federico Tiezzi's Hamlet*, in Dente C. e Soncini S., *Crossing time and space: Shakespeare translations in present-day Europe*, Pisa, PLUS-Pisa University Press, 2008, pp 63-76

Spitzer L., *Critica stilistica e semantica storica*, Bari , Laterza, 1966

Squarzina L., *Da Amleto a Shylock : note di regia*, Roma , Bulzoni, 1995

Stamm R., *Translating Shakespeare's Theatrical Notation: a study of six German version of Hamlet III,iv, 1-32*, in 'Shakespeare Translation - annual publication in Shakespeare translation', vol. 5, 1978, pp 1-17

Starr S., *Noises Off* – a study guide, stagione 2009/10 A Noise Within, California's Home for the Classics.

Steiner G. (Trad. di Claude Béguin), *Errata*, Milano, Garzanti, 1998

Stern T., *Making Shakespeare – from stage to page*, London; NY, Routledge, 2004.

ID, *Documents of Performance in Early Modern England*, Cambridge University Press, 2009

Stern T. e Palfrey S., *Shakespeare in Parts*, Oxford University Press, 2010

Swinden P., *An introduction to Shakespeare's comedies*. London, Macmillan, 1973

Taylor M., *Shakespeare Criticism in the Twentieth century*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 2001

Tomasi di Lampedusa G., *Letteratura Inglese, vol. II, L'Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996

Toury G., *In search of a theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980

ID, *The Nature and Role of Norms in Translation*, in ID, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1995, pp 53-69

Theobald L., *Shakespeare restored, or, A specimen of the many errors, as well committed and unamended, by Mr. Pope in his late edition of this poet*, London, 1796

Thompson M. e R. (a cura di), *Shakespeare and the sense of performance: essays in the tradition of performance criticism in honor of Bernard Beckerman*, Newark, University of Delaware Press ; London, Associated University Presses, 1989

Toolan M., *Language, text and context: essays in stylistics*, London; New York, Routledge, 1992

Valentini M., *Shakespeare e Pirandello*, Roma, Bulzoni , 1990

Vandaele J., *Humor in translation*, in Gambier Y. e van Doorslaer L. (a cura di), *Handbook of Translation Studies: vol 1*, Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2010, pp. 147-152

ID, *Wordplay in translation*, in Gambier Y. e van Doorslaer L (a cura di), *Handbook of Translation Studies: Vol 2*. Amsterdam : John Benjamins Publishing Company, 2011, pp. 180-183

Venturi P., *The translator's immobility – English modern classics in Italy* in 'Target' 21:2 2009, pp 333-357

- Venuti L., *The scandals of translation: towards an ethics of difference*, London- New York, Routledge, 1998
- Vickers B., *The artistry of Shakespeare's prose*, London, Methuen, 1968
- Viziano T., *Il palcoscenico di Adelaide Ristori*, Roma, Bulzoni, 2000
- Von Schwerin-High F., *Shakespeare, reception and translation: Germany and Japan*, London-New York, Continuum, 2004
- Wallis M. e Shepherd S., *Studying plays*, London, Arnold ; New York, Oxford University Press Inc., 2002
- Wallis M. e Shepherd S., *Drama/theatre/performance*, London; New York, Routledge, 2004
- Will F., *Translation theory and practice: reassembling the tower*, Lewiston, E. Mellen Press, 1993
- Williamson M. L., *As you like it, Much ado about nothing, and Twelfth night, or, What you will: an annotated bibliography of Shakespeare studies 1673-2001*, Fairview, NC : Pegasus Press, 2003
- Wolfgang C., *Shakespeare's dramatic art: collected essays*, London, Methuen, 1972
- Wilson J. D., *What happens in Hamlet*, New York, Macmillan; Cambridge, The University Press, 1935
- Wilson R. e Maher B., *Words, images and performances in translation*, London, Continuum, 2012
- Worthen, W. B. *Staging "Shakespeare": acting, authority and the rhetoric of performance* in Bulman J.C., *Shakespeare, theory and performance*, London, NY, Routledge, 1996, pp 12-28
- ID, *Shakespeare and the Authority of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997
- Wright G. T., *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley, University of California Press, 1988
- Wright L., *Umabatha: Zulu play or Shakespeare translation?*, in Bradshaw G., Bishop T. G. e Wright L., *The Shakespearean International Yearbook: Special section, South African Shakespeare in the Twentieth Century*, Volume 9, Ashgate Publishing, Ltd, 2009, pp 105-129
- Xiaofei R., Qinghua F. e Nan W., *A Translator on the target stage - Ying Ruocheng's theatre translation in 'Babel'* Vol. 56, No 4, 2010, pp 363-376

