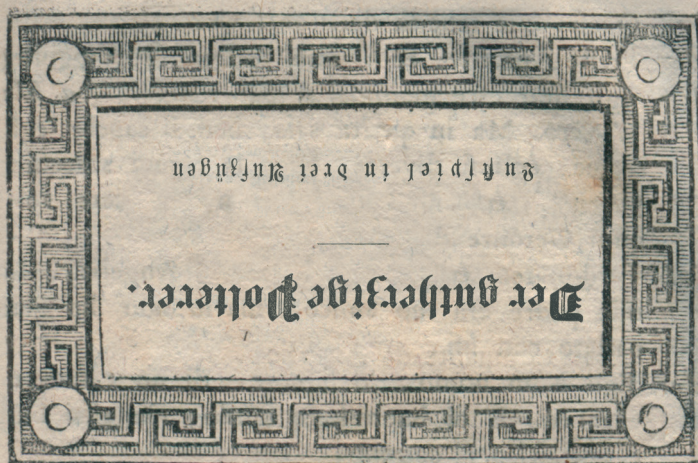
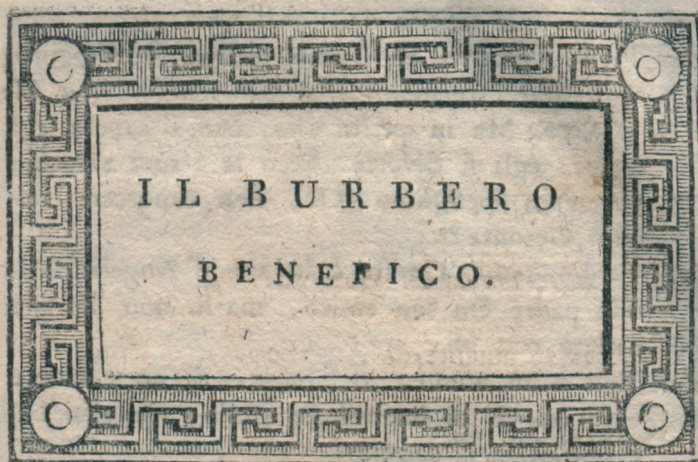


Traduzioni, adattamenti e adozioni. Tradurre il teatro del Sei e Settecento oggi

a cura di
Camilla M. Cederna



TheMA:
Open Access Research Journal
for Theatre, Music, Arts

Vol. III/1–2, 2014

Traduzioni, adattamenti e adozioni
Tradurre il teatro del Sei e Settecento oggi

a cura di
Camilla M. Cederna

HOLLITZER



Guest editor:

Camilla M. Cederna

Main editors:

Michael Hüttler

HOLLITZER Wissenschaftsverlag

Matthias J. Pernerstorfer

Don Juan Archiv Wien

Hans Ernst Weidinger

Stvdivm Faesvlnvm

Editorial manager: Ana Mitic

Online editor: Silvia Freudenthaler

Italian copy-editing: Camilla M. Cederna

Layout and Cover-design: Nikola Stevanović

Printed and bound in the EU

Cover-image: Collage of: August Wilhelm Iffland: *Der gutherzige Polterer*, in: *Theater von August Wilhelm Iffland*. Bd. 23. Wien: Klang, 1843 (Don Juan Archiv Wien, KM 1115/02) (detail)
Carlo Goldoni: *Il burbero benfico*, in: *Opere teatrali del sig. Carlo Goldoni*. Vol. 8.
Venezia: Zatta e figli, 1789 (detail)

TheMA-Journal

c/o HOLLITZER Wissenschaftsverlag

Trautsongasse 6/6, A-1080 Wien

Austria

E-Mail: thema@hollitzer.at

www.thema-journal.eu

© HOLLITZER Wissenschaftsverlag, Wien 2014



This project has been funded with support from the European Commission.

This publication [communication] reflects the views only of the author, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein

Publisher

HOLLITZER Wissenschaftsverlag

of HOLLITZER Baustoffwerke Graz GmbH

www.hollitzer.at

All rights reserved.

TheMA is a peer-reviewed open-access research journal dedicated to the history of performing and visual arts. It is published biannually and specializes in the critical and trans-disciplinary historical study of artistic production and reception in various artistic genres including literature, theatre, music, painting, sculpture, and architecture. While Middle, Central and Mediterranean Europe before 1900 is TheMA's principal area of focus, it welcomes contributions on other regions or periods. Responsibility for the contents of the various articles and for questions of copyright lies with the authors.

ISSN 2307-440X (print)

ISSN 2305-9672 (online)

ISBN 978-3-99012-964-7

INDICE

- I PREFAZIONE
 Camilla M. Cederna (Lille)
- 1 TRADURRE/ADATTARE/METTERE IN SCENA I CLASSICI OGGI :
 IL TEATRO DI GOLDONI
 Camilla M. Cederna (Lille)
- 25 GOLDONI OGGI IN FRANCIA :
 ESPERIENZE DI TRADUZIONE E LABORATORIO
 TEATRALE UNIVERSITARIO
 Lucie Comparini (Paris)
- 47 RECITAZIONE VS LETTURA :
 LA TRADUZIONE DELLE FIABE TEATRALI
 DI CARLO GOZZI IN FRANCIA
 Françoise Decroisette (Paris)
- 69 TRADURRE LE TRAGEDIE DI ALFIERI :
 CONSIDERAZIONI PRELIMINARI
 Vincenza Perdichizzi (Strasbourg)
- 97 RICCHEZZE MANIFESTE O LATENTI NELLE TRADUZIONI
 DI PATRIZIA VALDUGA E CESARE GARBOLI :
 GLI ALLESTIMENTI DELL'AVARO DI LAMBERTO
 PUGGELLI (1996) E MARCO MARTINELLI (2010)
 Paola Ranzini (Avignon)
- 113 *THE TAMING OF THE SHREW* :
 UN'ESPERIENZA DI TRADUZIONE DA SHAKESPEARE, TRA VERONA,
 PADOVA E VENEZIA
 Piermario Vescovo (Venezia)

ADVISORY BOARD

Theatre

Ulf Birbaumer, University of Vienna
Aysin Candan, Haliç University, Istanbul
Wolfgang Greisenegger, University of Vienna
Hilde Haider-Pregler, University of Vienna
Bent Holm, University of Copenhagen
Johann Hüttner, University of Vienna
Francoise Lavocat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris
Marion Linhardt, University of Bayreuth
Cesare Molinari, University of Florence
Beatrix Müller-Kampel, Karl-Franzens-Universität Graz
Walter Puchner, University of Athens

Music

Antonio Baldassarre, Lucerne University of Applied Sciences and Arts – Music, Luzern
Bruce Allan Brown, University of Southern California, Los Angeles
Michele Calella, University of Vienna
Edmund Goehring, University of Western Ontario, London /Canada
Gernot Gruber, Austrian Academy of Sciences
Matthew Head, Kings College London
Thomas Hochradner, Universität Mozarteum, Salzburg
Tatjana Marković, Austrian Academy of Sciences, Vienna /University of Arts in Belgrade
Martin Nedbal, University of Arkansas
Leon Stefanija, University of Ljubljana
Ian Woodfield, Queens University, Belfast

Art History

Richard Bösel, Istituto Storico Austriaco, Rome
Maximilian Hartmuth, University of Vienna
Zeynep İnankur, Mimar Sinan Fine Arts University, Istanbul
İlber Ortaylı, Galatasaray University, Istanbul
Günel Renda, Koç University, Istanbul

History

Markus Köhbach, University of Vienna
Maria Pia Pedani, Università Ca'Foscari, Venice
Robert Pfaller, University of Applied Arts Vienna
Otto Pfersmann, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne /Paris
Philipp Ther, University of Vienna
Larry Wolff, New York University

PREFAZIONE

CAMILLA M. CEDERNA (LILLE)

Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée: son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène. On ne peut les fixer en modèles, ni l'une, ni l'autre. Idéalement, à chaque époque, sa représentation. A chaque représentation, sa traduction. Car traduire, c'est déjà représenter, présenter autrement.¹

(« Ogni traduzione contiene in sé l'occasione che l'ha suscitata : il suo destino coincide con quello della messa in scena. Non si possono fissare come modelli, né l'una, né l'altra. Idealmente, a ogni epoca la sua rappresentazione. A ogni rappresentazione, la sua traduzione. Poiché tradurre significa già rappresentare, presentare diversamente. »)

Il presente volume è il punto di arrivo di alcune riflessioni sviluppate nel corso del seminario « Traduzioni, adattamenti e adozioni. Tradurre il teatro del Sei e Settecento oggi », svoltosi durante il festival della traduzione di Napoli, « Tradurre (in) Europa », il 23 novembre 2010. Tale festival è stato l'ultimo ricchissimo evento della serie di appuntamenti del Progetto EST-Europe as a Space of Translation, il progetto europeo plurinazionale (Italia, Francia, Austria, Turchia, Germania, Romania), finanziato con fondi del programma cultura dell'Unione Europea e nel quale l'Università degli Studi di Napoli « L'Orientale » riveste il ruolo di Ente promotore e project manager.

Desidero ringraziare la mia amica Camilla Miglio, grande studiosa e anima del festival, per i suoi consigli, la sua straordinaria energia umana e professionale, senza la quale questo progetto non avrebbe mai visto la luce.

Attraverso i loro interventi gli autori cercano di rispondere ad alcune domande relative alla forma e ai modi della traduzione teatrale e in particolare circa il ruolo svolto dalla traduzione nel tentativo di restituire e riattualizzare per un pubblico moderno opere del teatro classico. Nel caso di Carlo Goldoni, per esempio, davanti

¹ Jacques Lassalle : « Du bon usage de la perte », in: « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 12–13.

a quali sfide si sono trovati e si trovano oggi i suoi traduttori francesi, e negli anni più recenti, come è stata pensata la traduzione per la messa in scena delle sue opere (Camilla Cederna) ? Quale testo deve essere pubblicato nel caso di autori come Carlo Gozzi, per esempio, il testo drammatico che lascia trasparire l'ibridismo del testo originale o il testo scenico (Françoise Decroisette) ? Come tradurre adattare in francese un autore tragico come Vittorio Alfieri che si caratterizza per la ricerca di asprezze foniche, di spezzature e di ardite dislocazioni verbali che contrastano la sintassi piana del francese (Vincenza Perdichizzi) ? In che modo una data traduzione può influenzare le scelte registiche nella messa in scena di un classico, e anzi di un testo notissimo come *L'avar* di Molière (Paola Ranzini) ? Quali problemi e quali scelte presenta, rispetto al lavoro a tavolino del traduttore solitario, la trasmissione linguistica, culturale e teatrale di testi del repertorio « classico » straniero (Carlo Goldoni) presso un pubblico giovanile di lettori e spettatori francesi (Lucie Comparini) ? Quali possono essere le ragioni e le sfide imposte da traduzioni-adattamenti della drammaturgia shakesperiana in dialetti italiani o in rievocazioni o *pastiches* tra lingua e dialetto (Piermario Vescovo) ?

TRADURRE/ADATTARE/METTERE IN SCENA I CLASSICI OGGI : IL TEATRO DI GOLDONI

CAMILLA M. CEDERNA (LILLE)

Chaque traduction est porteuse de l'occasion qui l'a suscitée : son destin rejoint tout à fait celui de la mise en scène. On ne peut les fixer en modèles, ni l'une, ni l'autre. Idéalement, à chaque époque, sa représentation. A chaque représentation, sa traduction. Car traduire, c'est déjà représenter, présenter autrement.¹

Se ogni testo impone al suo traduttore varie e spesso difficili scelte, quello teatrale, (quasi) sempre già pensato dall'autore per essere tradotto-adattato, messo in scena, comporta una moltiplicazione della funzione traduttiva. Al momento della scrittura infatti l'autore ha dovuto già mettere il suo testo in situazione, chiedersi non solo per quale pubblico scriva, ma anche per quali attori, per quali spettatori. Più di ogni altro testo, quello teatrale risulta essere particolarmente aperto, mobile, soggetto all'interpretazione da parte dei suoi diversi destinatari, il regista, gli attori e gli spettatori. Il traduttore si trova dunque confrontato a una vertigine dell'interpretazione, poichè la traduzione implica non solo decisioni di carattere linguistico, ma anche scelte drammaturgiche ben precise. Ed è proprio questo continuo processo di traduzione, adattamento per la messa in scena, la recitazione, che consente al testo di essere attivato, compreso, di « passare » da una cultura a un'altra, da una lingua a un'altra, da un'epoca a un'altra.

Per quanto riguarda la traduzione del teatro classico oggi, il testo richiede anche un'attualizzazione dal punto di vista diacronico. Quindi il problema del rapporto tra lingue e culture diverse si pone anche tra diverse epoche. Così, la storia della circolazione del teatro italiano in Francia, di autori come per esempio Goldoni, Gozzi, Alfieri, è rivelatrice del rapporto tra le due culture, e in particolare del modo in cui la nazione 'cible' ha compreso, interpretato, valutato il nostro teatro, e più in generale la nostra cultura attraverso di esso. In particolare, i tempi e i modi della traduzione e nella messa in scena delle opere teatrali di autori « comici » come Goldoni e Gozzi, sono in gran parte il risultato di un'interpretazione fortemente influenzata dalla tradizione classicistica. Una sorta di « lente » deformante con la

1 Jacques Lassalle, « Du bon usage de la perte », in: « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 12-13.

quale la maggior parte degli autori e traduttori francesi ha osservato e restituito nel proprio paese la drammaturgia italiana, fino a tempi recenti. Negli ultimi anni, tuttavia, come vedremo, molta strada è stata fatta grazie a una serrata collaborazione tra traduttori, studiosi e registi dei due paesi. Dopo una breve riflessione sui problemi teorici posti da queste due forme di transfert culturale, la traduzione e l'adattamento, forme i cui confini sono spesso difficili da tracciare, mi soffermerò in particolare sul caso di Goldoni, su alcuni aspetti della sua ricezione in Francia, dal Settecento ad oggi.

LA TRADUZIONE TEATRALE

In un'intervista a proposito della sua traduzione dei *Giganti della montagna* (*Les Géants de la montagne*) di Pirandello per la messa in scena di Georges Lavaudant (1981), Danielle Sallenave sottolinea la differenza tra una traduzione di un testo letterario, un romanzo o una poesia per esempio, e quella di un testo teatrale per la quale è sempre necessaria un'ulteriore verifica : quella della respirazione dell'attore che la recita.² In effetti, il testo teatrale ha una doppia identità, una doppia vita : da un lato ha uno statuto di opera letteraria, destinata alla lettura, ma dall'altro, è concepito per essere messo in scena, recitato.³ Così la traduzione deve tenere conto di questa sua doppia natura : offrendone una versione destinata alla lettura, ma al tempo stesso alla messa in scena, mantenendo tutte le ambiguità dell'originale affinché il regista possa a sua volta prendere una decisione in un senso o in un altro. Anche se ci sono molti casi di traduzioni di opere teatrali non concepite per la scena, generalmente la traduzione teatrale ha una relazione strettissima con la messa in scena, e il traduttore si pone la questione della successiva eventuale trasposizione scenica del testo. Che cosa succederà quando la traduzione sarà nelle mani del regista e degli attori ? Che ruolo potrà continuare a svolgere il traduttore ? Secondo alcuni critici, il traduttore teatrale è necessariamente un adattatore.⁴ Spesso poi accade che una traduzione venga ordinata direttamente da un regista e che quindi il traduttore si trovi a dover realizzare un'adattamento dell'opera, operando trasformazioni, tagli, interventi nel testo originale. Questo

2 Georges Banu : « La mise en mouvement d'une langue : Entretien avec Danielle Sallenave », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), p. 21.

3 A questo proposito, è interessante notare il fatto che in Francia, a differenza dell'Italia, solo i testi che sono stati messi in scena vengono pubblicati, vedi Huguette Hatem : *Traduire le théâtre : Sixièmes Assises de la traduction littéraire* (Arles 1989). Arles : Actes Sud, 1990, p. 116.

4 « [...] le traducteur de théâtre ne peut pas se limiter à être un simple traducteur. Il doit transposer le dialogue vécu d'une langue déterminée dans la nôtre. Cela dépasse nettement, le stade de la simple traduction. Le traducteur de théâtre fait, obligatoirement, œuvre d'adaptateur » (André Camp : « Traduttore, traditore ? », in : *L'Avant-scène Théâtre* 863 (1^{er} février 1990), p. 1.

tipo di traduzione adattamento pone dei seri problemi all'eventuale editore che ha la responsabilità di far conoscere il testo spesso per la prima volta nel suo paese.

TRADURRE, METTERE IN SCENA I CLASSICI

La traduzione teatrale non è un fenomeno isolato, ma dipende da molteplici fattori : il contesto, l'epoca, la tradizione, una sensibilità storica e una sensibilità nazionale: « Un texte, une mise en scène, une représentation s'inscrivent dans une culture et cette culture dans l'histoire ». ⁵ Nel caso della traduzione dei classici, la distanza temporale, linguistica, culturale che separa la traduzione dall'originale rende il compito del traduttore particolarmente complicato. Come afferma Jacques Lassalle: « [...] monter Shakespeare dans une traduction de F.-V. Hugo, si probe, si < impersonnelle > qu'elle se veuille, c'est d'abord monter une œuvre du XIXe siècle français ». ⁶ In effetti, secondo Lassalle, ogni traduzione è un « travestimento », una trasformazione, dell'originale, che dipende non solo dalla soggettività dell'individuo ma anche dal contesto : « C'est l'époque qui traduit autant que l'individu ». ⁷ Lassalle sottolinea infatti la qualità effimera, contingente, non definitiva di ogni traduzione, così come di ogni messa in scena di un testo teatrale straniero, che inevitabilmente richiede sempre una nuova traduzione, una nuova interpretazione. Per questo motivo la traduzione è un momento essenziale in quanto permette quel processo di comprensione-interpretazione necessario e preliminare alla creazione della messa in scena. ⁸ Infatti il punto di partenza della messa in scena di un testo straniero da parte di un regista è proprio la continua oscillazione tra le due tentazioni con la quale si trova sempre confrontato ogni traduttore : quella tra la traduzione letterale, parola per parola, e la ricreazione, l'appropriazione poetica (Bonnefoy traduttore di Shakespeare). Nel primo caso si ottiene un testo fedele all'originale, ma difficilmente recitabile, nel quale il deficit poetico (ritmo, tonalità, movimento) danneggia l'opera stessa. Nel secondo, la traduzione finisce col creare un'altra opera derivata dalla prima, che però si perde in questo processo. Quindi, il punto di partenza della messa in scena di un testo teatrale, consisterebbe

5 Thomas Aron : « Un spectacle et sa presse. La critique journalistique devant la représentation de *La Locandiera* mise en scène par Jacques Lassalle à la Comédie-Française (avril 1981) », in : *Semen* [en ligne] 2 (1985), <http://semen.revues.org/3782>, consultato il 3.03.2011, p. 16. E' in questo senso che Gianfranco Folena preferisce il detto traduzione-tradizione a quello di traduzione-tradimento in *Volgarizzare e tradurre*. Torino : Einaudi, 1991 e 1994, p. 3.

6 Georges Banu : « Du bon usage de la perte. Entretien avec Jacques Lassalle », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), p. 11 (souligné dans le texte).

7 Ibidem, p. 12.

8 « [...] chaque fois qu'il s'agit d'une œuvre étrangère, la production d'un texte français m'apparaît comme un moment essentiel de la mise en scène », ibidem, p. 11.

proprio in questa oscillazione permanente tra le due tentazioni: « C'est ce va-et-vient permanent entre ces deux tentations qui constitue à proprement parler le premier moment de la mise en scène ».⁹

Queste due tentazioni, in realtà, come ha messo bene in evidenza Gianfranco Folena, corrispondono a due filosofie che nella storia della traduzione si sono alternate tra '700 e '800. Da un lato, la « traduzione letterale, metafrastica, induce a violentare la lingua, a uno « straniamento » (*Verfremdung*) che è stato teorizzato da Humboldt su su fino a Benjamin », e dall'altro, « una traduzione più libera, volta attraverso la parafrasi a cancellare ogni impronta dell'originale eteroglossa, [che] porta il testo tradotto ad adagiarsi nell'alveo della tradizione e della sicurezza linguistica. »¹⁰ La pratica e la teoria della traduzione appaiono secondo Folena caratterizzate dall'alternarsi tra questi due atteggiamenti antitetici, *l'esprit d'intercourse* e *l'esprit de clocher*, tra epoche di traduzioni « estranianti » ed epoche di traduzioni « naturalizzanti » o adattanti.¹¹

Per quanto riguarda in particolare la Francia, il prevalere attraverso i secoli di questo secondo tipo di traduzioni, salvo poche eccezioni, deriverebbe, come sottolinea Anne-Françoise Benhamou, dalla convinzione della specificità e del « genio » della lingua, ereditato dalla tradizione. Tra i classici, Racine ci fornisce forse il miglior esempio della consapevolezza delle difficoltà incontrate dalla traduzione nel francese letterario dell'epoca, di questa impossibilità per lingua francese di tradurre tutto, che costituirà il maggior ostacolo nelle traduzioni teatrali a venire. In un commento di un passaggio del V° libro dell'*Odissea*, egli oppone la lingua greca, per la sua capacità di descrivere e nominare oggetti concreti della vita quotidiana di Ulisse, al latino, lingua molto più sterile e riservata. Questo paragone gli permette di stabilire una corrispondenza tra lingue « sterili » come il latino e il francese, da un lato, e lingue più flessibili come il greco e l'italiano, dall'altro :

Il en va de même de notre langue que de la latine ; car elle fuit extrêmement de s'abaisser aux particularités, parce que les oreilles sont délicates et ne peuvent souffrir qu'on nomme des choses basses dans un discours sérieux, comme une cognée, une scie et un vilebrequin. L'italien, au contraire, ressemble au grec, et exprime tout, comme on peut voir dans l'Arioste, qui est en son genre un caractère tel que celui d'Homère.¹²

9 Ibidem.

10 Folena : *Volgarizzare e tradurre*, p. XI. Nel 1796 Wilhelm von Humboldt scriveva a August Wilhelm Schlegel, che ogni traduttore si trova sempre davanti a una scelta obbligata : « o si terrà troppo vicino all'originale a spese del gusto e della lingua del suo popolo, oppure allo spirito del suo popolo a spese del testo da tradurre », ibidem.