Zatlin P., *Theatrical translation and film adaptation*, Clevedon, UK Buffalo, Multilingual Matters, 2005

Zuber O. (a cura di), *The Languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama*, Oxford ; New York , Pergamon Press, 1980

Sitografia

Roberta Scarabelli, *Una traduttrice all'inferno*, in <http://strademagazine.it/2013/07/03/una-traduttrice-allinferno/> (consultato il 5 settembre 2013)

Peter Marks, *Shakespeare Theatre's latest play doesn't 'Measure' up to its prologue*, Washington Post, 24 settembre 2013, in http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/shakespeare-theatres-latest-play-doesnt-measure-up-to-its-prologue/2013/09/24/2068076e-255c-11e3-9372-92606241ae9c_story.html (consultato il 27 settembre 2013)

Peter Marks, *Theater review: Folger's 'Romeo and Juliet' has a tough cookie for a heroine*, Washington Post, 22 ottobre 2013, in http://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/theater-review-folgers-romeo-and-juliet-has-a-tough-cookie-for-a-heroine/2013/10/22/e7f94f9e-3b2e-11e3-b0e7-716179a2c2c7_story.html (consultato il 23 ottobre 2013)

Maddy Costa, *Edward Bond's Saved: 'We didn't set out to shock'*, The Guardian, 9 ottobre 2011 <http://www.theguardian.com/stage/2011/oct/09/edward-bond-saved-original-cast> (consultato il 12 novembre 2013)

Mattia Carzaniga, *Tradurre ancora Il giovane Holden*, (06-05-2014) in <http://www.rivistastudio.com/editoriali/libri/tradurre-ancora-il-giovane-holden/> (consultato il 13 luglio 2014)

Luca Sofri, *La donna che tradusse Il giovane Holden*, (17 luglio 2011) in <http://www.ilpost.it/2011/07/17/adriana-motti-giovane-holden/> (consultato il 13 luglio 2014)

Luca Sofri, *La donna che tradusse Il giovane Holden*, (1 settembre 1999) <http://www.wittgenstein.it/1999/09/01/la-donna-che-tradusse-il-giovane-holden/> (consultato il 13 luglio 2014)

Paol Zanuttini, *Il giovanissimo Holden*, (26 maggio 2014) <http://www.minimaetmoralia.it/wp/il-giovane-holden-matteo-colombo/> (consultato il consultato il 13 luglio 2014)

S.Amadori, *Yves Bonnefoy et la traduction de Shakespeare: l'épreuve du dialogue*, Ricerche Dottorali in Francesistica, Publifarum, n. 16, pubblicato il 18/12/2011, http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=218

(consultato il 27 agosto 2014)

Entretien avec Yves Bonnefoy, in

<http://blog.arbrealettres.com/Entretien-avec-Yves-Bonnefoy-3.html>

(consultato il 3 novembre 2014)

Saverio Simonelli, *Torino. Salone del Libro 7/ Beatrice Masini: traduzione e classici* (20 maggio 2013), in

<http://inoltreilblog.wordpress.com/2013/05/20/torino-salone-del-libro-7-beatrice-masini-traduzione-e-classici/>

(consultato il 10 dicembre 2014)

Stefano Gorla, *Tradurre Harry Potter* in

<http://www.stpauls.it/gio/1126gi/inviatospeciale.html>

(consultato il 10 gennaio 2015)

<http://www.globetheatreroma.com/molto-rumore-per-nulla-2014/>

(consultato il 12 febbraio 2015)

http://www.teatrostabileverona.it/molto_rumore_per_nulla-p968e.html

(consultato il 12 febbraio 2015)

http://www.estateteatraleveronese.it/nqcontent.cfm?a_id=13024

(consultato il 12 febbraio 2015)