11 Ibidem.

12 « Traductions – Extraits – Commentaires », texte établi, annoté et commenté par Raymond

Questa tendenza naturalizzante percorre un po' tutta la storia della traduzione dei classici stranieri in francese, con un'attenuazione da parte di alcuni traduttori della generazione romantica, autori della collana *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* (1822–1823), e di quella successiva, dei traduttori eruditi e universitari della fine secolo.¹³ Comunque, fino al '900, il teatro classico è stato perlopiù oggetto di una traduzione letteraria, riservata più ai lettori che agli spettatori, per approdare finalmente alla scena solo nel periodo tra le due guerre. Da allora fino agli anni '80 le traduzioni di questi testi sono state prevalentemente « adattanti », mentre negli ultimi anni si è aperta una nuova prospettiva grazie alla collaborazione tra traduttori universitari e traduttori per il teatro, entrambi d'accordo nel considerare le traduzioni più esatte come anche quelle più teatrali. Si è fatta sentire sempre maggiormente la necessità di rispettare il ritmo del testo originale, il suo ordine sintattico, come parte integrante del pensiero dell'altro, la necessità di « fotografare » l'ordine o disordine dell'originale, come nel caso della traduzione di Gongora da parte di Michel Deguy, o di alcune traduzioni di Calderon « car c'est dans cet ordre que l'écrivain dispose (de) sa langue et que c'est dans cette disposition qu'il pense. »¹⁴ Critici e traduttori si sono posti insomma il compito di rispettare la distanza temporale del testo, ciò che Barthes ha definito la sua « ouverture limitée », di preservare la sua specificità legata al suo contesto, alla sua epoca : « Ces traces d'origine sont bonnes à montrer – comme dans un tableau restauré un petit carré sombre qui atteste l'état antérieur du tableau. »¹⁵

Come vedremo, il tentativo di restituire la qualità del testo originale accettandone la specificità, e di conseguenza, le asperità, nella lingua e nella tradizione di arrivo, caratterizzano gli sviluppi più recenti della traduzione di Goldoni in Francia rispetto al passato.¹⁶

Picard, in : Jean Racine : *Oeuvres complètes*, vol. 2. Paris : Gallimard, 1952 (= Bibliothèque de la Pléiade). pp. 755–756. Cit. da Anne-Françoise Benhamou : « L'exactitude et le rendu. Bref survol de l'histoire de la traduction théâtrale », in : *Les cahiers de la Comédie-Française* 2 (hiver 1991–1992), p. 36.

13 Benhamou : « L'exactitude et le rendu », p. 39. Per quanto riguarda le traduzioni « adattanti », Benhamou cita in particolare gli adattamenti del teatro spagnolo e tedesco, come *La vie est un songe*, di Calderon, tradotto da Alexandre Arnoux per Dullin, o quelli del teatro tedesco utilizzati da Vilar per il TNP.

14 Florence Delay : « Le traducteur de verre », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), p. 26.

15 Banu : « La mise en mouvement d'une langue », p. 22.

16 Benhamou : « L'exactitude et le rendu », p. 42.

IL CASO DI GOLDONI :
DUE SECOLI D'INCOMPRESIONE

Cerchiamo di capire perchè Goldoni, sia stato piuttosto trascurato in Francia, anche se molto più tradotto e messo in scena di Carlo Gozzi, ignorato fino alla metà del 1900. Le cause di questa negligenza vanno ricercate, come vedremo, nell'interpretazione di questi due autori che malgrado le differenze radicali nella loro drammaturgia e filosofia teatrale, sono stati considerati dalla critica e dai traduttori fino a metà '900 secondo alcune caratteristiche o meglio luoghi comuni : il mito di Venezia decadente, ma allegra, della festa e del carnevale, del teatro per eccellenza, quindi come i rappresentanti di un tipo di teatro di divertimento, secondo la tradizione della commedia dell'arte.¹⁷ Questo fenomeno di identificazione di Goldoni col teatro ludico delle maschere spiegherebbe anche, come sottolinea Ginette Herry, l'indifferenza per Gozzi : « si potrebbe ipotizzare che se Gozzi, così a lungo, non ha trovato spazio in terra francese è perchè un certo « Goldoni alla francese » occupava già da tempo il posto. »¹⁸

Ma qual'è la storia (il ritmo e i modi) di questa circolazione (traduzioni, adattamenti, messe in scena) ? E cosa ci può insegnare, al di là della teoria e della pratica della traduzione, sul rapporto, sullo scambio, il funzionamento reciproco tra le due culture ?

17 Vedi *La comédie à Venise*. Introduzione e scelta a cura di Eugène Bouvy. Paris : La Renaissance du livre, 1919, cit. in Ginette Herry : « Una posizione diversa del problema in Francia sin dal Settecento », in: *Il mondo e le sue favole : sviluppi europei del teatro di Goldoni e di Gozzi*. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2006, p. 184.

18 Ibidem, p. 192. Per quanto riguarda Gozzi, la traduzione delle *Memorie inutili* da parte di Musset, risale al 1830, mentre le sue *Fiabe* saranno tradotte da Royer nel 1865. Del 1897 è la messa in scena della *Turandot princesse de Chine* al teatro dell'Odeon (adattamento di Charles Raymond). Poi bisogna aspettare l'epoca delle avanguardie, che in Francia però non si interessano molto a Gozzi, nè a Goldoni. E' il teatro lirico negli anni '20 ad accelerare la diffusione del nome e delle *Fiabe* di Gozzi in Europa (Prokofiev, 1921, adattamento in francese dell'*Amore delle tre melarance*). *La princesse Turandot* : traduzione e adattamento di Jean Jacques Olivier, 1923 (NRF), per il teatro del Vieux Colombier. Viene stampato il libretto (1926) di *Turandot* per Puccini rappresentato a Milano (1926), che sarà messo in scena lo stesso anno a Bruxelles. *Re cervo*, adattato da Pierre Barbier per essere recitato alla Comédie des Champs Elysées (luglio 1937). Nel secondo dopoguerra e in particolare negli anni '60, vengono realizzate molte regie e traduzioni delle sue fiabe per il teatro radiofonico (*Mostro turchino*, *Turandot*, *Augellino belverde*), ma restano tutte manoscritte (solo *Augellino belverde*, sarà tradotto, adattato e stampato da Xavier de Courville (1957, Club des libraires). Sarà Benno Besson a diffondere con successo un'immagine moderna di Gozzi con il suo *Oiseau vert* (Editions de l'Âge d'Homme, 1982) e il suo *Roi Cerf* (Editions du Laquet, 1997). Degli anni '80 è anche la traduzione parziale delle *Memorie inutili* da parte di Nino Frank (Editions Phébus, 1987). Per una traduzione filologica di queste memorie, vedi : *Mémoires inutiles de la vie de Carlo Gozzi écrits par lui-même et publiés par humilité*, nouvelle traduction d'après l'édition vénitienne de 1797, ed. Françoise Decroisette. Paris : Alain Baudry et Cie, 2010.

Il rapporto di Goldoni con la Francia è sempre stato complesso e ricco di contraddizioni. Innanzitutto si tratta di un autore che è stato fin dall'inizio coinvolto nel fenomeno europeo della traduzione e circolazione del teatro. Le sue commedie sono state tradotte e messe in scena in varie lingue fin dal '700. Prima del suo arrivo in Francia le sue opere tradotte/adattate e rappresentate sono commedie popolari (*I pettegolezzi delle donne* trasformata in *Les caquets*), opere giocose ridotte a opera buffa o a intermezzo, opere liriche (*La buona figliola*), canovacci (*Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*). Mentre il suo teatro serio, adattato e messo in scena quasi sempre più tardi, non ebbe in genere un grande successo¹⁹. Inoltre, lui stesso ha partecipato alla traduzione di opere altrui e in alcuni casi delle proprie, esponendo in vari luoghi alcune riflessioni su questa pratica, verso la quale non nascondeva il suo disprezzo. Dopo alcuni tentativi di (auto) traduzione, Goldoni rinuncia, non è soddisfatto del risultato. Preferisce l'adattamento, poichè gli permetterebbe di integrare meglio l'alterità del testo, rendendo in qualche modo possibile il suo progetto di *métissage*.²⁰ Spesso tuttavia egli rifiuta anche gli adattamenti che giudica del tutto inferiori alle opere originali, e quindi preferisce inventare, creare direttamente, pensando al pubblico a cui si deve rivolgere e agli attori con cui deve lavorare: « il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer »²¹.

Più che di « integrazione » il meccanismo deve essere quello dello scambio, di un'interazione reciproca. Così quando si stabilisce in Francia nel 1762, Goldoni decide di realizzare lui stesso questo processo di *métissage* tra le lingue e le culture *source* e *cible*, cercando di « formar un misto » (*Una delle ultime sere di Carnovale*), un teatro che possa piacere alle due nazioni. Per fare questo però deve fare i conti col pubblico e con gli attori parigini che non sono affatto disposti a cambiare le loro abitudini, vogliono andare a teatro per divertirsi, e assistere a uno spettacolo che rientri nello stereotipo del teatro comico italiano, che all'epoca veniva sistematicamente identificato con la commedia dell'arte. Così il

19 *La serva amorosa*: *La suivante généreuse*, venne recitata alla Comédie française nel 1759, senza successo; *Maison de Molière* adattamento di Mercier (1787), *Pamela* di François de Neufchâteau, riscritta 1788 e messa in scena 1793 e poi sospesa dal *Comité de salut publique* il 2 settembre; *La dupe vengée*, imitazione di *Un curioso accidente* di Jean François Roger, due rappresentazioni nel 1799; *L'avocat*, imitazione dell'*Avvocato Veneziano*, sempre di Roger (1806 fino al 1834, con 94 rappresentazioni).

20 Secondo Ginette Herry il sogno di Goldoni di « formare un misto » sarebbe in contraddizione con la sua teoria del « gusto particolare delle nazioni », che nei *Mémoires* « justifiera encore pourtant [...], son refus des traductions en faveur des adaptations » (« La question du métissage », in: « Goldoni et l'Europe », numero speciale di *Filigrana*, pp. 107–108. Université Stendhal-Grenoble III, Hurbi, 1995).

21 *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et de son théâtre*. Introduzione et note di Norbert Jonard. Paris: Aubier, III, 10, p. 483.

suo tentativo fallisce e le sue opere scritte in Francia hanno poco o quasi nessun successo. Solo alcune commedie a soggetto, alcuni scenari, funzionano. In parte però Goldoni sembra vincere la sfida, scrivendo una commedia tutta in francese, *Le Bourru bienfaisant* (1771), che, rappresentata alla *Comédie Française*, ottiene un notevole successo entrando nel repertorio di questa prestigiosa istituzione fino a metà dell'800.

E i suoi traduttori e critici? L'atteggiamento dominante tra i traduttori francesi di Goldoni è stato quello di eliminare tutti quegli aspetti linguistici e culturali della sua opera che, secondo i suoi critici, urtavano la sensibilità francese. Oppure, di conservarli per esasperarli, al fine di fissarne l'interpretazione nell'orizzonte di un'irriducibile alterità: Goldoni, la commedia dell'arte, la farsa, le maschere, Arlecchino. Insomma, in una parola, la sua italianità. Tranne rare eccezioni, la maggior parte dei traduttori a lui contemporanei gli rimprovera uno stile troppo basso, volgare, e tende a eliminare dalle traduzioni tutti i riferimenti e le espressioni relative ai dettagli della vita quotidiana.²² Anche Stendhal nel 1801, traduce la prima commedia della trilogia di Zelinda e Lindoro, *Gli amori di Zelinda e Lindoro* (1764), ma ne elimina il personaggio della cantatrice Barbara, per adattarla meglio al genere serio francese.²³

Quanto ai critici, possiamo distinguere una minoranza di autori, come Voltaire, Mercier, Favart, per esempio, che lo apprezzano nella sua complessità e diversità accogliendone i vari elementi, talvolta contraddittori. Se questi ultimi lo considerano un erede di Molière, le cui opere appartengono al teatro serio, altri, pur riconoscendone le qualità, lo associano al teatro larmoyant di Destouches e De la Chaussée, ignorandone la componente realista (la rappresentazione del contesto sociale e delle condizioni dei personaggi), il suo contributo alla definizione del drame bourgeois (Florian), oppure ne denunciano le irregolarità (Cailhava). Tuttavia, il punto di vista prevalente all'epoca e che ha condizionato tutta la ricezione successiva di Goldoni fino ai giorni nostri, è quello espresso dagli autori dell'*Encyclopédie* e della *Correspondance littéraire* di Grimm, da filosofi e critici come Marmontel, Diderot, Grimm, Rousseau, che vedevano in lui

22 Vedi Charles Sablier: *Théâtre d'un inconnu*, 1765; Amar du Rivier: *Les chef-d'œuvres dramatiques de Charles Goldoni* [...], 1801; *Choix des meilleures Pièces de Théâtre Italien moderne*, 1783; Etienne Aignan: *Chefs d'œuvres du théâtre italien: Goldoni*. Paris: Ladvocat, 1822. Tra i traduttori, si distingue tra tutti l'autore della scelta *Choix des meilleurs pièces du théâtre italien moderne*, per il giudizio originale espresso sul teatro di Goldoni, che valorizza e giudica nella sua specificità, di molto superiore a quello francese. Vedi l'articolo di Luisa Giari: «Le pari du «Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne» et le difficile rôle du répertoire italien à Paris», in: *Le théâtre italien en France à l'époque des Lumières: entre attraction et dénégation*, ed. Camilla Cederna. Lille: Editions du conseil scientifique de l'Université de Lille 3, CEGES, 2012, pp. 53–69).

23 Cfr. Herry: «Una posizione diversa del problema in Francia sin dal Settecento», p. 188.

essenzialmente un *farceur* e un rappresentante del teatro all'italiana delle maschere e dell'improvvisazione.²⁴

Vari sono i motivi dell'incomprensione da parte della cultura francese dell'epoca del teatro di Goldoni : da un lato, come abbiamo visto, lo stereotipo che identifica il teatro italiano con la commedia dell'arte, la gestualità, lo scherzo, il divertimento. A questo proposito, non bisogna dimenticare che Goldoni era stato chiamato nel 1762 a dirigere la *Comédie Italienne*, ruolo che aveva contribuito a confermare e a rafforzare nel pubblico e nella critica questo processo d'identificazione.²⁵ Dall'altro, l'organizzazione teatrale parigina, molto diversa da quella veneziana, fondata su una rigida separazione tra i generi assegnati a teatri diversi e specializzati (la *Comédie Italienne*, la *Comédie Française*, l'*Opéra comique*, l'*Académie Royale de musique*, il *Théâtre de la Foire*), impediva di tener conto della complessità dell'opera goldoniana, del suo tentativo di creare un nuovo genere, quello della commedia seria caratterizzata dall'alternanza tra riso e lacrime.

Anche dopo la sua morte, malgrado la sua permanenza in Francia per più di trent'anni e il successo del *Bourru bienfaisant*, e dei *Mémoires* (1787), opere scritte direttamente in francese, Goldoni ha continuato fino ad oggi a essere considerato un rappresentante di una drammaturgia giocosa, « all'italiana ». Delle sue commedie, solo *Il bourru bienfaisant*, come si è detto, entrerà nel repertorio della *Comédie Française*.²⁶ Si dovrà aspettare ancora un secolo e mezzo prima che vi sia di nuovo integrato con *La Locandiera* messa in scena da Jacques Lassalle (1981).²⁷

24 Vedi Camilla Cederna : « Le théâtre italien en France : une intégration difficile », in : *Le théâtre italien en France à l'époque des Lumières*, pp. 9–23.

25 Nei suoi *Mémoires*, Goldoni considera responsabili dell'insuccesso delle sue opere scritte in Francia gli attori che non sono abituati a imparare i testi a memoria.

26 Oltre al *Bourru bienfaisant*, solo alcuni adattamenti verranno rappresentati alla Comédie-Française : *La Maison de Molière* di Louis Sébastien Mercier (1787 fino al 1812) ; *Pamela* di François de Neuf-Château (1793 fino al 1802), *La dupe de soi-même* adattamento di *Un Curioso accidente* ad opera di Jean-François Roger (1799) ; *L'avocat* adattamento dell'*Avvocato veneziano*, sempre di Jean-François Roger (1806 fino al 1834) ; *La jeune hôtesse* imitata dalla *Locandiera* da Flins Oliviers, messa in scena al Théâtre de la République e pubblicata nel 1795 (ed. Barba) entrerà nel 1799 nel repertorio della Comédie française. Vedi Herry : « Una posizione diversa del problema in Francia sin dal Settecento », p. 193.

27 Ibidem. Per quanto riguarda gli altri teatri, la sua opera sarà raramente rappresentata fino all'inizio del '900, con le varie regie della *Locandiera* al Teatro dell'Odéon (1903), poi al Vieux Colombier (1923) di Jacques Copeau. Stanislavski la presenta a Parigi ; Georges Pitoeff (1931). Vedi Ginette Herry e Noëlle Guibert : « Carlo Goldoni et la Comédie-Française », in : *Revue d'histoire du Théâtre* I (1993), p. 115.

PER UN GOLDONI NUOVO

Solo alla fine degli anni '50, si assiste a una riscoperta di Goldoni di cui vengono messe in scena alcune commedie. In primo luogo *La Locandiera* (1957–58), al Grenier di Toulouse, con la regia di Maurice Sarrazin. Ma l'autore subisce ancora vari fraintendimenti. Da un lato, la sua opera continua ad essere identificata insieme a quella di Gozzi alla drammaturgia della commedia dell'arte, a un teatro di lazzi, maschere, improvvisazione. Dall'altro, è presentato come imitatore di Molière o emulo di Marivaux, con il risultato di ridurre i suoi personaggi a dei tipi, caratterizzati da alcune passioni dominanti, eliminando tutta la complessità e ambiguità dell'opera. E' il caso della messa in scena della *Locandiera* del 1957–58, che riduceva tutta la commedia al ruolo principale incarnato dalla prima attrice, oppure quella dei *Rustres* del 1962 che trasformava questi « rusteghi », che in Goldoni sono al tempo stesso vittime e carnefici, in una caricatura, sottolineandone quasi esclusivamente il lato tirannico quindi comico. In effetti hanno giocato in questo senso non solo il peso di una tradizione critica da sempre marcata da questi pregiudizi, ma anche un concorso di circostanze di cui sono stati involontari responsabili i registi italiani approdati in Francia agli inizi degli anni '50 : in primo luogo il Piccolo Teatro di Strehler con il *Servitore di due padroni* (Théâtre de Paris, 1952), che solo tre anni prima aveva presentato *Il corvo* di Gozzi. Venne così riconfermata e rilanciata l'identificazione tra il teatro di Goldoni e la commedia dell'arte :

Paradoxalement, l'*Arlecchino* de Strehler, qui était un essai délibéré de reconstituer un certain style, de traiter une œuvre particulière de Goldoni [...] et d'évoquer un certain moment de la pratique théâtrale, passe pour un modèle goldonien, voire pour l'expression même d'une Italie éternelle.²⁸

Questa interpretazione venne per la prima volta rovesciata dalla *Locandiera* messa in scena al Théâtre des Nations da Visconti (1952) in tournée in Francia nel 1956, che aveva però deluso e perfino scandalizzato il pubblico francese. In una recensione di questa messa in scena, che paragona inizialmente a quella francese di Bernard Jenny del 1955, Roland Barthes spiega i motivi del suo insuccesso. Con i suoi ritmi lenti che puntavano ad accentuare il realismo della commedia, essa aveva deluso le aspettative della critica e degli spettatori convinti che una commedia italiana non potesse essere altro che una commedia dell'arte, « qualcosa di vivace, spirituale, leggero, rapido », insomma un' « arlecchinata » :

28 Bernard Dort : « Vers un théâtre de la socialité ou Le temps de Goldoni », in : « Carlo Goldoni sur les scènes italiennes et françaises contemporaines », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 112–113 (juillet–octobre 1993), p. 63.