Alessandro Alfieri, *Re Lear* (20 ottobre 2012), in

<http://teatro.persinsala.it/re-lear-2/6132>

(consultato il 12 febbraio 2015)

Testi

- B. Brecht (trad. di E. Castellani), *Vita di Galileo*, Torino, Einaudi, 1978
- L. Carroll, *Alice's adventures in Wonderland ; Through the looking-glass*, Oxford; New York, Oxford University Press, 1982
- ID (trad. di M. d'Amico), *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie & Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, Milano, Longanesi, 1971.
- ID (trad. di A. Busi), *Alice nel paese delle meraviglie*, Milano, Mondadori, 1988
- A. Chekhov (traduzione ed introduzione di M. Frayn), *The cherry orchard: a comedy in four acts*, London, Methuen Drama ; Portsmouth, NH , Distributed in the USA by Heinemann, 1990
- A.Christie (trad. di L. Grimaldi), *Dieci piccoli indiani*, in *Tutto il teatro volume 1*, Milano, Mondadori, 2004
- E. Ensler, *The Vagina Monologues*, London, Virago, 2014
- ID (trad. di M. Bignardi), *I monologhi della vagina*, Milano, Il saggiatore, 2008
- M. Frayn, *Noises Off* , in *Plays: 1*, London, Methuen, 1997
- ID (trad. di F. Ottoni), *Rumori fuori scena*, Costa e Nolan, 1985
- V. Hugo, *Cromwell*, Paris, Garnier Flammarion, 1968
- Œuvres complètes de Shakespeare, Préface par Victor Hugo, Pagnerre, 1865 (pp. 6-31)
- H.D. Lawrence, *Sea and Sardinia*, New York, Thomas Seltzer, 1921
- E. Lear, *A Book of Nonsense*, London, Routledge, Warne and Routledge, 1862
- ID, *I limericks di Edward Lear* (trad. di O. Fatica) con uno scritto di Mario Praz, Roma, Theoria, 1994
- ID (a cura di O. Fatica), *Limericks*, Torino, Einaudi, 2002
- L. Pirandello, *Il teatro*, Milano, Mondolibri, 2009
- G. Renier Michiel, *Ottello ossia Il moro di Venezia, Macbeth e Coriolano*, Firenze, 1801
- G.B. Shaw, *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, 1923; (Project Gutenberg)

- ID, *The Apple Cart : a Political Extravaganza*, 1929 (Project Gutenberg)
- W. Shakespeare, *I drammi dialettici* (a cura di G. Melchiori. Contiene: Amleto, Troilo e Cressida, Tutto è bene quel che finisce bene, Misura per misura; Trad. di E. Montale, L. Squarzina, G. Melchiori), Milano, Mondadori, 1977
- ID, *Le tragedie* (a cura di G. Melchiori. Contiene: Romeo e Giulietta, Otello, Re Lear, Macbeth), Milano, Mondadori, 1980
- ID, *Le commedie romantiche*, (a cura di G. Melchiori. Contiene: Il mercante di Venezia; Molto rumore per nulla; Come vi piace; La dodicesima notte; Le allegre comari di Windsor), Milano, Mondadori, 1987
- ID, *Le commedie eufuistiche* (a cura di G. Melchiori. Contiene: La bisbetica domata, La commedia degli errori, I due gentiluomini di Verona, Pene d'amore perdute, Sogno di una notte di mezza estate), Milano, Mondadori, 1996
- ID (trad. di C.Vico Lodovici), *Teatro (vol I,II,III)*, Torino, Einaudi, 1964
- ID (a cura di M.Praz), *Tutto il teatro*, Firenze, Sansoni Editore, 1964
- ID (trad. di N. D'Agostino), *Amleto*, Milano, Garzanti, 1999
- ID, *Amleto, tragedia di G. Shakespeare, recitata in versi italiani da Michele Leoni di Parma*, Firenze, Vittorio Alauzet, 1814
- ID (trad.di A. Lombardo), *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 1995
- ID (trad. di E. Montale), *Amleto*, Milano, Mondadori, 1988
- ID *Amleto principe di Danimarca, tragedia di Shakspeare voltata in prosa italiana da Carlo Rusconi*, Firenze, Tipografia delle Muse, 1866
- ID (trad. di A. Serpieri), *Amleto*, Venezia, Marsilio, 1997
- ID (trad. di A. Serpieri), *Amleto*, Milano, Feltrinelli, 1980
- ID, *La tragedia di Amleto principe di Danimarca*, versione italiana di Luigi Squarzina, introduzione di Silvio D'Amico, note per la regia di Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, Bologna, Licinio Cappelli Editore, 1953
- ID, *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo DeFilippo*, Torino, Einaudi, 1984
- ID (trad. di Gabriele Baldini), *Macbeth*, Milano, Fabbri Editori, 2003
- ID (trad. d. Salvatore Quasimodo), *Macbeth*, Milano, Mondadori, 1952
- ID (trad. di Nemi D'Agostino), *Molto Rumore per nulla*, Milano, Garzanti, 1990