La *Locandiera* de Jenny résumait assez bien toutes les *Locandiera* françaises : un style qui a tous les signes spectaculaires de la vivacité sinon la vivacité elle-même, des couleurs acides (comme si l'acide était fatalement le mode coloré de la rapidité), des valets prestes qui ne peuvent porter un plat (toujours vide, d'ailleurs) sans faire des cabrioles, bref la rhétorique de ce que l'on croit être encore, en France, l'italianité. Toutes les Françaises sont rousses, disait l'Anglais de la légende. De même pour nos hommes de théâtre, pour nos critiques, toute pièce italienne est une commedia dell'arte. Interdiction au théâtre italien d'être autre chose que vif, spirituel, léger, rapide, etc., etc... Notre critique a trouvé la *Locandiera* de Visconti bien lourde, bien lente. Quelle déception, quel scandale même, que cette troupe italienne qui ne joue pas italien : des costumes et des décors raffinés, profonds, feutrés, en un mot contraires à ce vitriol des verts et des jaunes qui signifie aux Français toute arlequinade italienne ; une mise en scène presque réaliste, faite de silences, d'épisodes prosaïques, où les objets familiers (la sauce que l'on verse, le linge que l'on repasse) épaississent la durée théâtrale comme dans une pièce de Tchekhov. Bref Visconti a risqué là ce qui pouvait choquer le plus notre critique : il a joué *La Locandiera* comme une pièce bourgeoise. Disparue l'éternelle Commedia dell'Arte !²⁹

Come sempre, da acuto e originale interprete, Roland Barthes aveva riconosciuto l'interesse di questa messa in scena e del teatro di Goldoni, mettendo in evidenza la doxa, i luoghi comuni della critica francese intrappolata dal mito dell' « italianità ». Infatti, come sottolinea Bernard Dort, anziché mostrare la novità di Goldoni, la maggior parte dei registi francesi degli anni cinquanta e sessanta non faceva altro che riprendere questi stereotipi, mostrando un Goldoni o troppo italiano o troppo francese, moltiplicando maschere, lazzi, capriole, o trasformando i personaggi in tipi rigidi, dominati da qualche mania: « Leur Goldoni est soit trop < italien > : il accumule incidents et grimaces dans une agitation générale, soit trop < français > : il tourne autour d'une seule passion bien agencée et d'un ou deux comédiens vedettes. »³⁰ Anche alcune interpretazioni più recenti hanno riproposto la stessa visione stereotipata, come nel caso della messa in scena del *Café* di Jean-Louis Jacopin alla Comédie Française (1990 traduzione di Danièle Aron) o dei *Rustres* di Jérôme Savary a Chaillot.³¹

29 Roland Barthes : « Compte-rendu de *La Locandiera*, de Goldoni, mise en scène de Luchino Visconti, avec la compagnie Morelu-Stoppa de Rome », in : *Œuvres complètes*, tome I, 1942–1965, édition établie et présentée par Eric Marty. Paris : Seuil, 1993, p. 554.

30 Dort : « Vers un théâtre de la socialité ou Le temps de Goldoni », p. 64.

31 « [...] les personnages du *Café* sont poussés vers la caricature : ils fournissent à chaque comédien,

Una svolta si ha in Francia negli anni '60-'70, quando per merito di alcuni studiosi italiani come Mario Baratto comincia a diffondersi una nuova interpretazione di Goldoni, considerato adesso un autore realista, espressione della borghesia in ascesa, e poi deluso cantore delle classi popolari.³² Di questi anni sono *Arlequin serviteur de deux maîtres*, *Les Rustres* (1962), tradotto da Gilbert Moget, regia di Roger Mollien, al T.N.P. di Jean Vilar ; *Les deux jumeaux* (1962), *La trilogie de la villégiature* (1964), *Le Feudataire* (1971) à Toulouse, *L'Adulateur* (1977) a Lione, *Baroufe à Chioggia* (1978).³³ La chiave di lettura della sua opera appare adesso quella del rapporto tra i due termini Mondo/Teatro, in base ai quali il teatro di Goldoni tende a rappresentare il personaggio in una rete di relazioni, con tutte le implicazioni e le trasformazioni che ne derivano. Anche in Francia comincia a emergere accanto a un Goldoni realista, il Goldoni di un « teatro di poesia ».³⁴

Negli anni '80 e '90 vengono proposte nuove creazioni come *Les Cancans* (1982) e *l'Opera de Smyrne* (Jean Claude Penchenat, 1983). Goldoni torna alla *Comédie Française* con *La Locandiera* di Lassalle (1981) nella traduzione di Danièle Aron, *Les Baroufes à Chioggia* e *L'Amant militaire*, *L'Impresario de Smyrne* di Jean-Luc Boutté (1985), adattamento di Dominique Fernandez, e *Le Café*, messa in scena di Jean-Louis Jacopin (1990) nella traduzione di Danièle Aron; *La Bonne mère* di Lassalle (1989) al Théâtre National de Strasbourg. Poi, nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario viene messa in scena *La serva amorosa* di Lassalle (1992) alla Comédie Française, nella traduzione di Ginette Herry.³⁵

Tra queste interpretazioni, la messa in scena della *Locandiera* di Lassalle del 1981 propone una lettura agli antipodi di quelle presentate tradizionalmente in Francia, che come abbiamo visto erano imprigionate dalla doxa dell'italianità e focalizzate sulla figura centrale di Mirandolina. Il regista vuole invece restituire

isolément, l'occasion d'un numéro d'acteur plus ou moins réussi [...] ». Quant aux *Rustres*, « le spectacle est ponctué de pantomimes et de culbutes, comme s'il fallait faire échapper Goldoni à l'ennui et à l'uniformité, d'incessants coups de théâtre viennent le sécouer [...] », ibidem.

32 Proprio dagli anni '60 in poi, in Italia, si comincia a delineare una nuova linea interpretativa, quella di un « Goldoni nuovo », nelle regie moderne di vari registi (Ronconi, Castrì) che lo hanno rappresentato come il poeta della malinconia (Squarzina). Questa nuova interpretazione permette anche in Francia di opporre Goldoni a Carlo Gozzi, definito autore reazionario e anti-illuminista, espressione di un'aristocrazia in declino, di un teatro fiabesco, di puro divertimento, nella tradizione della commedia dell'arte. Vedi Guibert e Herry : « Carlo Goldoni et la Comédie-Française ».

33 Guibert e Herry : « Carlo Goldoni et la Comédie-Française », p. 115.

34 Herry : « Una posizione diversa del problema in Francia sin dal Settecento », p. 187. Vedi anche Ginette Herry : « Per un Goldoni nuovo », in : *Carlo Goldoni 1793-1993 : Atti del Convegno del Bicentenario*, ed. Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio. Venezia : Regione Veneto, 1995, pp. 99-118.

35 Herry : « Una posizione diversa del problema in Francia sin dal Settecento », p. 193.

la complessità anche psicologica dei personaggi mettendo in evidenza tutti i tratti costitutivi della loro personalità. La commedia viene rappresentata nella sua totalità, con le sue incrinature e contraddizioni che svelano significati nascosti dietro la superficie del testo :

La mise en scène de Lassalle trouve là [...] son centre et son sens : faire en sorte que le spectateur perçoive – éprouve avant même de (ou sans !) comprendre – qu’entre les personnages qui se rencontrent et se parlent, au-delà ou en dessous des paroles qu’ils échangent ou s’adressent à eux-mêmes, quelque chose se passe qui ébranle en eux (en nous) les certitudes, les thèses, l’assurance intellectuelle ou affective.³⁶

Così per esempio la misoginia del Cavaliere svela il tentativo di negazione di una natura sconosciuta e temuta, mentre dietro la sfida di Mirandolina decisa a punire il Cavaliere si cela una ferita, un desiderio inespresso e inesprimibile. Questa messa in scena è resa possibile grazie alla nuova traduzione di Danièle Aron che si discosta notevolmente da quelle precedenti. La traduttrice infatti in accordo con le intenzioni del regista cerca di evitare la riduzione della commedia alla tradizione della commedia dell’arte e a una comicità bassa, triviale, come sottolinea Thomas Aron, paragonando la traduzione utilizzata da Lassalle a quella di Michel Arnaud per la *Pléiade*.³⁷ Lassalle in effetti insiste sulla necessità di preservare la differenza tra le due lingue e dunque accettare gli scarti con i quali inevitabilmente una traduzione si trova a dover fare i conti :

On doit préserver ces aspérités, ces moments du texte étranger qui sont comme autant de signaux de ce qui ne peut passer de l’autre bord. Il faut conserver l’intraitable d’un texte, comme des récifs émergés à l’approche du port. Ce qui est vrai au plan philologique est tout aussi vrai au plan historique, social, culturel.³⁸

Nel caso per esempio, della traduzione della *Locandiera* di Danièle Aron, nella battuta in cui Fabrizio dice a Mirandolina : « Per me vi porterei l’acqua con le orecchie » (III, 1), anziché cercare un equivalente francese, si è preferito mantenere il tipo di espressione italiana, con le sue immagini, il suo vocabolario, insomma le sue « asperità » : « Mais si vous me le demandez, j’irais vous chercher de l’eau avec mes oreilles »³⁹.

36 Aron : « La critique journalistique devant la représentation de *La Locandiera* », p. 7.

37 Ibidem, p. 11.

38 Lassalle : « Du bon usage de la perte », pp. 11–12.

39 Carlo Goldoni : *La Locandiera*, traduction de Danièle Aron. Paris : Comédie Française, 1981, p. 154.

LA SVOLTA DEL BICENTENARIO :
IL LAVORO DI GINETTE HERRY

Malgrado questa evoluzione per quanto riguarda la comprensione del teatro di Goldoni e la sua traduzione, in un articolo del 1993 nel bicentenario della morte di Goldoni, la studiosa e traduttrice Ginette Herry denunciava con amarezza il ritardo della critica francese nei confronti del nostro autore, ancora sconosciuto e vittima di molti pregiudizi.⁴⁰ Ed è proprio partendo da questa constatazione che essa annunciava la fondazione dell'associazione *Goldoni Européen*, il 22 settembre 1990, dietro iniziativa del Théâtre du Campagnol e del Centre International de Dramaturgie, e del Comité Goldoni 1993, allo scopo di far conoscere l'opera di Goldoni grazie alla traduzione e all'edizione di quaranta commedie, con la collaborazione di sedici traduttori e cinque editori (*Acte sud Papiers, l'Arche Editeur, Editions Circé, l'Imprimerie nationale, les Cahiers de Fontenay*).⁴¹ Questo progetto interdisciplinare ha coinvolto anche attori, registi, specialisti in vari campi (lingua, cultura, musica, giochi di carte), con atelier di formazione e di produzione, e prevedeva al tempo stesso la messa in scena di otto commedie, cinque opere e quattro spettacoli musicali. A partire dalle nuove traduzioni, nate appunto grazie alla stretta collaborazione tra traduttori e registi, sono stati organizzati degli atelier consacrati alla recitazione dei testi teatrali di Goldoni. Si è trattato, come ricorda Bernard Dort, di una vera e propria sperimentazione di tre anni con attori francesi, culminante in letture pubbliche, traduzioni e messe in scena come quella del *Jouer* di Penchenat.⁴² Mettere in scena Goldoni in quegli anni presentava molteplici sfide anche agli attori abituati a rappresentare questo autore sulla base di traduzioni e adattamenti che ne fornivano un'interpretazione riduttiva e superata, sempre limitata alla tradizione della commedia dell'arte, con le sue maschere e i lazzi.

Tale progetto ha in qualche modo ripreso la sfida già lanciata a suo tempo da Goldoni ai suoi contemporanei, quando rivolgendo il suo teatro al pubblico di entrambe le sue patrie, Italia e Francia, il drammaturgo si poneva la questione di come tradurre, adattare, mettere in scena, riscrivere, creare testi teatrali, e al tempo stesso come comunicare, trasmettere, attraverso di essi, le differenze tra una nazione e un'altra. Infatti negli ultimi anni chiunque volesse far conoscere in Francia testi di autori italiani del '700, e in particolare di Goldoni, si è dovuto

40 Ginette Herry : « Pour un bicentenaire : l'Association Goldoni européen », in : « Carlo Goldoni sur les scènes italiennes et françaises contemporaines », numero speciale di *Théâtre/Public* 112–113 (juillet–octobre 1993), ed. Evelyne Ertel con la collaborazione di Siro Ferrone e Thierry Voisin, p. 6.

41 Vedi : Ginette Herry (ed.) : *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain ? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Strasbourg : Circé, 1995.

42 Bernard Dort : « Ce que Goldoni peut apporter au théâtre aujourd'hui », in : *Chroniques italiennes* 38 (2/1994), p. 15.

porre le seguenti domande: per quali ragioni e che senso ha tradurre, adattare, mettere in scena questo autore oggi ? Chi sono i destinatari della traduzione ? Qual'è la posizione del traduttore ? In altri termini, possono coesistere e in che modo traduzioni letterarie e traduzioni sceniche ? Quali sono i pericoli, le difficoltà maggiori da evitare nella traduzione, e come ?

MODERNITÀ DI GOLDONI

Alla prima domanda, sulla necessità di tradurre e mettere in scena Goldoni oggi, il collettivo nato in Francia sotto l'impulso delle celebrazioni del bicentenario, e soprattutto dell'infaticabile determinazione di Ginette Herry, ha risposto, mettendo in evidenza la modernità e al tempo stesso la dimensione europea dell'autore. Tradurre, anzi ritradurre Goldoni oggi è un compito che si impone poichè iscritto nella modernità stessa della sua opera. Come mette in bene in evidenza Bernard Dort nel suo articolo del 1993, il bisogno di Goldoni oggi è legato alla sua attualità e quindi utilità per il teatro francese, soprattutto per quanto riguarda alcuni punti : la sua struttura polifonica e corale, l'esperienza teatrale della quotidianità, la concezione del personaggio, l'idea di un teatro della società.⁴³ Anche per Ginette Herry si tratta di un autore di una sorprendente modernità, un vero e proprio scrittore europeo che ha vissuto gli ultimi trent'anni della sua vita in Francia, e ha scritto in italiano e in francese. Un grande creatore della scena che può oggi contribuire ad ampliare la riflessione sul rapporto tra testo, attore e spettatore, e al tempo stesso ad arricchire la memoria teatrale europea, grazie al ruolo da lui svolto nella riforma e trasformazione del teatro del settecento.⁴⁴

Un aspetto che interessa oggi i registi è quello della dimensione collettiva del teatro goldoniano, la sua coralità, ciò che Lassalle definisce « composizione concertante », per cui ogni personaggio anche minore è un carattere e partecipa attivamente all'azione. Inoltre, nel processo di circolazione e transfert culturale e teatrale, tra Italia e Europa, traduttori e registi sottolineano il ruolo positivo di contaminazione svolto dalle regie italiane rispetto a traduzioni e regie francesi (Strehler, Visconti, Squarzina, Bosio, Ronconi Castri).⁴⁵

43 Ibidem.

44 [...] il mérite d'être véritablement connu, car en grand poète de la scène, il peut aider le théâtre d'aujourd'hui à poser autrement le rapport texte/acteur/spectateur, tandis que l'étude de son action réfléchi de transformation du théâtre peut aider l'Europe à mettre au point une mémoire théâtrale et culturelle plus que jamais nécessaire », Herry : « Pour un bicentenaire : l'Association Goldoni européen », p. 6.

45 Herry : *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain*, p. 181.

Infine, non solo tradurre, ma ritradurre Goldoni è necessario perchè la sua opera come tutte è soggetta a sempre nuove interpretazioni, quindi a sempre nuove traduzioni che sono a loro volta effimere e destinate a invecchiare : « *La Locandiera* de Goldoni peut susciter une multitude de représentations, le texte français de Danielle Aron, peut-être ne le peut pas – c'est le contraire d'une réserve à son endroit ». ⁴⁶

LA POSIZIONE DEL TRADUTTORE : TRADUZIONE LETTERARIA, TRADUZIONE SCENICA

Per quanto riguarda la traduzione, i lavori del collettivo hanno sollevato la questione della posizione del traduttore, da situare nella zona di frontiera tra autore, regista e attori. In effetti poichè nella traduzione di una commedia di Goldoni, bisogna tener conto che si tratta di un'opera teatrale, dunque al tempo stesso scritta e messa in scena, il traduttore deve restituire le « virtualità » del testo, e non ridursi al ruolo di lettore. Tuttavia, anche se la traduzione deve porsi al servizio della regia e degli attori, essa deve comunque opporre una resistenza davanti agli attori, che a loro volta devono fare uno sforzo per adattarsi e recitare il testo tradotto, come sottolinea Françoise Decroisette in veste di traduttrice, ma anche un regista come Jean-Claude Berutti. ⁴⁷ Quindi la posizione specifica del traduttore e della traduzione teatrale (rispetto alla traduzione letteraria) oscilla, assume declinazioni diverse a seconda delle situazioni. Così la traduzione talvolta tende verso la messa in scena e quindi si avvicina all'adattamento, talvolta cerca invece di restituire fedelmente il testo originale, talvolta cerca un compromesso tra questi due poli.

Nel caso della *Bonne mère*, per esempio, Ginette Herry rivendica la necessità della fedeltà al testo originale nella traduzione, distinguendola da una « version scénique » o da una « adaptation ». ⁴⁸ La traduzione delle *Baruffe chiozzotte* (2001) è un buon esempio di traduzione teatrale, risultato al tempo stesso di un rigoroso rispetto del testo, ma anche della sua funzione (teatro). Nella speranza, afferma l'autrice in conclusione del suo saggio introduttivo, di soddisfare sia il lettore che il regista e gli attori che la metteranno in scena. ⁴⁹ Per quanto riguarda la *Serva amorosa* Ginette Herry presenta la propria traduzione piuttosto come una versione scenica

46 Lassalle : « Du bon usage de la perte », p. 12.

47 Herry : *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain*, p. 87.

48 « Traduire Goldoni : L'expérience de la Bonne Mère ». *Atelier animé par Ginette Herry et Jean-Claude Penchenat*, in : *Traduire le théâtre : Sixième Assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990, p. 155.

49 Carlo Goldoni : *Barouffe à Chioggia*, traduzione di Ginette Herry. Paris : Circé, 2001, p. 62.

concepita per il regista Jacques Lassalle : « un texte de travail plus conforme aux attentes de l'acteur qu'à celles du lecteur ».⁵⁰ In questo senso, ha cercato soluzioni sceniche piuttosto che letterarie ai principali problemi posti dal testo originale. In effetti, secondo lei la traduzione per la scena è una sorta di « partizione » che deve permettere agli interpreti di presentare agli spettatori una versione definitiva, mentre la traduzione per la pubblicazione « peut avoir l'illusion, ou s'assigner la tâche, que c'est à elle d'offrir directement à lire cette version ultime ».⁵¹ Così per esempio nella traduzione delle repliche di Arlecchino, ricorre spesso alla pratica dell'elisione per permettere agli attori di comportarsi secondo la situazione e tagliare di più o di meno, o in modo diverso. Più che di una traduzione, in questo senso, si tratta quindi di un adattamento che propone una sorta di canovaccio o appunto, di partizione.⁵²

DIFFICOLTÀ, PERICOLI E SOLUZIONI

Per quanto riguarda le principali difficoltà della traduzione e dell'adattamento, queste sono dovute anche a fattori come la distanza temporale dal punto di vista linguistico e culturale. Infatti tradurre Goldoni oggi significa rendere un testo italiano del '700 rappresentabile e intellegibile in Francia oggi. Come fare ad evitare arcaismi, ma anche trasposizioni troppo moderne?⁵³ Come rendere la lingua, il dialetto (veneziano), l'elemento intraducibile ? E il ritmo, la musicalità, i versi ? Per quanto riguarda l'oralità che è un tratto specifico del testo teatrale, non bisogna cercare di riprodurre una lingua parlata di un'epoca o di un ambiente, poichè si rischierebbe di far invecchiare rapidamente la traduzione. Bisogna piuttosto rispettare le modalità della parola, le pause, i silenzi, stare attenti all'enunciazione e agli enunciati (l'uso dei pronomi personali e dei possessivi).⁵⁴ Un altro scoglio è costituito dal gran numero di personaggi, che Lassalle definisce la « composition concertante », e le trasformazioni all'interno di uno stesso personaggio, che rendono difficile la sua messa in scena da parte degli attori. Inoltre vi sono difficoltà legate alla dimensione polifonica e corale del teatro di Goldoni.⁵⁵

50 Carlo Goldoni : *La Serva amorosa*, traduzione di Ginette Herry. Paris : Dramaturgie, 1992, pp. 10–11.

51 Ibidem, p. 11.

52 Ginette Herry : « Goldoni 1987 ou le théâtre et le monde du théâtre », in : *Goldoni-Ronconi* : « *La serva amorosa* », ouvrage réalisé par Ginette Herry. Paris : Dramaturgie, 1987, p. 6.

53 Huguette Hatem, in : *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain*, p. 78.

54 « Traduire Goldoni : l'expérience de la *Bonne Mère* », p. 156.

55 Bernard Dort, dans *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain*, p. 421.

Consideriamo ora alcune traduzioni di Ginette Herry degli anni 1990 : *La Bonne mère*, *La Servante aimante*, *Baroufe à Chioggia*, *L'Adulateur*, *L'Honnête fille*, *La Bonne épouse*, *Les Femmes jalouses*. Si tratta di commedie fino ad allora mai tradotte in francese (tranne alcune anonime manoscritte della fine del '700, conservate alla Biblioteca della Comédie Française). Le principali difficoltà di queste traduzioni consistono nella varietà linguistica delle commedie : diversi registri della lingua italiana, del dialetto veneziano (*Buona madre*, *Serva amorosa*), presenza di parlate dialettali altre come per esempio la parlata popolare di Chioggia nelle *Baruffe chiozzotte*, i dialetti dei quattro servi nell'*Adulatore*. Come tradurre allora i molteplici registri linguistici dei personaggi goldoniani in una sola lingua, il francese ?