ID (trad. di N. Fusini), *Molto Rumore per nulla*, Milano, Feltrinelli, 2009

ID (trad. di S. Quasimodo), *Riccardo III*, Milano, Mondadori, 1952

ID (trad. di G. Baldini), *Romeo e Giulietta*, Fabbri editori, 2003

ID (trad. di S. Quasimodo), *Romeo e Giulietta*, Milano, Mondadori, 1963

T. Williams (trad. di G. Guerrieri), *Teatro*, Torino, Einaudi, 1963.

V. Woolf, (trad. di A. Guiducci), *Una stanza tutta per sé*, Roma, Newton Compton
2010

Ringraziamenti

A chi ha sfidato la repulsione per la tecnologia pur di poter comunicare con me quando stavo dall'altra parte del mondo. E ora ci ha preso gusto.

A chi mi ha sottratto ai pensieri accademici davanti alla colazione del sabato mattina. E alle maratone film.

A chi invece è più da aperitivo, da feste di carnevale o sanguinose sfide maschi-femmine ai giochi da tavolo. A quelli che... i pranzi, seguiti inevitabilmente da CafféTorino: rituali antropologici, àncore nel mare agitato del porto di Cagliari in una giornata di maestrale.

A chi afferma di non volere ringraziamenti e di aver semplicemente svolto il proprio lavoro; dal mio punto di vista merita comunque una menzione. Anche solo per la pazienza di starmi dietro dal lontano 2006.

Grazie

Indice

Capitolo 1: Teorie occidentali della traduzione	3
Storia della traduzione	3
Traduzione e cultura	15
Teorie post-coloniali e influenze sulla traduzione	28
Capitolo 2: Teatro e cultura	34
Capitolo 3: Il testo drammatico	51
Tentativi di definizione del testo drammatico	52
Letteratura, teatro e lettore	63
Come comunica il testo drammatico	74
La scrittura teatrale	82
Capitolo 4: Dialogo e interazione drammatica	86
Prime analisi	86
Il dialogo nel dramma e nella narrativa	90
Quotidianità e drammaticità	100
Elementi chiave del dialogo drammatico	110
La deissi	117
Capitolo 5: Traduzione del testo drammatico	121
Problemi generali	130
Testo drammatico e rappresentazione	138
Traduzione e lettura	141
Performability	148
Adattamento	157
Capitolo 6: Shakespeare in Italia	176
Romanticismo	181
Il Novecento	196
Capitolo 7: Shakespeare e il testo	206
Tratti specifici dello stile shakespeariano	207
Testo, interpretazione, performatività	223
Capitolo 8: Shakespeare: traduzione e problemi	245
Introduzione	245
Traduzione dei classici	252
Tempo	259
Poesia	265
Lo humour	273
Analisi del testo e qualità della traduzione	282
Capitolo 9: Shakespeare: Traduzioni italiane	286
Capitolo 10: Tradurre <i>Amleto</i> e <i>Molto Rumore per nulla</i>	305
La tragedia: <i>Amleto</i>	310
La commedia: <i>Molto rumore per nulla</i>	347
Capitolo 11: <i>Rumori fuori Scena</i>: aspetti generali	382
Il genere	382

Il comico: problemi di traduzione	388
Dal prototesto inglese al metatesto italiano	396
Le didascalie	399
Le battute	413
Capitolo 12: Rumori Fuori scena: dalla traduzione al copione	443
Riferimenti culturali	444
Aggiunte	449
Bibliografia	487
Sitografia	506
Testi	508
Ringraziamenti	511
Indice	512