Nel tradurre la *Bonne mère* per esempio le maggiori difficoltà sono state poste dal linguaggio talvolta astratto ed espressivo di Barbara quando si riferisce a persone o a cose della vita quotidiana (il figlio : una perla, mio gioiello, la sua vita, le sue radici, se lo mangerebbe). Nella *Serva amorosa* : solo le tre maschere tradizionali parlano in dialetto (Pantalone, Brighella, Arlecchino), gli altri in italiano, ma con registri diversi (familiare, triviale, forbito, ecc.). Per rendere in particolare la lingua di Arlecchino, la traduttrice è ricorsa alla pratica dell'elisione, oltre che per i motivi sopra citati, per segnalare all'attore, ma anche al lettore che ci troviamo davanti a una lingua orale e familiare di Arlecchino, e soprattutto davanti a un personaggio che non sa veramente parlare, che ha una seria difficoltà ad esprimersi : « les mots sont toujours pour lui, chez Goldoni en tous cas, des mots des autres qu'il n'a pas incorporé »⁵⁶. Nel caso dell'*Adulatore*, in cui oltre alle maschere che parlano in veneziano, quattro servitori parlano diversi dialetti, come il genovese, il bolognese, il fiorentino, bergamasco, essa ha scelto delle soluzioni drammaturgiche piuttosto che linguistiche. Ha cercato cioè di rendere in francese questa molteplicità differenziando i personaggi secondo il loro uso particolare della lingua comune, ed anche il rapporto che ognuno di essi stabilisce con questa lingua.⁵⁷

Per quanto riguarda il veneziano bisogna innanzitutto considerare lo statuto particolare di questo dialetto che è parlato non solo a Venezia da tutte le classi sociali, ma ha anche una tradizione letteraria scritta. Ginette Herry ha scelto di utilizzare un francese comune parlato oggi, evitando sia gli arcaismi che il ricorso ad un « argot » moderno di città o a qualche varietà di parlata regionale.⁵⁸ Ha scelto di conservare alcune forme tipiche, come i proverbi, le parole « povere »

56 Herry : *Goldoni-Ronconi*, p. 52.

57 Carlo Goldoni : *L'Adulateur/L'Adulatore*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : L'Arche, 1990, p. 26.

58 « Remarques sur la traduction », in Carlo Goldoni : *La Bonne mère*, traduction de Ginette Herry. Paris : L'Arche, 1988, p. 139.

e ricorrenti (come i verbi « fare », « dire », « andare », « vedere », « mettere »), o le espressioni fatiche (« lei sa », « voi sapete »). Le espressioni proverbiali sono dunque riprese nella traduzione per mantenere vivo l'universo referenziale a cui si riferiscono, un universo urbano dominato dalla presenza del vicinato. Le parole povere caratterizzano i personaggi e le situazioni in cui si trovano, come il verbo « fare » ripetuto in modo ossessivo nei dialoghi di Barbara nella *Bonne mère*. Un'altra difficoltà consiste anche nel rendere l'ambiguità di molti termini della vita quotidiana, che in veneziano presentano spesso un doppio senso spesso osceno, non esplicito, ma inevitabilmente attivato nel subconscio dello spettatore.⁵⁹

Inoltre, generalmente nelle varie traduzioni di testi in veneziano, vengono mantenuti gli appellativi « missier », « sior », « siora », « patron », « donna » davanti ai nomi dei personaggi, poichè i termini francesi « m'sieur », « m'dame » sono troppo sciatti o troppo volgari.⁶⁰ Mantenere queste forme dialettali, accanto a quelle italiane, permette in certi casi al traduttore di differenziare i personaggi che in alcune commedie parlano in dialetto dagli altri che parlano in italiano.⁶¹ In tutte le commedie, una scelta si impone anche nella traduzione dei pronomi utilizzati per rivolgersi all'interlocutore : mentre in italiano ci sono tre possibilità : « tu », e le formule di cortesia, « lei » e « voi », in francese solo due: « tu » e « vous ». Considerando il brusco passaggio operato dai personaggi tra « lei » e « voi », più significativo di quello dal « voi » al « tu », Ginette Herry quasi sempre sceglie di tradurre « lei » con « vous », e « voi » e « tu » con « tu » in francese.⁶² Per quanto riguarda le imprecazioni come « perdiana », « perbacco », che in francese non hanno un equivalente e non possono essere tradotte con « perdio », per il senso che le figure religiose hanno altrove nel testo (Dio, Provvidenza), in *Baroufe à Chioggia*, la traduttrice le ha rese con delle espressioni correnti in francese come « nom de chien », « nom de nom », « bon sang d'bois ». Ma ha invece mantenuto espressioni come : « sang de pastèque », « sang de couleuvre » e « corps de baleine » poichè rimandano all'universo culturale dei personaggi.⁶³ Inoltre ha conservato alcune espressioni figurate come « Tu es fausse comme un oignon » (Checca a Lucietta, I, 4). Ha ripreso le iperboli che sono tipiche dei personaggi di Chioggia (« J'ai le coeur en morceaux »). Ha mantenuto anche alcuni proverbi senza ricorrere a equivalenti in francese (« tu n'as ni toit ni famille », III, 20, « La femme c'est ton dam », III, 11). Inoltre ha quasi sempre cercato di preservare la sintassi e le espressioni figurate.

59 Ibidem, p. 145.

60 Ibidem, p. 141. Vedi anche Carlo Goldoni : *Baroufe à Chioggia*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : Circé, 2001.

61 Goldoni : *La Serva amorosa*, p. 11.

62 Goldoni : *La Bonne mère*, p. 141; *La Servante aimante*, p. 52; *L'Adulateur*, p. 25.

63 Goldoni : *Baroufe à Chioggia*, p. 61.

In alcuni casi ha scelto di mantenere alcuni elementi caratteristici della parlata di Chioggia, come alcune esclamazioni (« Ohé »). La punteggiatura, che non è quasi mai puramente sintattica, ma espressiva e ritmica, viene sempre rispettata in quanto regola il flusso verbale che corrisponde a quello mentale e sentimentale, dei personaggi.

La scelta di mantenere alcuni termini o forme straniere nella traduzione, come abbiamo visto, è dovuta anche a considerazioni più generali, più teoriche : al desiderio cioè di non cancellare l'estraneità del testo, la sua specificità linguistica e culturale, il desiderio insomma di non naturalizzarlo del tutto, tendenza molto diffusa nella traduzione francese. Come afferma in varie occasioni, Ginette Herry cerca di comunicare al destinatario francese la specificità della lingua di Goldoni e dell'universo rappresentato nelle sue commedie, insomma di conservare « dans le texte français d'aujourd'hui une trace de l'origine du texte goldonien né dans un autre pays, en un autre temps, au sein d'une autre société ». ⁶⁴ Nelle *Baroufe*, per esempio, « le caractère de familière et goûteuse étrangeté » che la parlata di Chioggia ha per Isidoro, ma anche per il lettore, l'attore e lo spettatore italiano. Infatti, la lingua di Isidoro definisce questo personaggio in un orizzonte temporale e spaziale lontano dai destinatari di oggi, italiani e francesi. Quindi la traduttrice ha scelto di conservare la maggior parte degli elementi che lo caratterizzano e lo distinguono dagli altri personaggi, situandolo nella realtà di Venezia del Settecento.

Al tempo stesso essa ci mette in guardia dai pericoli legati alle aspettative del pubblico, ma anche degli attori. E qui entra in gioco per l'appunto lo stereotipo che Barthes ha definito « l'italianità », la tentazione cioè di molti traduttori e registi francesi di mostrare un Goldoni all'italiana, nella tradizione della commedia dell'arte, con maschere e lazzi, trascurando invece il realismo e lo spessore umano, psicologico e sociale dei suoi personaggi. Insomma, dopo aver ribadito il fatto evidente che bisogna rinunciare all'illusione che il testo tradotto possa sostituirsi all'originale o procurare lo stesso piacere, Ginette Herry ci insegna ad aggirare, o almeno ad essere consapevoli dei vari scogli con i quali ogni traduttore si deve confrontare navigando nel mare della traduzione. Se da un lato deve tenere conto della tendenza francese a « naturalizzare » tutto, deve però anche lottare contro l'inerzia di questa lingua, mantenendo alcune tracce di distanziamento temporale e geografico, evitando però la doxa dei preconcetti e dell'italianità ⁶⁵ Il traduttore ci appare allora come un funambolo, in bilico tra lingua madre e lingua originale, sensibilità personale e confronto con l'altro, traduzione e scrittura.

⁶⁴ Goldoni : *L'Adulateur*, p. 26.

⁶⁵ « Traduire Goldoni : L'expérience de la *Bonne Mère* », p. 156.

BIBLIOGRAFIA

SULLA TRADUZIONE E ADATTAMENTO IN GENERALE :

- Banu, Georges : « La mise en mouvement d'une langue. Entretien avec Danielle Sallenave », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 20–23
- Banu, Georges : « Le devoir de traduire. Entretien avec Antoine Vitez », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 6–9.
- Banu, Georges : « Du bon usage de la perte. Entretien avec Jacques Lassalle », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 11–13.
- Bastin, Georges L. : « Adaptation », in: *Routledge encyclopedia of translation studies*, ed. Mona Baker. London and New York : Routledge, 1998, pp. 5–8.
- Benhamou, Anne-Françoise: « Adaptation », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, ed. Michel Corvin. Paris : Bordas, 1995, vol. 1, pp. 14–15.
- Benhamou, Anne-Françoise : « L'exactitude et le rendu : Bref survol de l'histoire de la traduction théâtrale », in : *Les cahiers de la Comédie Française* 2 (hiver 1991–1992), pp. 35–42.
- Camp, André : « Traduttore, traditore ? », in: *L'Avant-scène Théâtre* 863 (1^{er} février 1990), p. 1.
- Delay, Florence : « Le traducteur de verre », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 25–29.
- Déprats, Jean Michel : « Traduction », in : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, ed. Michel Corvin. Paris : Bordas, 1995. vol. 2, pp. 900–901.
- Déprats Jean-Michel (ed.) : *Le devoir de traduire*. Montpellier : Climats, Maison Antoine Vitez, 1996.
- Folena, Gianfranco : *Volgarizzare e tradurre*. Torino : Einaudi 1991 e 1994.
- « Le rôle du traducteur dans la chaîne théâtrale », table ronde, animé par Jean-Michel Déprats, in: *Traduire le théâtre : Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990, pp. 94–138
- Traduire le théâtre : Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990.
- Vigouroux-Frey, Nicole (ed.) : *Traduire le théâtre aujourd'hui ?* Presses Universitaires de Rennes, 1993.

TRADUZIONI DI GOLDONI :

- La Locandiera*, traduzione francese di Mme Danièle Aron. Paris : Comédie française, 1981.
- Barouffe à Chioggia*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : Circé, 2001.
- Les Mémoires italiens*, traduzione, note e presentazione, di Ginette Herry. Paris : Circé, 1999.

- Pamela*, testo francese di Ginette Herry. Arles : Actes Sud, 1995.
- Les femmes jalouses/Le donne gelose*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : Circé, 1993.
- La Serva amorosa*, traduzione de Ginette Herry. Paris : Imprimerie nationale, 1992.
- La Bonne épouse La buona moglie*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry : Paris : L'Arche, 1992.
- L'Honnête fille/La Putta onorata*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : L'Arche, 1992.
- Les Cancans/I Pettegolezzi delle donne*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : L'Arche, 1991.
- L'Eventail*, texte français de Ginette Herry, regia di Gilles Guillot, in : *L'Avant-Scène Théâtre* 863 (1^{er} février 1990), pp. 3–50.
- L'Adulateur/L'Adulatore*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : L'Arche, 1990.
- La Bonne mère/La Buona madre*, testo francese, introduzione e note di Ginette Herry. Paris : L'Arche, 1988 e 1991.
- Théâtre*, préface de Paul Renucci, traduction de Michel Arnaud, note di Anna Fontes. Paris : Gallimard, 1972.

SU TRADUZIONE E ADATTAMENTO DI GOLDONI :

- Aron, Danièle : « L'auberge de Mirandoline », in: *Revue de la Comédie-Française* 97 (mars 1981), pp. 9–12, e 98 (avril 1981), pp. 11–13.
- Aron, Thomas : « Un spectacle et sa presse. La critique journalistique devant la représentation de *La Locandiera* mise en scène par Jacques Lassalle à la Comédie-Française (avril 1981) », in : *Semen* [en ligne] 2 (1985), <http://semen.revues.org/3782>, consultato il 3.03.2011, pp. 1–25.
- Barthes, Roland : « Compte-rendu de *La Locandiera*, de Goldoni, mise en scène de Luchino Visconti, avec la compagnie Morelu-Stoppa de Rome », in : *Œuvres complètes*, tome I, 1942–1965, ed. Eric Marty, pp. 554–555. Paris : Seuil, 1993. Originariamente pubblicato in : *Théâtre populaire* 20 (1^{er} septembre 1956), pp. 70–72.
- Cederna, Camilla (ed.) : *Le théâtre italien en France à l'époque des Lumières : entre attraction et dénégation*. Lille : Editions du conseil scientifique de l'Université de Lille 3, CEGES, 2012, pp. 1–166.
- Dort, Bernard : « Vers un théâtre de la socialité ou le temps de Goldoni », in : *Théâtre/Public* 112–113 (juillet–octobre 1993), pp. 63–67.
- Dort, Bernard : « A propos de la *Locandiera* », in : *Revue de la Comédie-Française* 100 (juin–juillet 1981), pp. 11–15.
- Dort, Bernard : « Ce que Goldoni peut apporter au théâtre aujourd'hui », in : *Chroniques italiennes* 38 (2/1994), pp. 13–20.

- Ertel, Evelyne (ed.) : « Carlo Goldoni sur les scènes italiennes et françaises contemporaines », con la collaborazione di Siro Ferrone e Thierry Voisin, numero speciale di *Théâtre/Public* 112–113 (luglio–ottobre 1993).
- Giari, Luisa : « Le pari du « Choix des meilleures pièces du théâtre italien moderne » et le difficile rôle du répertoire italien à Paris », in : *Le théâtre italien en France à l'époque des Lumières : entre attraction et dénégation*, ed. Camilla Cederna. Lille : Editions du conseil scientifique de l'Université de Lille 3, CEGES, 2012, pp. 53–69.
- Herry, Ginette (ed.) : *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain ? Utopie théâtrale en quatre journées dédiée à Bernard Dort*. Strasbourg : Circé, 1995.
- « Goldoni et l'Europe », numero speciale di *Filigrana*. Université Stendhal- Grenoble III, Hurbi, 1995.
- Gresh, Sylviane : « De Marivaux à Goldoni. La *Serva amorosa* à la Comédie française », in : *Théâtre/Public* 112–113 (juillet–octobre 1993), pp. 68–72.
- Herry, Ginette : « Traduire Goldoni », in : *Cahiers de la Comédie Française* 2 (hiver 1991–1992), pp. 43–50.
- Herry, Ginette : « Goldoni 1987 ou le théâtre et le monde du théâtre », in : *Goldoni-Ronconi : La servante aimante (La Serva amorosa)*, ed. Ginette Herry. Paris : Dramaturgie, 1992, p. 273.
- Herry, Ginette e Noëlle Guibert : « Carlo Goldoni et la Comédie-Française », in : *Revue d'histoire du Théâtre* I (1993), pp. 103–116.
- Herry, Ginette : « Pour un bicentenaire : l'Association Goldoni européen », in : *Théâtre/Public*, 112–113 (juillet–octobre 1993), p. 6
- Herry, Ginette : « La question du métissage », in « Goldoni et l'Europe », numero speciale di *Filigrana*. Université Stendhal-Grenoble III, Hurbi, 1995, pp. 105–115.
- Herry, Ginette : « Per un Goldoni nuovo », in : *Carlo Goldoni 1793–1993 : Atti del Convegno del Bicentenario*, ed. Carmelo Alberti e Gilberto Pizzamiglio. Venezia : Regione Veneto, 1995, pp. 99–118.
- Herry, Ginette : « Una posizione diversa del problema in Francia sin dal Settecento », in : *Il mondo e le sue favole : sviluppi europei del teatro di Goldoni e di Gozzi* ; Atti del Convegno (Venezia, 27–29 novembre 2003), ed. Susanne Winter. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2006, pp. 179–195.
- Maione, Gabrielle : « Aperçus sur la traduction Aron-Lassalle de *La Locandiera* », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 14–15.
- Quadri, Franco, Massimo Castri, Françoise Decroisette, Ginette Herry : *Sur « Les Rustres » de Carlo Goldoni : Digressions*. Paris : Dramaturgie, 1994.
- « Traduire Goldoni : L'expérience de la *Bonne Mère* » : Atelier animé par Ginette Herry e Jean-Claude Penchenat », in : *Traduire le théâtre : Sixième Assises de la traduction littéraire (1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990, pp. 155–156.

GOLDONI OGGI IN FRANCIA : ESPERIENZE DI TRADUZIONE E LABORATORIO TEATRALE UNIVERSITARIO

LUCIE COMPARINI (PARIS)

Carlo Goldoni diffidava della traduzione e affermava nei suoi *Mémoires* (III, 10) : « Il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer » (« Non si deve tradurre, si deve creare, si deve immaginare, si deve inventare »). Sinceramente coerente con il principio di base di adeguamento al gusto delle nazioni, Goldoni intendeva anche, probabilmente, scoraggiare la produzione di testi maldestri linguisticamente o drammaturgicamente come quelli dei suoi primi traduttori francesi. Per fortuna, le traduzioni dell'opera goldoniana hanno continuato a fare emuli e a concepirsi sempre più come conseguenza di una conoscenza approfondita dell'opera dell'autore e del suo tempo, come dialogo con il poeta drammatico e come risposta ai requisiti del palcoscenico. Nonostante la frustrazione dovuta a perdite non sempre compensate, il lavoro del traduttore integra una parte di ricreazione (come ritorno al processo di creazione e riproposta di quest'ultimo) e si svolge in una prospettiva quasi etica di restituzione della comunicazione immediata e orale propria del teatro. Il vero problema risiede non tanto nella liceità della traduzione quanto nelle scelte necessarie rispetto al teatro dell'altrove e di un altro tempo sui palcoscenici di un *hic et nunc* di spettatori di una nazione diversa. La questione della traduzione teatrale diventa più complessa e impegnativa quando si lavora a contatto con un pubblico odierno giovanile, con giovani traduttori e con attori nell'ambito della formazione universitaria.¹

All'occasione del bicentenario della nascita dell'avvocato veneziano nel 1993, la Francia è stata teatro di un rinnovamento della conoscenza dell'opera di Goldoni grazie al programma di nuove traduzioni legato all'associazione « Goldoni européen » creata nel 1990 e diretta da Ginette Herry, e che ha anche promosso convegni, numeri speciali di riviste, edizioni, messe in scena, letture pubbliche.

1 All'Università Paris-Sorbonne, mi occupo di un corso di traduzione teatrale per la Laurea triennale Licence LLT (Langue, Linguistique et Traduction) e di un corso di teoria teatrale settecentesca per il Master TASP (Traduction et Arts du Spectacle). Nella stessa sede sono anche responsabile, per la parte in lingua francese di un laboratorio teatrale italiano (insieme alla collega Isabella Montersino che si occupa delle rappresentazioni in lingua italiana con sottotitoli francesi), sul modello di quello che animavo precedentemente all'Università della Savoia (Chambéry).

In quell'occasione, quaranta traduzioni inedite di opere meno note o ritraduzioni necessarie sono state pubblicate da quattro editori francesi. La rilettura dell'opera goldoniana ha contribuito a cambiare l'immagine francese del « bon papa Goldoni » o l'assimilazione stereotipica di Goldoni alla commedia dell'arte. Oggi, dopo il tricentenario della morte dell'autore, che è stato tutto sommato meno attivo, il bilancio rimane positivo se notiamo la presenza goldoniana sulle scene francesi. In contributi recenti Françoise Decroisette e Huguette Hatem hanno proposto l'analisi precisa di questa presenza e hanno notato che ogni anno in Francia Goldoni appare nei programmi professionisti per quindici-venti spettacoli e addirittura una settantina nell'ambito del teatro amatoriale.² Purtroppo, la ricorrenza goldoniana riguarda ancora un repertorio limitato alle stesse commedie : *La Locandiera*, *Arlequin serviteur de deux maîtres* (*Il servo di due padroni*), *Les Rustres* (*I rusteghi*), *Barouf à Chioggia* (*Le baruffe chiozzotte*), anche se, quando un regista appassionato sceglie testi meno « classici », di solito offre al pubblico una visione specialistica interessante, come lo hanno dimostrato questi ultimi anni le rappresentazioni di *Le Campiello* diretta da J. Lassalle, *La Trilogie de Zélinde et Lindor* adattata da Ginette Herry per la regia di Jean Claude Berutti, *La Guerre* diretta dal giovane Henri Dalem, e questo anche quando si tratta della proposta dei primi passi goldoniani nella riforma a partire dalla commedia dell'arte, come per *Les Jumeaux vénitiens* di Gildas Bourdet o *La Veuve rusée* di Vincent Viotti. Tuttavia i registi goldonisti stessi confessano le difficoltà che continuano ad incontrare per togliere dalle menti dei giovani attori e artigiani del teatro il pregiudizio che Goldoni non sia un grande autore, che i suoi testi siano mediocri e che vada amplificata la comicità dei caratteri o la critica mordace.

Ai pregiudizi legati al teatro goldoniano deve resistere anche il traduttore, ma non solo a questi : il francese ha una visione della lingua, dello stile fluido e dell'uniformità elegante insegnata fin dalla scuola elementare che rischia di impoverire la varietà dell'espressività goldoniana. Inoltre, lo studio del teatro classico francese nella formazione culturale imprime nella mente meccanismi inconsci di formulazioni convenzionali nei rapporti tra personaggi (servi-padroni, figli-genitori, innamorata-innamorato) che non si confanno con quelli goldoniani. Per il giovane traduttore, si tratta di avvicinarsi il più possibile all'espressione goldoniana senza parassiti linguistici legati al teatro classico francese (o all'immagine che si ha di esso). Infine, le prime frequentazioni con una lingua non solo settecentesca ma anche propria al luogo di produzione pongono

2 « A propos des mises en scène « goldoniennes » en France depuis le bicentenaire de 1993 : Table ronde coordonnée par Ginette Herry », in : « Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité », vol. 2, dir. François Livi et Claudette Perrus, numero speciale di *Revue des Etudes Italiennes* 3-4, (juillet-décembre 2007), pp. 205-272.

problemi di comprensione linguistica e culturale e devono accompagnarsi di ricerche semantiche, comprese quelle nei dizionari del veneziano, e di altre letture nell'opera dello stesso autore, se possibile anche di altri autori dello stesso ambiente temporale e geografico. Solo grazie a questa familiarità il traduttore non cadrà in controsensi come quelli legati alle discussioni intorno a matrimonio : « putta », « novizza » ; « s posa » che spesso significa fidanzata, « essere contenta » che spesso significa « essere d'accordo » durante le promesse di matrimonio, senza parlare dei contratti legati a dote e contradote cifrate. Ovviamente la conoscenza degli usi e costumi del tempo di Goldoni permetteranno di capire tutte le implicazioni del testo teatrale. Anche nel mondo professionistico della messinscena, gli spunti più belli delle realizzazioni sceniche sono riconducibili a un lavoro di collaborazione tra attori e traduttori e specialisti di Goldoni. Gli studiosi di teatro in quanto a loro sono spesso confrontati all'incomprensione contenutistica di fronte a testi di un'altra cultura nazionale, peggio ancora se di un'altra epoca. L'opera di Goldoni richiede un'attenta lettura a tavolino, una spiegazione del contesto, dei particolari della vita quotidiana dell'epoca (strati sociali, alleanze economiche, legami familiari, principi morali, socievolezza, rete urbana e regionale). A volte le compagnie professionistiche interrogano i traduttori e non bisogna essere sorpresi dalle domande rivolte a questi ultimi. Recentemente, giovani attori si sono indirizzati a me mentre si accingevano ad allestire le prime prove per un adattamento scenico della *Trilogia della Villeggiatura* sotto la regia di Thomas Quillardet e intitolato *Villégiature* (2010). Gli attori avevano letto solo la versione adattata da Felicien Marceau e non avevano mai lavorato sull'opera di Carlo Goldoni. Certi aspetti dell'interpretazione dipendevano dal nostro scambio e l'incontro, che doveva inizialmente durare qualche ora, si è prolungato durante due giorni a partire da domande come « perché Giacinta per andare in campagna non potrebbe salire in carrozza con Guglielmo che è l'amico di suo padre ? », « perché Leonardo non parla francamente del suo progetto di matrimonio con Giacinta a questo stesso padre ? » o « perché la serva non garantisce un riparo morale ? », con digressioni numerose e necessarie riletture di battute di cui gli attori avevano misurato male le implicazioni. Il ritorno al testo italiano (che ho letto puntualmente e tradotte all'orale) per i passi che ponevano problemi e le mie esplicitazioni hanno aiutato ad evitare errori interpretativi e non possiamo che applaudire agli scrupoli e la curiosità intellettuale di questa giovane compagnia.

Il compito pedagogico è ancora più grande quando si lavora insieme a studenti neo-traduttori e attori amatori di un laboratorio teatrale, ma forse, in un certo senso, è anche più facile, nella misura in cui i ragazzi progrediscono in un processo

di formazione. La traduzione, come la recitazione, deve farsi appropriazione e restituzione di senso con lo scopo di produrre un testo francese e di proporlo alla messinscena. Come lo ha teorizzato in modo molto sensibile Margaret Tormarchio, il dovere del traduttore è tra l'altro quello di salvaguardare i diritti dell'autore tenendo presente che la traduzione è un'attività in trasformazione, a tappe multiple, ricerche e ritorni su di sé. Per evolversi verso l'accesso al testo teatrale straniero da parte del lettorato e del pubblico, la traduzione teatrale deve imporsi una linea di condotta.³ Nel nostro dipartimento di lingua e letteratura italiana all'università della Sorbona, il lavoro del gruppo di traduttori costituisce una parte della formazione della laurea triennale con opzione traduzione. Il compito dell'insegnante è prima di tutto di mettere in guardia gli studenti contro il pericolo dell'autodidattismo senza prospettiva nella pratica, ma anche contro la teorizzazione eccessiva senza legame con il genere del testo da tradurre.⁴ Durante i primi corsi, le regole della nostra traduzione teatrale sono formulate in sintonia con i principi che erano stati enunciati durante le riunioni di armonizzazione tra traduttori per le pubblicazioni del bicentenario della morte di Goldoni negli anni 90.⁵ In modo abbastanza sintetico viene stabilito un *Vade mecum del traduttore goldinista* che può essere proposto nelle cinque grandi linee seguenti:

- 1) La lingua del testo tradotto è una lingua attuale (ragione per cui una traduzione può invecchiare e necessitare una ritraduzione), non « classicizzata » (per esempio sul modello del teatro francese della tradizione con espressioni come « monsieur mon père ») né « gergalizzata » (in lingua ipermoderna o regionale).
- 2) E' necessario tener presente il fatto che il testo scritto è destinato all'oralità e al palcoscenico, alla bocca e al corpo dell'attore, che si deve quindi adeguare alla pronunciabilità senza perdere gli effetti sonori voluti dall'autore.
- 3) I nomi italiani saranno mantenuti (tranne quelli che hanno una traduzione entrata nella cultura francese come Arlequin o Pantalon) così come i titoli dati alle persone (« signor, sior », « la signora Clarice », etc, benché sia da evitare « signora mère » e da preferire « madame » o « ma mère » secondo il contesto).

3 Margaret Tomarchio : « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », in : « Traduction/Adaptation », ed. Paul Bensimen e Didier Coupaye, *Palimpsestes* 3 (1990), p. 87.

4 Georges Mounin : « Pour la pédagogie de la traduction », in : *La traduction de la théorie à la didactique*, études réunies par Michel Ballard. Lille : Presses Universitaires, 1986, pp. 29–38.

5 Le osservazioni più o meno teoriche che seguono devono molto ai consigli di Ginette Herry, alle sue conferenze sulla traduzione di Goldoni e ai suoi scritti sulla traduzione teatrale (tra cui anche le preziose introduzioni alle numerose opere teatrali che ha tradotto). Come riferimento rappresentativo citiamo Ginette Herry : « De la spécificité du texte théâtral et de sa traduction », in : « Traduire le drame », ed. Justyna Łukaszewicz, numero speciale di *Romanica Wratislaviensia* LV (2008), pp. 151–158.

Si tenterà di fare lo stesso con i riferimenti d'epoca se la comprensione lo permette, ma si eviterà un'italianità pittoresca forzata.

- 4) Non bisogna cercare di appiattire le rugosità o alleggerire il testo in nome di un ideale stilistico francese. Vanno seguiti il più possibile la struttura sintattica, il ritmo della frase, le ripetizioni o i cambiamenti di termini per una stessa nozione.
- 5) Si starà attenti a rendere tutti gli effetti e le sfumature volute dall'autore, tutti i tic linguistici dei personaggi, i modi di dire motivati dalla psicologia o dalla natura dei rapporti tra interlocutori, il che significa ritrovare le ragioni che motivano il modo di esprimersi del personaggio secondo i contesti.

Nella prima fase d'approccio della traduzione teatrale, la scelta di testi goldoniani permette di esemplificare il rapporto stabilito anche da altri traduttori tra la restituzione francese contemporanea e la lingua e la cultura del passato italiani.⁶ Questo lento lavoro, che non ha niente a che vedere con i ritmi imposti alle produzioni attoriali, crea le condizioni dell'approfondimento e del perfezionamento di una traduzione che tende idealmente ad assomigliare alla scrittura di Goldoni, poeta e drammaturgo, uomo del libro e uomo di teatro a contatto con la scena.

I giovani traduttori percepiscono con acutezza la difficoltà del compito della restituzione del testo teatrale, in particolar modo dopo avere preso conoscenza delle regole da seguire. Complessi d'inferiorità o rigidità scolastiche vanno allontanati grazie ad esempi precisi di traduzioni esistenti che manifestano scelte personali o esperienze del traduttore la cui libertà è stata accettata nella pubblicazione. Importante è fare capire la posizione del traduttore rispetto a quella dell'adattatore che, in merito alle sue qualità redazionali e teatrali, è sollecitato per adeguare il testo alla rappresentazione di professionisti o per ridurre il testo teatrale, come fu il caso per la *Trilogia della Villeggiatura* le cui tre commedie furono condensate e tradotte in un'adattamento di Félicien Marceau (1978) in parte ispirato alla messinscena di Giorgio Strehler (1974) mentre la traduzione completa pubblicata delle tre commedie è dovuta a Michel Arnaud (1972). Oggi una traduzione della trilogia sarebbe da intraprendere e pubblicare. Gli studenti possono costatarlo anche a partire dalle prime battute della traduzione esistente e dall'adattamento in francese su cui sono invitati a riflettere prima di ritradurle evitando, appunto, l'adattamento e tornando alle commedie d'origine, di cui si ridiscutono anche i titoli francesi : per « smanie per la villeggiatura », il titolo scelto da M. Arnaud

6 Per cominciare lasciamo da parte il problema della lingua veneziana di Goldoni che, in esperienze posteriori più mature, tentiamo di rendere non con gerghi regionali o popolari francesi, ma con modi sintattici e immagini evocative, specie quando il locutore non è di estrazione plebea.

con il termine francese « la manie », se riproduce le sonorità italiane, traduce solo l'ossessione della villeggiatura, e non rende quanto « smanie » il desiderio folle ed irrequieto dei cittadini di partire in villeggiatura a tutti i costi (pur di rovinare il proprio credito economico e morale), per cui il termine « frénésie » sarebbe più esatto (anche se il plurale non può essere usato in francese sia per « manie » che per « frénésie »). Inoltre, suggerendo agli studenti di notare le libertà che prende il traduttore ufficiale e maggiormente l'adattatore, si può rileggere il testo di Goldoni, e sottolineare il modo di esprimersi dei personaggi : Leonardo che manifesta verbalmente la propria smania, appunto, la fretta e insieme l'inquietudine legate alla partenza per la villeggiatura (quella degli acquisti da fare nell'urgenza senza denaro presso commercianti creditori), che lo spinge a rimproverare assurdamente il servitore, e Paolo, di cui si percepiscono già l'esperienza (Leonardo gli dà del voi al contrario del tu che dà a un altro servo in seguito) e la saggezza, che in modo rispettoso, ma con una certa convenzionalità di stile, fa notare l'incoerenza del rimprovero al padrone (Paolo si permetterà altre osservazioni in nome del suo attaccamento alla casa di Leonardo). Tutte queste osservazioni sboccano sulla riformulazione in francese di cui si sottolineano le scelte finali nella proposta finale.

C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, I, 1.

Leonardo : Che fate in questa camera ? Si han da far cento cose, e voi perdetè il tempo, e non se ne eseguisce nessuna.

Paolo : Perdoni, signore. Io credo che allestire il baule sia una della cose necessarie da farsi.

La Manie de la Villégiature, trad. Michel Arnaud (Paris : Gallimard, Pleiade, 1972).

Leonardo : Qu'est-ce que vous fabriquez ici ? Il y a cent choses à faire et, au lieu de les faire, vous perdez votre temps.

Paolo : Pardonnez-moi, monsieur, mais je crois que préparer la malle est du nombre des choses qu'il faut faire.

La Trilogie de la Villégiature, I, 1, adattamento di Giorgio Strehler, testo francese di Félicien Marceau (Paris : Comédie-Française, 1978)

Leonardo : Qu'est-ce que tu fais là ? C'est bien le moment de flâner. Il y a mille choses plus urgentes.

Paolo : Que Monsieur me permette. Je pense qu'une de ces choses urgentes, c'est précisément la malle.

La Frénésie de la Villégiature, I, 1, corso di traduzione teatrale, proposta di traduzione.

Leonardo : Qu'est-ce que vous faites *dans cette salle* ? Il y a mille choses à faire *et vous*, vous perdez du temps, *et rien n'avance*.

Paolo : Pardonnez-moi, monsieur. *Il me semble* que préparer la malle *fait partie* de ce qu'il faut faire *absolument*.

Nelle traduzioni pubblicate, notiamo spesso differenti rapporti del traduttore al testo e alla scena, a tal punto che si possono definire diverse categorie : la traduzione letteraria che prende alcune libertà per riprodurre un'idea di teatro e di lingua francese classica ; la traduzione più moderna e « grande pubblico », con una certa efficacia comica ma che, come la precedente, si allontana liberamente dall'espressività goldoniana ; la traduzione alla lettera, precisa linguisticamente e culturalmente, ma che non prende abbastanza in considerazione la dimensione orale e scenica del testo ; la traduzione in modo più diretto alla rappresentazione, ma che si lascia sedurre da scelte di maggiore facilità scenica ed espressiva, e che spesso accelera e banalizza il testo. Queste categorie possono non essere sistematiche e complete, come possono alternarsi in una stessa traduzione.

La tappa di « traduzione comparata » con giovani traduttori inesperti si rivela in ogni modo liberatrice e molto formativa per l'assimilazione del nostro *Vade mecum*, eventualmente anche per la sua messa in discussione a partire da traduzioni che non seguono le stesse regole. Questa volta, una prima traduzione personale viene richiesta a studenti ormai familiarizzati con l'autore : questa prima bozza è spesso una traduzione pedissequa poco attenta alle sfumature e alle implicazioni del testo goldoniano, ma costituisce una base di lavoro per condurre a una traduzione definitiva e collettiva dopo una rilettura del testo fonte e una lettura commentata delle traduzioni esistenti (di cui si prende conoscenza dopo una prima prova di traduzione). L'esempio più completo di questo esercizio è quello del testo più noto di Goldoni, *La locandiera*, tradotto e pubblicato quattro volte in Francia dagli anni Settanta, di cui prendiamo la prima scena (citata qui solo nell'inizio), cioè il primo scambio tra i due clienti spasimanti di Mirandolina, il vanaglorioso marchese spiantato di antica stirpe e il ricco neoconte la cui logica eccessivamente finanziaria è altr'e tanto vanitosa e ridicola. In un primo tentativo di traduzione, gli studenti hanno tendenza a lasciarsi influenzare dall'omofonia (« qualche » tradotto con « quelque ») e a scegliere una sintassi vicina all'italiano, a costo di creare anacoluti (« si l'aubergiste... ils me conviennent »), ma senza rilievo particolare (« vaut autant que le mien »), e questo nonostante i suggerimenti del testo (posto dei pronomi e dei possessivi, ripetizioni). Dimenticano che questo dialogo è il primo che scopre lo

spettatore che deve immediatamente capire che « l'aubergiste » (termine valido per i due generi) è una donna. Ora, l'inizio della commedia contiene già le caratteristiche della relazione poco armoniosa tra i due personaggi. L'analisi dello stile del testo originale non manca mai di mettere in rilievo i modi di dire ma anche il non detto socio-economico della rivalità tra di loro. Durante la lettura delle traduzioni pubblicate, si osservano le soluzioni di traduzione particolarmente felici, le modifiche, le perdite : soppressioni, aggiunte, slittamenti di senso (interpretazione di un'espressione volutamente neutra o ricca di sottintesi), interventi sintattici (negazione al posto dell'affermazione, tagli) o di livello linguistico (formulazioni letterarie o popolari). In modo più concreto vengono esemplificati i tranelli da evitare e le messe alla prova delle regole del nostro *Vade mecum* applicabili o meno. La lettura a voce alta delle traduzioni fa spiccare le sequenze facilmente teatralizzabili e quelle da rendere più comprensibili e più efficaci. Alla fine di questo lavoro comparato sulle traduzioni e di ritorno costante al testo fonte viene composto una nuova traduzione a partire da elementi considerati come essenziali nelle traduzioni esistenti e dalle soluzioni inedite proposte e discusse. La traduzione finale non è una traduzione « ideale » (cambia d'altronde secondo i gruppi e gli anni), ma un esempio di traduzione valida e giustificabile in tutti i suoi aspetti.

C. Goldoni, *La locandiera*, I, 1.

Marchese : Fra voi e me vi è qualche differenza.

Conte : Sulla locanda tanto vale il vostro denaro, quanto vale il mio.

Marchese : Ma se la locandiera usa a me delle distinzioni, mi si convengono più che a voi.

Esempio di primo tentativo di traduzione (studente del corso di traduzione teatrale).

Marquis : Entre vous et moi il y a quelque différence.

Comte : A l'auberge votre argent vaut autant que le mien.

Marquis : Mais si l'aubergiste a pour moi des égards, ils me conviennent plus qu'à vous.

La Locandiera, trad. Michel Arnaud (Paris : Gallimard, Pleiade, 1972).

Marquis : Entre vous et moi, mon cher, il y a une certaine différence.

Comte : Quand il s'agit de payer sa note, mon cher, votre argent ne vaut pas plus que le mien.

Marquis : Il se peut, mon cher, mais si notre hôtesse a des égards pour moi, c'est que je le mérite plus que vous.

La Locandiera, trad. Gérard Luciani (Paris : Gallimard, Folio bilingue, 1991).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une différence.

Comte : Dans cette auberge, votre argent ne vaut pas plus que le mien.

Marquis : Certes, mais si la propriétaire a pour moi des égards, c'est que j'en suis plus digne que vous.

La Locandiera, trad. Norbert Jonard (Paris: Flammarion, 1996).

Marquis : Entre vous et moi, il y a quelque différence.

Comte : Dans cette auberge, votre argent vaut autant que le mien.

Marquis : Mais si notre hôtesse a des égards pour moi, c'est qu'ils me siéent plus qu'à vous.

La Locandiera, trad. Danièle Aron, Comédie-Française 1981 (Paris : Hachette, Classiques, 1996).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une certaine différence.

Comte : Quand il s'agit de payer, mon argent vaut bien le vôtre.

Marquis : Mais si l'hôtesse a pour moi des égards particuliers, c'est bien parce qu'ils me sont dus.

Esempio di traduzione collettiva (corso di traduzione teatrale).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une *certaine* différence.

Comte : A l'auberge, *votre argent a autant de valeur que le mien.*

Marquis : Mais si l'hôtesse a des égards *pour moi, c'est qu'ils me conviennent plus qu'à vous.*

L'operazione ha per scopo di fissare una metodologia traduttiva del testo teatrale e di quelli di Goldoni in particolare per poi passare più facilmente alla seconda fase, ossia a un lavoro approfondito su testi mai tradotti. La pièce scelta per il semestre universitario sarà divisa in diversi gruppi di scene : scene da tradurre collettivamente (le prime scene, il primo atto) ; scene da tradurre individualmente ; scene da tradurre in coppia (se possibile le coppie sono bilingui, cioè costituite da un francofono e un

italofono). In ogni caso, le traduzioni sono tutte sottomesse al parere del gruppo e a correzioni collettive : questo procedimento garantisce l'armonizzazione della traduzione completa che, certo, rimane diretta dall'insegnante, ma è inizialmente prodotta dai giovani traduttori con una parte di lavoro in autonomia completa. Per quanto riguarda la traduzione solitaria, può essere utile ricordare, come premessa all'oralità necessaria della traduzione teatrale, un'esperienza che i traduttori goldonisti hanno potuto mettere a profitto durante le letture di attori professionisti a partire da traduzioni in corso. Come è stato teorizzato in modo chiaro da Patrice Pavis, il testo tradotto deve essere parlabile, recitabile e ricevibile, con un assestamento del « verbo-corpo » tra due sistemi culturali, senza piallare le differenze che renderebbero irriconoscibile l'origine del testo straniero.⁷ Come esempio convincente mi permetto di rifarmi ad un aneddoto che risale ai miei debutti in quanto traduttrice di Goldoni : durante la lettura offerta da attori professionisti ai traduttori, la « messa in voce », nel caso della mia traduzione, ha amplificato un problema puntuale e distorto l'effetto voluto, il che mi ha costretta a rinunciare alla mia prima scelta e a cercarne un'altra. Si trattava di tradurre *Gli amanti timidi* e, nel caso specifico che ritenne l'attenzione, di trovare una soluzione traduttiva per il tic verbale del brontolone e nervoso Pantalone « giuro a bacco baccone » dall'aumentativo finale molto personale. Avevo pensato di proporre in un primo tempo l'esclamazione un po' superata « saperlipopette », di personalizzarla in « saperlotte » (parola indicata nel percorso etimologico dell'espressione e presente nel dizionario) e di aumentarla ripetendola in « saperlotte de saperlotte ». Pantalone però, andando progressivamente sulle furie di fronte a sua figlia, finisce col ripetere in modo comico « giuro a bacco baccone, baccone, baccone », il che si poteva eventualmente rendere con variazioni intorno a « saperlotte de saperlotte, de saperlipopette ». Tuttavia, l'attore,⁸ che non conosceva il testo di Goldoni in lingua originale, sentì nei termini francesi scelti un lato « saltellante » più che tuonante del personaggio e ne aumentò la comicità, per altro offerta dalle ridondanze di consonanti (« p » e « t ») difficili da pronunciare : inceppando nel testo, l'attore rese ancora più comica la furia del personaggio facendolo balbettare, invertire le sillabe e inventare un'ultima ed eccessiva variazione (inesistente nella lingua francese) in « saperlopipette de popette ». La mia traduzione stessa mi si rivelò ridicola e, oltre alla lezione di umiltà, mi apparse lampante la necessità di tornare a scelte più adeguate agli intenti più misurati di Goldoni e alle caratteristiche di Pantalone, il cui intercalare doveva riprodurre sonorità insieme minacciose e inefficienti. Dopo

7 Patrice Pavis : « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », in : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti, 1990, pp. 135–162.

8 Si trattava dell'eccellente attore e regista Jean-Claude Penchenat, goldonista di grande sensibilità.

discussioni con attori e traduttori presenti⁹ fu scelta per la traduzione pubblicata l'espressione « sacré tonnerre de tonnerre ». Inoltre, la messa in voce quasi recitata del dialogo produsse una piccola variazione inserita dall'attore che provò il bisogno di personalizzare e familiarizzare l'ordine troppo breve e neutro in francese, « sors le portrait » proposto per « metti fuori il ritratto ». Il suggerimento « sors-moi le portrait », di stampo un po' troppo popolare per il livello linguistico del personaggio, fu trasformato nella traduzione finale tenendo conto del pronome in « donne-moi le portrait » che appare più naturale nei termini e più lungo nel ritmo rispetto alla prima soluzione di traduzione letterale.

C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, I, 14.

Dorotea : In verità, quasi, quasi mi fareste ridere.

Anselmo : Non ridere, giuro a Bacco Baccone. Metti fuori il ritratto. [...]
(Giuro a Bacco Baccone, Baccone, Baccone !) *mortificato, da sé, guardando il ritratto.*

Prime bozze di traduzione, *Les Amants timides*, L. Comparini.

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, *saperlotte de saperlotte*. Sors le portrait [...]
(Saperlotte de saperlotte, *de saperlipopette* !)

Lettura di Jean-Claude Penchenat nella parte di Pantalone (1993).

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, *saperlotte de saperlotte*. *Sors-moi* le portrait [...]
(Saperlotte de saperlotte, de saperlotte, *de saperlipopette, de saperlopipette de sa popette* !)

Les Amants timides, trad. L. Comparini (Paris: Imprimerie nationale, 1993)

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, *sacré tonnerre de tonnerre*. *Donne-moi* le portrait [...]
(*Sacré tonnerre de tonnerre, de tonnerre, de tonnerre* !)

⁹ Ginette Herry si dimostrò come al suo solito molto disponibile, questa volta e altre in seguito durante questa prima esperienza traduttiva; che questo ricordo sia l'occasione di esprimere la mia gratitudine nei suoi confronti.

Questa esperienza fu determinante per capire a che punto la traduzione si deve proiettare nella bocca e nel corpo dell'attore e come, passando alla recitazione, una traduzione in corso può arricchirsi, migliorare le proprie soluzioni e perfino rivelare gli aspetti più reconditi del testo teatrale di origine. Ovviamente la lettura ad alta voce del testo originale e della traduzione in corso è essenziale con gli studenti traduttori, anche con quelli che non hanno nessuna esperienza della recitazione. Molto rapidamente appaiono le difficoltà di pronuncia, i divari ritmici, l'eccessiva letterarietà sintattica o terminologica, i rischi d'incomprensione immediata del testo, o, al contrario, il rischio di comprensione « altra », soprattutto quando si sa che il testo sarà affidato ad attori amatori giovanili. In effetti, una delle difficoltà del traduttore è qui di non lasciarsi sedurre dall'entusiasmo e la creatività o dalla facilità con la quale gli attori possono tirare il testo verso una più forte comicità anche quando il testo non presenta nessun problema di traduzione. Il traduttore, se può lasciare l'attore « giocare » con il testo tradotto (in francese recitare si dice « jouer »), deve stare attento a non integrare tutte le sue suggestioni e perfino a resistere ad alcune di esse se assiste alle prove. Un esempio di questi rischi, ma anche di una straordinaria vitalità creativa che li accompagna, si è presentato durante la messinscena da parte di studenti attori della mia traduzione de *Les Amants timides* utilizzata per la regia professionista di Claudia Morin.¹⁰ Mi sentivo libera di procedere a un'eventuale ritraduzione del testo per gli studenti del laboratorio teatrale e per il loro spettacolo. A un certo punto, abbiamo accordato un'attenzione più grande agli scambi tra i protagonisti Camilla e Arlecchino e a scene in cui appaiono soli, come quella in cui non hanno ancora confessato la loro passione reciproca, ma Arlecchino vuole offrire il proprio ritratto a Camilla prima della propria partenza, sull'esempio di quello che ha fatto il suo padrone con la padrona di Camilla (il sottotitolo della commedia è *L'équivoco dei due ritratti*). Il dialogo provato nel laboratorio è diventato più colloquiale, più familiare rispetto alla traduzione pubblicata, con, per esempio, l'inversione interrogativa sintatticamente scorretta, ma usata nella lingua parlata odierna (« vous l'avez-mis où, votre portrait ? ») che poteva convenire alla servetta (anche se nel testo goldoniano Camilla si esprime perfettamente, qui può trovare un suo interesse a infantilizzare Arlecchino, che per altro non sa leggere) e permetteva di fare risaltare l'avverbio di luogo a metà battuta. Il ritmo è stato leggermente rallentato per fare apprezzare la scena con una variazione creata intorno all'aggettivo possessivo, trasformato in pronomi personale posto alla fine delle battute (« portrait de moi » seguito di « mon portrait »), con recupero della prima espressione nella seconda

10 Paris, Théâtre Cassiopée, estate 1997. Un DVD è stato tratto nel 2005 dalla rappresentazione.

battuta di Camilla (« votre portrait »). Queste modifiche non sarebbero giunte sotto la penna degli studenti traduttori che avevano imparato a seguire il *Vade mecum* della traduzione goldoniana, ma gli studenti attori partivano dal testo francese della mia traduzione, in questo passo molto vicino al testo di Goldoni, e avevano il permesso di riappropriarselo per i loro bisogni scenici. Così potemmo fare l'esperienza dell'adattamento scenico di un testo diventato più elastico senza perdere di vista il « dialogo con l'autore » che avevo comunque imposto in linea di massima. L'interpretazione « liberata » del testo provocò però un altro effetto. Durante una delle prove, gli studenti attori, che cominciavano a sentirsi più a loro agio con la passione dei personaggi e gli avvicinamenti fisici possibili tra di loro, si sono divertiti a trovare allusioni sessuali nel testo di Goldoni e ad interpretare espressioni apparentemente neutre dello scambio tra i due eccessivamente timidi protagonisti. La messinscena di Claudia Morin aveva lasciato poco spazio al doppio senso, forse per la semplice ragione che Arlecchino, vestito in modo quasi contemporaneo nella regia professionistica, nascondeva il ritratto nel taschino sul petto del giubbotto, e probabilmente anche a causa della traduzione che avevo dato alla parola «saccoccia» col francese generico « poche » impiegato per il costume tradizionale di Arlecchino e che significa nella lingua attuale tasca e insieme (ma meno comunemente) saccoccia. Gli studenti del laboratorio teatrale sentirono il bisogno di rendere più esplicita e suggestiva la scena, in particolare dopo che ebbi portato loro le incisioni settecentesche che illustrano una delle edizioni dell'opera goldoniana. Fecero quindi proposte orali a partire dalla traduzione esistente e chiesero al loro Arlecchino di cercare i suoi movimenti fisici per questa scena. Il giovane attore indossò un marsupio allacciato alla vita per imitare la saccoccia arlecchinesca, che però spostò dal fianco al ventre, e creò un gioco ambiguo con l'oggetto, inserendo un senso sessuale alle battute sulla localizzazione del ritratto e spingendo l'atteggiamento dell'interlocutrice nella stessa direzione. I due attori recitarono il dialogo tra impulsi fisici di attrazione reciproca e ritenutezza piena di vergogna, in un dialogo e una gestualità più suggestivi di quanto il testo francese non lasciasse indovinare ma senza tradire la psicologia dei personaggi goldoniani. La vitalità dell'invenzione che non contraddiceva il testo goldoniano (spesso aperto a questo tipo di ambiguità) mi fece accettare la nuova versione che modificava un po' la traduzione esistente e, nella trascrizione per la preparazione allo spettacolo, dava spazio a didascalie interpretative. Il problema stava in realtà nella comicità gestuale dell'allusione sulla saccoccia spostata sugli attributi sessuali di Arlecchino. Moderatamente interpretata e controllata, con un dosaggio equilibrato di spontaneità ingenua e un misto di audacia e vergogna, la scena poteva funzionare senza mettere in pericolo la coerenza dei personaggi, ma

il limite era molto tenue tra la varietà di sensi proposta e l'eccesso di allusività che, fissata poi nella ritraduzione scritta, rischiava di dare adito ad interpretazioni capaci di distruggere la delicatezza dei caratteri e dei rapporti tra i protagonisti. La traduzione rivista dopo lo spettacolo con un'attenta rilettura del testo di Goldoni tornò inesorabilmente alla prima versione, e ritenne solo la modifica di « poche » in « sacoche » nella didascalia, lasciando alla sensibilità dei futuri lettori ed attori le possibilità interpretative senza forzarle.

C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, II, 6.

- Arlecchino : El gh'ho anca mi el mio ritratto. (*con bocca ridente*)
 Camilla : Anch'ella ha il suo ritratto ? (*mostrando meravigliarsi*)
 Arlecchino : Siora sì (*come sopra*)
 Camilla : E dove l'ho ha il suo ritratto ?
 Arlecchino : L'ho qua. (*accennando la saccoccia sorridendo*)
 Camilla : Oh ! non sarà poi vero. (*scherzando*)

Les Amants timides, trad. L. Comparini (Paris: Imprimerie nationale, 1993).

- Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait.
 (*tout réjoui*)
 Camille : Vous aussi, vous avez votre portrait ?
 (*feignant l'étonnement*)
 Arlequin : Oui, madame.
 (*comme plus haut*)
 Camille : Et où l'avez-vous mis, votre portrait ?
 (*souriant*)
 Arlequin : Là.
 (*montrant sa poche en souriant*)

Les Amants timides, regia Claudia Morin, Théâtre Cassiopée, 1997 (DVD 2005).

- Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait.
 Camille : Vous aussi, vous avez votre portrait ?
 Arlequin : Oui, madame .

Camille : Et où l'avez-vous mis, votre portrait ?

Arlequin : Là. [indicando il taschino del giubbotto sul petto con un movimento della spalla]

Les Amants timides, Laboratorio teatrale, prova (Université de Savoie, 2003).

Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait... un portrait de moi !

Camille : Vous aussi, vous avez un portrait de vous ?

Arlequin : Oui, madame.
[spostando il marsupio dal lato a davanti]

Camille : Et... vous l'avez mis où, votre portrait ?
[confusa e sorridente]

Arlequin : Là.
[indicando il marsupio]

Durante la messinscena, il testo orale non può appoggiarsi sulla nota esplicativa. Questo pone il problema dell'intraducibilità di espressioni, riferimenti specifici, accenni particolari alla Venezia del Settecento. In questo caso il traduttore può avere ricorso, se rapide e misurate, a proposte di esplicitazione dirette ai futuri attori e spettatori. Da qualche anno, l'attività del gruppo di studenti traduttori produce ritraduzioni e traduzioni inediti, e ogni anno il risultato del lavoro viene integrato direttamente al progetto di recitazione di questi stessi inediti da parte del laboratorio teatrale universitario.¹¹ Le prove del gruppo di attori sono aperte ai traduttori (a volte traduttori diventano attori e vice versa), e dirette dallo stesso insegnante, il che è particolarmente stimolante e apre una nuova prospettiva di *translation in progress* o di *performing translation* : la traduzione inedita fissata per iscritto rimane duttile sul lungo termine (alcuni mesi), aperta a modifiche che si imporranno durante le prove. In certi casi di « intraducibili », gli sforzi dei traduttori possono sembrare insufficienti agli attori che prendono a volte la libertà di adattare le scelte. Un esempio molto chiaro di questo fenomeno si è presentato quando abbiamo tradotto e proposto alla recita il primo atto della *Gastalda*, prima versione goldoniana della *Castalda* : per differenziare questa prima versione col suo titolo veneziano dalla seconda in toscano (in cui la protagonista è vedova), il titolo scelto in francese è stato *La Jeune Intendante*.

11 All'università Paris-Sorbonne il laboratorio teatrale studentesco è stato creato nel 2006 in occasione del tricentenario della nascita di Carlo Goldoni e battezzato «La Mascareta», nome di una barca veneziana. Altri testi di autori sono stati tradotti per la prima volta, o ritradotti, o sopratitolati ex novo per le rappresentazioni dei due gruppi del laboratorio: Pirandello, De Filippo, Fo-Rame, Erri De Luca, Rossana Campo, Marina De Juli.

Di fronte al povero superbo conte Ottavio che critica la cioccolata che gli è stata servita, la spiritosa servetta Corallina ironizza con abili sottintesi sulla colazione abituale del conte composta di polenta. Il problema di comprensione sta nel fatto che l'allusione progressiva all'alimento giallo, amarognolo e denso non funziona in francese, come non funziona il contrasto comico tra, da una parte, l'evocazione di un cibo povero e campagnolo (la polenta in Francia oggi non ha questo marchio socio-economico, non è servita a fette ed è cucinata in modo che scompaia l'amaro genuino) e, dall'altro, le pretese di lusso e raffinatezza del conte. Per una migliore comprensione della comicità della scena che non rinunci all'evocazione del cibo (non si trattava in effetti di trasformarlo in un altro alimento) è stata proposto l'inserimento di una piccola parentesi esplicativa (creata di sana pianta) di Corallina : « [comme la polenta] ». Ma gli attori che provavano il testo tradotto hanno giustamente considerato che questa precisazione esplicativa introdotta dai traduttori arrivava troppo tardi nel dialogo, il che non salvava la comicità delle allusioni precedenti sul colore, il sapore e la consistenza della cioccolata paragonata alla polenta. Il testo dei traduttori, che poteva funzionare tale quale alla lettura, ha quindi preso in conto le richieste degli attori e proposto non solo una formulazione più comprensibile per il colore giallo (« une plus belle couleur » diventa « couleur plus élatante »), un giro sintattico finale più insistente e ironico (« Et c'est dans le chaudron qu'on le réussit le mieux ») ma soprattutto ha spostato all'inizio dello scambio l'esplicitazione del paragone tra cioccolata e polenta creando subito un a parte esclamativo di Corallina : « [(espèce de mangeur de polenta !)] ». La soluzione, accolta con entusiasmo, è stata amplificata dalla gestualità dell'attrice nella parte di Corallina per fare capire meglio il modo di preparare la polenta (mescolata col bastone nella caldaia) e di servirla (tagliata a fette). Grazie a questo necessario adattamento, è stata garantita la comprensione immediata e pertanto la comicità dell'allusione.

C. Goldoni, *La gastalda*, I, 5.

- Ottavio : [la cioccolata] Non ha a che far con la mia.
- Corallina : La sua averà più bel colore.
- Ottavio : Certamente.
- Corallina : Sarà amaretta.
- Ottavio : Sì, questa è troppo dolce.
- Corallina : Sarà molto più densa.
- Ottavio : Questa veramente è liquida.

Corallina : Nella caldaia riesce meglio. [...]

Ottavio : Sì, quando l'invito è grande.

Corallina : E poi la tagliano in fette...

Ottavio : Orsù, parliamo d'altro.

La Jeune Intendante, traduzione gruppo LLT, 2006.

Ottavio : Il n'a rien à voir avec le mien.

Corallina : Le vôtre doit avoir une plus belle couleur.

Ottavio : Certainement.

Corallina : Il doit être légèrement amer.

Ottavio : Oui, celui-ci est trop sucré.

Corallina : Il doit être plus épais.

Ottavio : A dire vrai, celui-ci est trop liquide.

Corallina : Et, dans le chaudron, il est mieux réussi. [...]

Ottavio : Oui, quand les invités sont nombreux.

Corallina : Et puis, on le coupe en tranches... [*comme la polenta.*]

Ottavio : Allons, parlons d'autre chose.

La Jeune Intendante sul palcoscenico, 2007 (Université Paris-Sorbonne).

Ottavio : Il n'a rien à voir avec le mien.

Corallina : [*(Espèce de mangeur de polenta !)*] Le vôtre doit avoir une couleur *plus éclatante*. [...]

Ottavio : A dire vrai, celui-ci est trop liquide.

Corallina : Et *c'est* dans le chaudron *qu'on le réussit le mieux* [*gesto del bastone-mestolo*]

Ottavio : Oui, quand les invités sont nombreux.

Corallina : Et puis, on le coupe en tranches... [*gesto del taglio*]

Ottavio : Allons, parlons d'autre chose.

Se le due prime correzioni drammatizzano felicemente la prima traduzione e possono essere proposte come traduzione definitiva per un'eventuale edizione, la terza, quella più importante dell'aggiunta dell'a parte (e delle didascalie gestuali che servono alla rappresentazione) è di ordine creativo-interpretativo e modifica il testo originale : senza escluderne la possibilità, si è costretti a riservare questi interventi, in una traduzione ufficiale pubblicata, a note-proposte. In quanto tale, la traduzione diretta alla rappresentazione del laboratorio teatrale diventa copione di scena del testo francese utilizzato. A questo punto, se si lega il lavoro di traduzione a quello di messinscena, bisogna convenire che appaiono almeno quattro livelli di elaborazione del testo teatrale tradotto, per adeguare alla nostra esperienza (senza tener conto però della variante spettacolare che registra le modifiche intervenute durante lo spettacolo) una parte delle categorie definite da Patrice Pavis e recentemente rivisitate da Stefano Boselli¹² :

Livello 1 : prima traduzione a tavolino.

Livello 2 : traduzione « drammatica », modificata nel senso di una sua maggiore rappresentabilità (eventualmente dopo la « messa in voce » da parte degli attori).

Livello 3 : traduzione per la rappresentazione (libretto di scena) che tiene conto delle esigenze attoriali e registiche.

Livello 4 : traduzione di fine percorso proponibile alla pubblicazione con revisione dei livelli precedenti e ritorno al testo fonte.

Ovviamente, per un traduttore che lavora solo a tavolino ma conosce le esigenze drammatiche, i livelli 2 e 3 sono anche proiettabili mentalmente. L'ultimo livello ci sembra essenziale quando si lavora nell'ambito di un laboratorio teatrale amatoriale e studentesco, poiché permette di « ripulire » il testo dalle contingenze attoriali e registiche, di garantire una parte di universalità della traduzione del testo d'origine la cui traduzione deve potere convenire a future e diverse letture e interpretazioni. La traduzione collettiva di studenti diretta da un insegnante che si occupa anche dell'interpretazione scenica permette di sottomettere costantemente il testo alla prova dell'efficacia goldoniana in lingua francese oggi, ma per questa stessa ragione, nell'ambito universitario, si deve potere anche piegare al carattere ludico della preparazione dello spettacolo (il laboratorio teatrale è aperto a tutti i tipi di studenti, anche quelli che non lo convalidano con crediti), come all'età degli attori e degli spettatori. Tuttavia, non si può lasciare travolgere da un « giovanismo » o un « dilettantismo » che si discosterebbe troppo dagli intenti dell'autore e dalla necessità di fare conoscere e capire al pubblico il testo preciso.

12 Stefano Boselli : « La traduzione teatrale », in : *Testo a fronte* 15 (1996), pp. 63-73.

Inoltre, gli attori (a volte sono in gran parte solo francofoni) non devono contare su una comicità facile legata allo stereotipo spettacolare e culturale dell'italianità. Se i richiami alla cultura di partenza sono mantenuti il più possibile, non si tratta di utilizzarli per attirare il riso o la benevolenza, il che per altro andrebbe nel senso di un teatro goldoniano di divertimento secondario e carnevalesco. L'opera di Goldoni fornisce abbastanza spunti di serietà e riflessione per indurre a trasmettere la sua comicità complessa. A diverse riprese, per esempio, si è imposta la necessità di non permettere che l'italianità fosse usata come elemento comico. Un caso interessante può essere ripreso dalla scena già citata della *Gastalda* in cui lo scroccone conte Ottavio, per attirarsi i favori di Corallina dopo l'allusione alla povertà, comincia con lei una sticomitia ereditata dalla commedia dell'arte ma non gratuita e comunque rivisitata : Corallina ne approfitta per dimostrare la sua superiorità intellettuale e verbale, ma anche per accennare al potere economico che ha in casa del padrone Pantalone innamorato di lei (Corallina finirà per sposarlo e scacciare gli scrocconi). Mettendo tuttavia in dubbio l'innocenza di Corallina con la metafora del cibo, Ottavio la paragona ironicamente a « l'acqua dei maccheroni » di comprensione immediata per il pubblico di Goldoni, cioè l'acqua torbida. Ci siamo resi conto che « l'eau des macaronis », se corrispondeva all'italiano, piaceva fin troppo agli attori che hanno provato a pronunciare l'espressione all'italiana, accento tonico, doppie consonanti e « r » vibrante compresi (il che produceva il barbarismo buffonesco « l'eau des *maccarrònni* »). Le prove del dialogo slittavano verso un pittoresco italiano non pertinente. Il termine introduceva sfumature legate a un rapporto parassita della cultura francese con l'italianità : « Les macaronis » è il nome dato agli immigrati italiani in Francia ; il cibo stesso suona come una specialità italiana e non come un alimento comune, per cui bisognerebbe cercare un equivalente francese come « nouilles », che purtroppo fa appello oggi alla percezione di un tipo di pasta del povero al di sotto dell'evocazione golosa dei maccheroni da parte di Ottavio ridotto alla polenta. Per togliere ogni rischio di estraneità sbagliata, siamo tornati a un'espressione più generica e familiare all'orecchio degli attori : « l'eau des pâtes ». La perdita delle tante sonorità dei « maccheroni » che riempiono la bocca di Ottavio, è stata compensata allungando il periodo della battuta ironica e coll'aggiunta dell'esplicitazione « l'eau de cuisson » (l'acqua di cottura), espressione molto comune in francese. Tuttavia, riflettendo di nuovo sulla perdita culturale che costituiva il termine di « pâtes » rispetto a « maccheroni », abbiamo deciso, nella prospettiva di un'eventuale edizione, di lasciare aperta la possibilità, per un lettorato e un pubblico più diversificato, di ricevere il riferimento preciso del dialogo goldoniano, in particolare se interpretato da professionisti, e quindi siamo tornati, per la traduzione di fine percorso, alla

prima scelta traduttiva italianizzante « l'eau des macaronis » ma arricchita dalla trovata « de cuisson » che « rifrancesizza » l'espressione.

C. Goldoni, *La gastalda*, I, 5.

Ottavio : [...] Basta, si vede che la sapete lunga.

Corallina : E sì sono innocente come l'acqua.

Ottavio : Come l'acqua de' maccheroni, eh !

Corallina : Oh appunto quell'acqua con cui ella si lava il viso !

La Jeune Intendante, proposta di traduzione.

Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.

Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !

Ottavio : Oui, comme *l'eau des macaroni* !

Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

La Jeune Intendante, traduzione per lo spettacolo del laboratorio teatrale.

Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.

Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !

Ottavio : Oui, comme *l'eau de cuisson des pâtes* !

Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

La Jeune Intendante, traduzione finale.

Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.

Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !

Ottavio : Oui, comme *l'eau de cuisson des macaronis* !

Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

Se, per la messinscena universitaria, i traduttori si proiettano nella fase della rappresentazione del testo o accettano che i loro compagni attori prendano libertà puntuali col testo (esclamazioni, ripetizioni, sinonimi, battute trasformate in a parte al pubblico, esplicitazioni, modernizzazioni, ecc.) in nome dell'efficacia o dell'espressività, l'insegnante traduttore e regista deve assumere la parte di

moderatore degli slanci interpretativi e mantenere l'equilibrio tra accolta di trovate utilizzabili e messa in guardia contro i rischi di controsenso. Il traduttore non può fare a meno della parte di guardiano del tempio testuale per assicurare il dialogo con l'autore e la trasmissione della sua opera, in particolar modo quando si tratta di diffondere il testo pubblicabile.

Nella'ambito di un laboratorio studentesco destinato alla rappresentazione di un testo inedito tradotto con giovani nella prossimità di ambedue le attività, il passaggio dal testo alla prova scenica conduce a chiarimenti sul testo come sulla traduzione che se ne trova spesso migliorata. Tuttavia, il traduttore-regista ha il compito di valutare i compromessi da fare con le condizioni della rappresentazione. Oscillando tra scelte consensuali, trovate comiche e resistenze agli eccessi interpretativi, questa doppia attività si riattacca alla parte di lavoro artigianale e intuitivo che probabilmente è stato una delle componenti della creazione del drammaturgo a contatto con gli attori. Gli studenti stessi imparano a progredire tra rispetto del testo scritto e perfettibilità, bisogno di rigore testuale e desiderio di dialogare con il pubblico coetaneo. La questione del deperimento della traduzione segnata dalla propria epoca, e del rinnovamento necessario di essa, è particolarmente scottante quando il testo di teatro classico straniero viene a contatto col presente culturale e nazionale di ragazzi in apprendistato. Pertanto queste considerazioni tratte da un'esperienza e da una pratica particolari possono eventualmente servire la più generale riflessione sulla traduzione teatrale e la sua messinscena. Il testo prodotto dopo il percorso traduttivo-scenico-ritraduttivo finisce coll'essere ricco di uno sfondo sperimentale completo, ma non significa che la sua forma finale sia una traduzione definitiva o un modello. Tutt'al più, come lo ricorda Fabio Regattin¹³ nel suo bilancio sugli atteggiamenti teorici rispetto alla traduzione teatrale, possiamo dire di condividere una visione insieme letteraria, drammatica e spettacolare del testo tradotto. La traduzione, in quanto il teatro ne è l'oggetto, con la sua comunicazione verbale e gestuale immediata, si rivela come testo da riscrivere regolarmente, perché il teatro tradotto, forse più del teatro in lingua, è vita in movimento.

13 Fabio Regattin : « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », in : *L'Annuaire théâtral* 36 (2004), pp. 156-171.

BIBLIOGRAFIA

- « A propos des mises en scène « goldoniennes » en France depuis le bicentenaire de 1993 : Table ronde coordonnée par Ginette Herry », in : *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*, vol. 2, dir. François Livi et Claudette Perrus, numéro spécial de la *Revue des Etudes Italiennes* 3-4, (juillet-décembre 2007), pp. 205-272.
- Aron, Danièle: « L'auberge de Mirandoline », in : *Revue de la Comédie-Française* 97 (mars 1981), pp. 9-12.
- Boselli, Stefano : « La traduzione teatrale », in : *Testo a fronte* 15 (1996), pp. 63-73.
- Herry, Ginette: « De la spécificité du texte théâtral et de sa traduction », in : « Traduire le drame », ed. Justyna Łukaszewicz, numero speciale di *Romanica Wratislaviensia* LV (2008), pp. 151-158.
- Herry, Ginette : « Traduire Goldoni », in : *Cahiers de la Comédie-Française* 2 (hiver 1991-1992), pp. 43-50.
- Herry, Ginette (ed.) : *Goldoni en l'Europe, aujourd'hui-et demain ?* Strasbourg : Circé, 1995.
- Maione, Gabrielle : « Aperçus sur la traduction Aron-Lassalle de *La Locandiera* », in : « Traduire », numero speciale di *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 14-15.
- Mounin, Georges: « Pour la pédagogie de la traduction », in : *La traduction de la théorie à la didactique*, études réunies par Michel Ballard. Lille : Presses Universitaires, 1986, pp. 29-38.
- Pavis, Patrice : « Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle », in : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti, 1990, pp. 135-162.
- Regattin, Fabio : « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », in : *L'Annuaire théâtral* 36 (2004), pp. 156-171.
- Tomarchio, Margaret: « Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur », in : « Traduction/Adaptation », ed. Paul Bensimen e Didier Coupaye, *Palimpsestes* 3 (1990), p. 87.

RECITAZIONE VS LETTURA : LA TRADUZIONE DELLE FIABE TEATRALI DI CARLO GOZZI IN FRANCIA

FRANÇOISE DECROISSETTE (PARIS)

« La traduzione per il teatro è inseparabile dall'adattamento », scriveva nel 1989 Bernard Faivre d'Arcier per le seste Assisi della traduzione letteraria di Arles,¹ perché deve riflettere la proiezione del testo drammatico, scritto, nel testo scenico, recitato e agito da attori. Secondo lui, il lavoro del traduttore di teatro è necessariamente drammaturgico e fa parte integrante dello spettacolo. Tradurre il teatro sarebbe quindi sempre « adattare », il che vuol dire sostituire una realtà culturale altra a quella soggiacente alla lingua-fonte quando il destinatario della traduzione non è più in grado di identificare immediatamente questa realtà primordiale.

Ovviamente, per tutte le ragioni che ci ha insegnato la semiologia del testo teatrale e della rappresentazione, risulta oggi difficile non condividere questa affermazione, e non ammettere che la posizione del traduttore di testi teatrali è diversa da quella del traduttore di testi non performativi, perché confrontato a testi prevalentemente destinati alla scena cioè realizzati con intervento di più autori, gli attori e il regista, e recepiti non attraverso la lettura, ma l'ascolto e la visione congiunti. Un traduttore teatrale, quindi, non « serve solo due padroni », come diceva un teorico della traduzione, Rosenzweig,² serve tre padroni (autore, pubblico e regista/attori).

Un'esitazione legittima c'è, tuttavia, se ci spostiamo di nuovo dalla scena verso la pagina, e dalla recitazione alla pubblicazione, se ci interroghiamo su che cosa poi va pubblicato. Se proseguiamo nel senso di Faivre d'Arcier, dobbiamo ammettere che va pubblicato in priorità il testo vivo (che per certi dovrebbe essere l'unico da prendere in considerazione), che si è preso l'abitudine di chiamare per le sudette ragioni « versione scenica » e non traduzione, con i tagli, le riscritture, le variazioni, gli spostamenti di dialoghi o di scene operati nel passaggio dalla pagina al palcoscenico. Il testo cioè

1 « Traduire, adapter, écrire », table-ronde animée par Jacques Thiériot, in : *Traduire le théâtre : Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990, pp. 15-16.

2 Franz Rosenzweig : « La scrittura e Lutero », in : Id. : *La scrittura : Saggi 1914-1929*, ed. G. Bonola. Roma : Città Nuova, 1991, p. 115.

recitato e incarnato dagli attori, per un dato pubblico, a un dato momento della sua vita di testo per essenza effimero, incompiuto, non finito, e in pericolo d'oblio quando resta sulla sola pagina del copione. Per fare un esempio, si può ricordare l'aneddoto raccontato da Michel Serrault a proposito della commedia di Jules Romains, *Knock*, che ha recitato con grandissimo successo sotto la regia di Pierre Mondy al teatro della Porte Saint Martin, nel 1992. Egli confessava a un giornalista di essersi preso molte libertà con il testo di Romains, aggiungendo battute di propria invenzione lì dove il testo gli sembrava troppo scarso, elittico o silenzioso, fino a provocare, durante le prove, una reazione della vedova dell'autore che gli avrebbe subito raccomandato un rispetto più grande del testo di suo marito. E così fece per tutte le prove, salvo però inserire nel dialogo, alla prima rappresentazione, qualche sua battuta che funzionava bene. Ebbe la sorpresa, dopo la calata del sipario, di sentire la vedova Romains che, contentissima del successo, gli annunciava che le sue battute sarebbero state aggiunte al testo di una nuova edizione prevista per poco dopo, che uscì nel 1998. Questa dell'infinitudine del testo teatrale e della variabilità dell'edizione a seconda delle rappresentazioni è una situazione frequente nell'edizione teatrale, e antichissima – pensiamo alle edizioni del teatro shakespeariano, realizzate dagli attori, ma anche alle varie edizioni del teatro goldoniano curate dall'autore stesso, nelle quali i testi molto devono alla prova della scena e presentano varianti a volta cospicue –, di cui possiamo difendere la legittimità in nome del gesto scenico, senon dell'autorità dello scrittore.

La cosa però non va da sé per quanto riguarda il teatro del passato, soprattutto quando si traduce a partire da testi pubblicati sotto il controllo diretto dell'autore. Occorre ricordarsi che la posizione di quel *porteur* di testi che è il traduttore, e quella dell'autore o di un suo rappresentante, non si possono confondere. Il *porteur* è un intermediario, che si muove nella scrittura come l'ombra dell'autore, il custode del suo spirito e, se nel lavoro scenico può avere legittimamente un ruolo di *Drammaturg* nel senso tedesco della parola (cioè di elucidazione e interpretazione del testo), nondimeno deve continuamente pensarsi giuridicamente come il rappresentante e il difensore dell'autore, e dovrebbe essere pronto a farlo quasi contro il regista e gli attori. Se non proprio contro, perlomeno non deve anticipare l'interpretazione del regista, ma accompagnarla per renderla chiara e coerente col testo fissato dall'autore. Il ruolo del traduttore di testi teatrali, come per qualsiasi altro testo letterario, dovrebbe essere prima di tutto di conservare la memoria, lo spirito del testo drammatico. Rendere il testo « dicibile » e recitabile dagli attori in scena (proprietà centrale che segna la differenza tra testo teatrale e testo letterario), non vuol dire interpretarlo o iscrivere nella traduzione una drammaturgia e una regia preventiva. Ancora meno anticipare sulla comprensione o meno del pubblico.

Questo naturalmente è ancora più costringente se l'autore – come accade in particolare a partire del Settecento – ha giudicato necessario di « fissare » il testo sulla pagina, pur offrendolo come qualsiasi testo alla libertà interpretativa delle generazioni future.

E' questa la posizione affermata per esempio nelle traduzioni del teatro goldoniano in Francia degli anni 1993–94 promosse da Ginette Herry e dall'Académie Goldoni Européen, destinate alla recita, ma anche alla pubblicazione, che intendevano far conoscere testi goldoniani ancora non tradotti in Francia a scopo di cambiare la percezione e la pratica del teatro goldoniano sulle scene francesi. Questa posizione mi ha spinto a conservare, nella pubblicazione di una traduzione della commedia di Goldoni intitolata *La villeggiatura*, quella scritta nel 1756, vari elementi lessicali contestualizzanti, come l'allusione al *Mercure galant*, primo titolo della *gazette* che diventa poi, nel 1724, il *Mercure de France*, lanciata ironicamente da una delle donne della compagnia di nobili in villeggiatura a un ospite appena tornato da Parigi con uno sprito eccessivamente libertino. E' evidente che quest'allusione al *Mercure galant*, certo conosciuto nel 700, anche a Venezia, non era afferabile dai giovani e meno giovani francesi della fine del secolo XX°. Sicché durante le recite, a poco a poco, gli attori, temendo sicuramente che il pubblico non potesse capire l'allusione hanno sostituito la traduzione pubblicata « *sur Le Mercure galant* » da un più generico « *sur la gazette* » (che conservava ancora qualche cosa di antico, di settecentesco, ma che forse non era nemmeno capito dal pubblico giovane), poi addirittura dal più moderno e afferabile da tutti « *sur le journal* ». Ma nella pubblicazione della traduzione presso L'Arche, si è conservata l'allusione al *Mercure galant* per sottolineare la sua importanza semantica nell'economia della commedia, nella comprensione dell'intreccio, e più largamente per la conoscenza dell'autore.

Questa posizione editoriale di tipo filologica non è condivisa da tutti gli editori specializzati nel testo teatrale, soprattutto quelli interessati alla pubblicazione di testi contemporanei che tendono a privilegiare il testo recitato sul testo storico, per ragioni ovviamente economiche più che per convinzione teorica. Ma se, come dicevo prima, questa scelta di modernizzazione ha il vantaggio di riflettere il presente del testo, la sua vita e la parte decisiva dello spettatore nella creazione scenica, si corre anche il rischio di imporre un uso duraturo della traduzione-adattamento, fino a far sparire l'autore a profitto del regista. Pensiamo per esempio all'adattamento de *La trilogia della villeggiatura* goldoniana realizzato da Giorgio Strehler, in collaborazione collo scrittore Félicien Marceau di cui si conserva pubblicato il *texte français*,³ per la regia presentata alla Comédie-Française nel 1978,

3 Carlo Goldoni : *La Trilogie de la villeggiature*, texte français de Félicien Marceau, Scènes extérieures. Paris : Comédie-Française, 1978.

oggi considerata storica e fondatrice in Francia di una tradizione interpretativa di quella commedia goldoniana (e di altre) imperniata più sul testo scenico strehleriano – e sull’adattamento pubblicato – che non sul testo goldoniano. Il regista Jean Louis Benoît ad esempio, per una sua regia proposta nel 2002 ad Avignone, ha ripreso volontariamente tale quale il testo di Félicien Marceau, e quindi implicitamente anche l’adattamento di Giorgio Strehler, iscritto sulla pubblicazione.⁴

La questione della scelta del testo da pubblicare si pone con ancora maggiore evidenza quando si affronta un corpus come le *fiabe teatrali* di Carlo Gozzi, queste armi da guerra lanciate dal puntiglioso conte veneziano contro il nemico Goldoni (e Chiari) per resistere alle mode che minacciavano, secondo lui, la purezza e la vitalità del teatro italiano. Perché? Perché, come tutti sanno, il testo pervenutoci attraverso l’edizione che Gozzi si decide a lanciare presso l’editore Colombani a Venezia nel 1772⁵ « spinto a forza da vari amici » come afferma lui, conserva intenzionalmente l’alternanza delle parti premeditate, interamente scritte (con scelte molto precise per l’uso del verso o della prosa a seconda del personaggio e della situazione), e delle parti all’improvviso, affidate ai comici e al loro sapere scenico. Carlo Gozzi inventa, per la pubblicazione delle sue fiabe offerte agli attori e recitate con successo, una scrittura d’autore propria, diversa da quella usata tradizionalmente dagli attori improvvisatori, per pubblicare i loro canovacci, di cui il modello più conosciuto è *Il Teatro delle favole rappresentive* di Flaminio Scala.⁶ La drammaturgia di Gozzi, nelle sue fiabe teatrali, davvero unica e senza posterità nella creazione autoriale, è tutt’insieme una drammaturgia d’autore e una drammaturgia d’attore.⁷ Lo era anche per i primi canovacci goldoniani – cioè commedie non interamente scritte –, come *Momolo sulla Brenta*, o *Il Servo di due padroni* di Goldoni, sia detto tra parentesi. Ma Gozzi fa una scelta editoriale diversa da quella Goldoni che riscrive interamente questi canovacci per la pubblicazione.

4 Questa posizione è stata invece rifiutata dal regista Alain Françon per la nuova regia della *Trilogia* proposta attualmente alla Comédie-Française, che ritorna al testo goldoniano con una nuova traduzione di Myriam Tanant, facendo passare la memoria della regia strehleriana del ‘78 attraverso veri richiami scenografici, gestuali, illuminotecnici.

5 Le fiabe sono rappresentate tra il 1761 et il 1765 in diversi teatri veneziani. Sulla pubblicazione delle opere complete, vedi Anna Scannapieco : *Carlo Gozzi la scena del libro : Saggi*. Venezia : Marsilio, 2006. E il recente : Lucie Comparini e Eurydice El Etr (ed.) : *Carlo Gozzi, essais sur le théâtre : Dramaturgie de l’acteur et poétique théâtrale*. Paris : Actes Sud-Papiers, 2010.

6 Flaminio Scala : *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, 2 vols. Milano : Il Polifilo, 1976.

7 Andrea Fabiano (ed.) : « Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur : un carrefour artistique européen », numero speciale della rivista *Problemi di critica goldoniana* XIII (2007). Ravenna : Longo Ed., 2007.

Gozzi fissa invece questa drammaturgia composita, ambivalente, che possiamo chiamare scrittura-centaura, tale quale nell'edizione come egli spiega nella prefazione della fiaba intitolata *Il corvo*, con intenzione di conservare la traccia della vitalità del teatro mascherato e di assicurare sulla pagina la memoria futura di quella pratica teatrale che lui considera come un patrimonio da salvare.

Questa scelta editoriale gozziana rende problematica la vita scenica del testo e conseguentemente la sua vita editoriale. Il testo gozziano, testo-centauro, ibrido, richiede necessariamente un lavoro di riscrittura parziale (anche totale nel caso dell'*Amore delle tre melarance*, di cui esiste solo un'analisi riflessiva, cioè una cronaca dello spettacolo, con qualche abbozzo di dialogo). Il testo delle fiabe gozziane che va in scena, è quindi sempre adattamento nel senso primario della parola, e SEMPRE strettamente legato a un lavoro registico e attoriale. Rimane per forza, come sottolinea Edoardo Sanguineti nel qualificare il suo *Amore delle tre melarance*, con la regia di Benno Besson/Ezio Toffoluti a Genova « un travestimento fiabesco e gozziniano »⁸ : prendendo spunto dalla critica dei martelliani che percorre la fiaba, Sanguineti riscrive difatti tutto il testo, proprio in martelliani, tranne il prologo che è in ottave di endecasillabi, e lo modernizza, avvicinando il contenuto polemico diretto contro Goldoni e Chiari, allo spettatore di oggi, con allusioni alla vita del XX° secolo che denunciano gli eccessi degli uomini di teatro ...

Tartaglia : Non fu mai sì patetica Luciana Peverelli⁹ / nè maggior
grazia avette la Katia Ricciarelli.

Fata Morgana : L'atro Plutone io supplico, e d'un d'Annunzio volante /
che delle tre melarance che tu divenga amante ...

Pantalone : Amabile sovrano non state a scorraggiarvi. [...] Qui
ci occorrono feste, spettacoli, giochini / circhi, balli,
veglioni, rave party da cretini / discomusic, housemusic,
per hippy ed happy few / happy hour da happy end ; hip
hop senza tabù, i percing, i tatuaggi, i tutù, le tivù, il
brandoing con le scaring, le tribù, Timbuctù.

La pubblicazione di tali adattamenti sembra giusta in questo caso, anche per il fatto che *L'Amore delle tre melarance* è rimasto sotto forma di analisi riflessiva, data la personalità letteraria e la celebrità dell'adattatore, e l'importanza del regista nel panorama teatrale europeo, che questo travestimento sia stato pubblicato, accanto

8 Edoardo Sanguineti : *L'amore delle tre melarance, un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*. Genova : Il Melangolo, 2011.

9 Scrittrice, giornalista e traduttrice italiana degli anni 20-50 (1902-1986).

alle nuove edizioni filologiche e commentate delle fiabe nel rispetto della scrittura-centaura di Gozzi.¹⁰ Non risulta però che tutti gli adattamenti scenici realizzati in Italia vengano sistematicamente pubblicati e lo debbano essere. Così ad esempio la versione di Pier Mario Vescovo e Antonella Zaggia per un allestimento scenico originale dell'*Augellino belverde* nel quadro del teatro di Mirano, nel 2007, che « rileggeva la fiaba filosofica nell'inedita prospettiva di un teatro di figura misto a presenze attoriali con la stessa trasposizione del testo in versi martelliani come in Sanguineti ».¹¹

Diversa forse la situazione all'estero, dove, come detto prima, la scelta è tra la traduzione filologica, diretta essenzialmente alla lettura, e la versione scenica, legata a una particolare regia.

Nel panorama francese delle pubblicazioni di traduzioni delle fiabe teatrali, sono poche quelle che possiamo chiamare « filologiche », cioè che si propongono di conservare il testo-centauro gozziano nella sua diversità e ibridità. La più importante numericamente è quella realizzata nel 1865 da Alfonse Royer,¹² giornalista e traduttore, anche di teatro spagnolo. Royer non traduce per la scena ma innanzi tutto per render omaggio all'inventività dell'autore, sulla scia del lavoro realizzato da Paul de Musset nel 1848 sulle *Memorie inutili* di Gozzi di cui aveva offerto ai lettori francesi una traduzione « libera », ridottissima.¹³ Giudicando il conte veneziano « troppo originale per il paese nel quale stava per introdurlo », Royer opera una scelta e dà una traduzione completa de *Il corvo (Le Corbeau)*, *Il Re cervo (Le Roi cerf)*, *Turandot*, *La Zobeide*, *L'augellino belverde (L'Oiselet vert)*, limitandosi per il resto a dare nell'introduzione un riassunto, a volte lunghissimo come per *l'Amore delle tre melarance*, e con passi tradotti come per *La donna serpente* o *I pitocchi fortunati*. Royer conserva quindi l'alternanza premeditato/improvviso, e traduce il discorso indiretto, in modo piuttosto rispettoso dell'originale, anche se qua e là gli sfugge la sottile varietà con la quale Gozzi trascrive le parti da recitare all'improvviso, variando lo stile e inserendo degli « ecc. » ricorrenti in fine di frase o di periodo, che offrono libero campo all'invenzione dell'attore :

Carlo Gozzi, *Augellino belverde*, I, 2 :

10 Carlo Gozzi : *Opere : Teatro e polemiche teatrali*, ed. Giuseppe Petronio. Milano : Rizzoli, 1962 ; id. : *Fiabe teatrali*, ed. Paolo Bosisio, Roma: Bulzoni, 1984 ; id. : *Fiabe teatrali*, ed. Alberto Beniscelli. Milano : Garzanti, 1994, per citare solo le raccolte di più testi.

11 Anna Scannapieco : « Su Goldoni e Gozzi : cantieri aperti, tra ieri e domani », in : *Il mondo e le sue favole : Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi* ; Atti del Convegno (Venezia, 27–29 novembre 2003), ed. Susanne Winter. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 259–275.

12 Carlo Gozzi : *Théâtre fiabesque traduit pour la première fois par Alphonse Royer*. Paris : Michel Levy, 1865.

13 Carlo Gozzi : *Mémoires inutiles*, traduction libre de Paul de Musset. Paris : Charpentier, 1848. Musset riduce a due i tre tomi dell'originale, e taglia moltissimo nelle parti che lui giudica ripetitive.

Truffaldino *da salsicciaio*, e Smeraldina

Truffaldino : Gridando che non può più soffrirlo, che quando fu abbruciata era una scellerata utile, e che se doveva risuscitare una minchiona, era meglio che se ne restasse un carbone. Maledice il punto in cui l'ha sposata, ch'è il suo ultimo estermio, ecc.

Smeraldina : che certamente era meglio che si fosse rimasta cenere, piuttosto che sposare un briccone della sua qualità che non pensa ad altro che a mangiare e dilapidare in vizi tutti i capitali della bottega.

Truffaldino : che i capitali erano suoi, acquistati coi sudori facendo il cuoco in Corte, e con quelle oneste ruberie solite del suo mestiere ; che sarebbe stato meglio l'averli gettati nel fiume, piuttosto che aprir bottega da salsicciaio perch'ella donasse a tutte le sue pettegole della città, di nascosto, trippe, salami, ecc., e che facesse credenze ai facchini, a vetturini, e sino (che non si sa dar pace), in un secolo qual'era il corrente, ai poeti.

Traduzione Royer, *L'Oiselet vert*, I, 2 :

Truffaldin en marchand de saucisses, *Sméraldine*. Scène d'improvisation

Truffaldin entre en disant à Sméraldine qu'il ne peut plus la souffrir. Que lorsqu'elle fut brûlée, elle était une scélérate utile, et que si elle devait ressusciter en une imbécile, elle eût mieux fait de rester en charbons. Il maudit le jour où il l'épousa. Sméraldine répond que certes il eût mieux valu qu'elle restât cendre plutôt que d'épouser un coquin de sa qualité, qui ne pense qu'à manger et à dilapider au profit de ses vices l'argent de la maison. Truffaldin objecte que les capitaux sont à lui, qu'il les a gagnés à la sueur de son front, comme cuisinier de la cour et avec les rubriques accoutumées de son métier. Il aurait mieux fait de tout jeter à l'eau que d'ouvrir une boutique de charcutier pour voir sa femme régaler gratis toutes les pies grièches de la ville de tripes et de saucissons, faire crédit aux portefaix, aux voituriers et même aux poètes.

Va notato ad esempio che Royer traduce l'espressione « Truffaldino : *Gridando che non può* », dove non viene precisato a chi si indirizza Truffaldino, con un « Truffaldin *entre en disant à Sméraldine* », il che toglie all'attore la possibilità d'inventarsi la maniera

in cui entra in scena e si muove nei confronti dell'interlocutrice. Caratteristico anche di questo controsenso del traduttore sulla trascrizione del gioco delle parti all'improvviso, la soppressione degli « ecc. » che Gozzi dissemina in tutte le parti non premeditate. Sfugge anche a Royer la fondamentale importanza dell'alternanza prosa/versi nei passi premeditati, della quale Gozzi stesso difende la valenza stilistica nella prefazione a *Il Corvo* affermando che, avendo voluto, avrebbe potuto egli stesso trasportare senza fatica i suoi testi dalla prosa al verso e vice versa. Ma non l'ha fatto, proprio per conservare agli attori futuri la grande diversità della sua scrittura, garante anche della libertà che lui vuole affermare nei confronti dei generi tradizionali e delle mode. Royer invece fa passare in prosa le sue traduzioni, tranne *Turandot* che traduce in versi alessandrini a rime bacciate. Nel suo *Oiselet vert*, ad esempio, certamente la fiaba in cui la varietà dei metri usati da Gozzi per ciascun personaggio acquista un'importanza maggiore a livello della caratterizzazione dei personaggi, restano in verso solo le profezie comiche di Brighella, ministro della cattiva regina-madre, Tartagliona, e le canzoni delle mele nel giardino magico della Fata Serpentina. Sono trasportati in prosa tutti i dialoghi filosofici in endecasillabi liberi tra i gemelli e Calmon, quelli più comici tra Tartaglia e Tartagliona, le lunghe battute morali di Calmon, quelle patetiche di Pompea, come sono trasportati interamente in prosa gli interventi in versi martelliani dell'Uccello. Inoltre Royer sfuma alquanto, per renderlo più leggibile, il messaggio allegorico profondo dei testi, come la denuncia della filosofia moderna (o delle Luci) centrale nell'*Augellino belverde*. Secondo lui, i discorsi e la condotta dei gemelli Renzo e Barbarina, « imbevuti delle massime de' perniziosi signori Helvétius, Rousseau et Voltaire sull'amor-proprio », sarebbero stati « di poca portata » sul pubblico francese della fine dell'Ottocento.¹⁴ Questa posizione che sembra anche fondata su una lettura interpretativa alquanto erronea del testo, in particolare del personaggio di Smeraldina, fa della cultura referenziale del destinatario, e quindi delle sue capacità ricettive, il criterio essenziale per la traduzione. Questa scelta traduttiva fa sì che a partire da quel momento le fiabe interessino soprattutto per il comico della situazione e dei personaggi, e non per la centralità, rivendicata da Gozzi, del messaggio allegorico, morale o filosofico.

14 « Au *Monstre bleu* succéda *L'Oiselet vert*, fable philosophique en cinq actes. C'est de l'avis de l'auteur l'action scénique la plus osée qui soit sortie de sa plume. Gozzi traita cette fois comme toujours un sujet fantastique, et mit en œuvre des personnages et des faits surnaturels. Mais il eut la prétention qu'il ne cache pas de railler la philosophie moderne dans les rôles de Renzo et Barbarina. Il fait de Truffaldino un machiavéliste, de Smeraldine une pieuse évangéliste qui corrompue par les doctrines nouvelles rougit de ses vertus et regrette ses bonnes actions envers son prochain. Cette intention satirique est aujourd'hui d'une bien faible portée ». Alphonse Royer : *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, traduit pour la première fois de l'italien. Paris : Levy, 1864, *L'Oiselet vert*, p. 33.

Il lavoro di Royer non è mai stato ripubblicato ed è rimasto senza seguito, né riedizioni, oggi consultabile su internet nell'edizione originale.¹⁵ Esiste, sempre sugli scaffali delle biblioteche, una altra traduzione da leggere, quella dello storico del teatro Xavier de Courville, inserita in un volume sulla *comédie italienne*, accanto a Machiavelli, Flaminio Scala, Carlo Goldoni.¹⁶ Anche se questa traduzione di Courville non è espressamente concepita per essere messa scena, il traduttore riscrive tutte le parti all'improvviso, giudicate troppo tecniche e indirizzate secondo lui solo a quelli del mestiere, ma illeggibili per lo spettatore.¹⁷ Sono da leggere anche le traduzioni di Ernest Bouvy,¹⁸ che però offrono solo estratti, a volta brevi, di tre fiabe *La Femme serpent*, *Le Roi cerf*, *Turandot*. Le altre versioni francesi di fiabe gozziane, non sono traduzioni, ma adattamenti per la scena, pubblicate parecchi anni dopo le rappresentazioni. Così *Le Roi cerf* di Pierre Barbier,¹⁹ creato il 29 luglio 1937 alla Comédie des Champs Élysées di Parigi e ripreso nell'aprile 1938, pubblicato solo nel 1947. O ancora *L'Oiseau vert*, un adattamento di Charles Bertin scritto per il Théâtre du Rideau à Bruxelles, creato il 7 febbraio 1963.²⁰ L'adattamento di Jean Jacques Olivier della fiaba *Turandot* per Jacques Copeau nel 1922, per quanto riduca molto la parte di Truffaldino che è parte quasi muta (capo degli eunuchi), e sia interamente scritto in prosa, forse per la personalità del regista al quale era diretto, è stato invece più volte ripubblicato e tradotto anche in lingua vietnamita.²¹ Per non parlare dell'adattamento poco noto di Jean Paul Zimmermann della fiaba *I pitocchi fortunati* (titolo tradotto con *Les*

15 Royer : *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, http://books.google.fr/books?id=O1ZLAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consultato il maggio/agosto 2012.

16 Xavier de Courville (trad) : *La comédie italienne*, pièces traduites par Xavier de Courville (*La Mandragore* de Machiavel ; *Les Tapis d'Alexandrie*, canevas de Flaminio Scala ; *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni ; *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi). Paris : Club des libraires de France, 1957 (1931').

17 Anche i canovacci di Flaminio Scala, secondo Courville, non possono essere capiti se non dai professionisti. Per lui *L'Augellin belverde* deve essere riallacciato a *The Winter's tale* di Shakespeare, e a *L'Oiseau bleu* di Meterlinck.

18 Ernest Bouvy : *La comédie à Venise (Goldoni-Gozzi)*, collection Les Chefs d'œuvres étrangers. Paris : La Renaissance du livre, 1919, pp. 1-28 et pp. 195-250. Per Goldoni, appaiono brevi estratti di *Le Cavalier et la dame*, *Le Véritable ami*, *Le Café*, *La Famille de l'Antiquaire* *les Disputes des gens de Chioggia*, *Le Retour de la villégiature*. Della *Locandiera* (titolo tradotto con *La maîtresse d'hôtel*), il traduttore dà un maggior numero di scene.

19 Pierre Barbier : *Le Roi cerf*, d'après Carlo Gozzi. Paris : Bordas, 1947.

20 Pubblicato sui *Cahiers du Rideau de Bruxelles*. Bruxelles : Editions Brépols, 1964. E' un adattamento per la rappresentazione, ripubblicato nel 1977, sempre sui *Cahiers du Rideau*.

21 *Théâtre du Vieux Colombier 1922*. Editò a Paris : Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923. Tradotto in lingua vietnamita, nel 1934 (Công-chua' Tô-Lan, Saigon, presso J Ngutên Van Viêt), 1934, da certo Chinh Chung. Corrisponde agli anni di forte presenza della Francia nell'Indochine.

mendiants fortunés), che lui destinava ai suoi allievi di liceo per una rappresentazione amatoriale, pubblicato in un'edizione confidenziale.²²

Fra questi adattamenti, spiccano quelli realizzati da e per il regista Benno Besson: *L'Oiseau vert*, che lui stesso adatta in francese con la sua già citata regia del 1982, e *Le Roi-cerf*, per il quale viene richiesto da Claude Duneton, giornalista, critico letterario e scrittore, che produce un « testo francese » per la regia del 1998 al Théâtre de Chaillot, ripreso poi nel 1999 a Lione. Tutti e due ovviamente pubblicati, il primo in Svizzera, poi in Francia ne *L'Avant-scène Théâtre*, con diverse edizioni,²³ e il secondo apparso anche prima della rappresentazione nel 1997.²⁴

Uno sguardo sull'adattamento di Benno Besson per *L'Augellino belverde*, usato regolarmente come testo scenico dai registi francofoni (anche spesso nel Québec),²⁵ basta per dimostrare quanto una *version scénique* possa essere marcata dalla regia che l'ha suscitata, dal contesto della creazione e dai destinatari. Nella postfazione alla pubblicazione dell'adattamento di Besson, viene precisato che, per quanto riguarda la trascrizione dei passi non premeditati, il regista ha « lasciato correre la sua fantasia » allo scopo di « ritrovare il linguaggio pieno di vivacità, di comico e anche di crudità che caratterizzava la commedia dell'arte », e che ha sorpassato la polemica letteraria interna al testo, facendola sparire e riscrivendo la critica contro l'illuminismo in chiave più moderna.²⁶ La polemica letteraria di cui parla è quella che diede il via alle fiabe gozziane, vale a dire la lotta accanita di Gozzi contro Goldoni e Chiari, la cui eco però è molto minore nella penultima fiaba di quanto

22 *Les mendiants fortunés*, conte tragi-comique en trois actes. La Chaux-de-Fonds : Éditions des Herbes Folles, 1943. Per i suoi allievi del liceo di la Chaux de Fonds. In questa traduzione, il testo appare in prosa, con dialoghi interamente riscritti. Il traduttore indica solo le parti che nell'originale sono in italiano, quelle che sono in dialetto veneziano, e quelle che « nell'originale di Gozzi, sono allo stato di canovaccio ».

23 Benno Besson : *L'Oiseau vert, comédie fabuleuse d'après Carlo Gozzi*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1982 ; ensuite : *L'Avant-Scène Théâtre* 741 (1983) ; (1984).

24 Martel : Editions du Laquet, 1997. Duneton è uno dei traduttori adattatori che più tenta di lasciare una traccia della diversità della scrittura, nei dialoghi e monologhi, conservando battute in versi, per il personaggio di Léandre, che alla scena 6 del primo atto ad esempio si lamenta parodiando le famose *stances* di Rodrigue del *Cid* di Corneille, con commenti ridicoli di Truffaldino che si lamenta anche della fidanzata, e qualche ricordo di Molière: « Léandre : Percé jusques au fond du cœur... TRUFFALDINO : Ah la pie borgne ! ...LÉAN. : D'une atteinte imprévue qui me privera d'elle ...TRUF. : Ah la guenon.... LÉAN. : Je demeure immobile.... TRUFF. : Mon cœur éclate... LÉAN. : Et mon âme abattue cède au coup qui me tue [...] LÉAN. : Belle Clarisse vos yeux me font mourir d'amour, / Et le roi satisfait choisit en ce moment de vous donner sa cour. / Oh ma douleur ! »

25 Reperibile ad esempio su Internet, questa domanda di un giovane attore della Costa Rica, nel 2004 : « Je suis Andrés Montero, comédien au Costa Rica. Je voudrais savoir ou je peux trouver le texte complet de la pièce de Benno Besson < L'Oiseau vert >. Si vous pouviez m'aider je vous serai très reconnaissant. Veuillez excuser mon français ».

26 Besson : *L'Oiseau vert*, pp. 105-106.

non era nella prima, *L'Amore delle tre melarance*. La critica contro l'illuminismo invece è centrale, in particolare con la discussione intorno all'amor-proprio di cui s'è già detto sopra.

Besson trascrive in dialogo diretto le parti all'improvviso, seguendo in modo piuttosto lineare la stesura di Gozzi, senza modernizzare eccessivamente. Interpreta giustamente l'entrata di Truffaldino che dialoga con se stesso prima di scorgere la moglie, e interpreta anche gli « ecc. », sviluppandoli nel dialogo con delle accumulazioni nominali o aggettivali. Attualizza le situazioni per il pubblico francofono, inserendo qua e là parole familiari e termini di parlate locali come le « *attignoles* », nella lista delle vivande disponibili nel suo commercio di salciaio : è una parola tratta dal vocabolario argotico parigino, usata da Jean Richepin nelle sue poesie e canzoni popolari, che suona come « Batignolles » e equivale a « *rognares de viandes hachées vendues en boulettes* » (cioè pezzi bassi di carne tritata venduti poi in polpette), a volte presa in senso figurato : *recevoir des attignolles* significa « prendere delle botte », il che riassume abbastanza bene le due caratteristiche di Truffaldino (mangiare e servire), ma resta incomprensibile per chi non sa l'*argot* o non ha frequentato la letteratura popolare.

L'Oiseau vert, version Benno Besson, I, 2 :

La boutique de Truffaldino.

Truffaldino : Non, je ne supporterai pas d'avoir cette dinde pour femme. Truffaldino, ton mariage avec la célèbre Smeraldina a consommé ta ruine, ton naufrage, ton effondrement définitif. (A Smeraldina). Je t'ai connue autrefois, avant qu'un magicien ne te réduise à un petit tas de charbon. Avant ça tu étais bête et vénale, c'était payant. Maintenant tu es devenue bête et honnête et ça me ruine. Si c'est pour ça qu'on t'a ressuscitée de tes cendres, il valait mieux que tu restes un petit tas de charbon.

Smeraldina : Moi aussi je me plaisais mieux en petit tas de charbon qu'en ménage avec un jean-foutre de ton espèce qui, pour bâfrer et satisfaire ses vices, dilapide le capital de la boutique.

Trauffaldino : Ca me regarde. Pour le tirer du néant ce capital, j'ai été cuisinier du roi Tartaglia. J'ai épuisé mes forces et ma santé à rafler tout ce qui me tombait sous la main dans

les cuisines royales, à rançonner les livreurs, à rédiger des monceaux de fausses factures. Ah, Truffaldino pourquoi n'as-tu pas jeté au canal le fruit de tes loyaux services ? Pourquoi as-tu repris cette triperie ? Elle sert de mangeoire à tous les pique-assiettes de la ville ! Attirés par ma chienne de femme ils viennent dévorer gratis mon foie, mes rillettes, mes boudins blancs et noirs, mes pâtés, mes crépinettes, mes galantines, mes attignoles, mes tripes et mes lardons. Je me suis saigné à blanc pour que la vache à lait qui me sert de femme se fasse traire par n'importe qui ; pour qu'elle engraisse à crédit des cochers, des porteurs des maçons des plombiers des ramoneurs et même des artistes, ce qui par les temps qui courent est bien le comble de l'avachissement.

L'acuta critica gozziana dei « cattivi e rei filosofi » che spingono i gemelli a un'atarassia pericolosa, e non li proteggono dalle passioni e dalla vanità, viene invece presentata sotto un angolo diverso. Besson non conserva la scrittura in versi, propria dei gemelli e di Smeraldina quando lei dialoga con loro, e la caricatura dei cattivi filosofi che si muovono secondo concetti e presupposti di comportamento acquisiti senza guida, mal digeriti, e presto dimenticati quando diventano ricchi, che si attua attraverso le parti dei gemelli, si trasforma in una divertente caricatura della moderna psicoanalisi di cui i gemelli riproducono pedantemente il gergo come papagalli male addestrati, senza capirlo. Truffaldino sottolinea in vari momenti quest'uso ridicolo, vengono così prese in giro le teorie freudiane o lacaniane attraverso un misto comico di echi lessicali e stilistici : « *ego dévastateur* », « *signifiance maximale* », « *prémices d'un renversement salutaire* », « *assume ta différence* », « *ba-tard, sous le bat d'une tare* ». Riduce anche le battute, col sopprimere spesso le allusioni alla « retribuzione » futura della madre, al fare fortuna, che è al centro dell'intreccio.

Carlo Gozzi, *L'Augellino belverde*, I, 4 :

Barbarina, Smeraldina, Renzo

Barbarina[...] : Voi pensare dovete, / Che il dispiacer che dentro a voi sentite / Nasce dall'amor proprio che in voi regna.

Smeraldine : Come, amor proprio : che parlar è questo ?

Barbarina : Si Smeraldina ; voi sentite affanno / Che noi partiamo ; dunque voi cercate / Che ci fermiam per sollevar

voi stessa ; / Dunque cercate il beneficio a voi. / Non vaneggiate ; qui non c'è risposta. / Sappiate che il fratello Renzo ed io, / Quando andiam nel bosco, leggiam sempre / Dei libretti moderni, a peso compri / Da voi per la bottega e facciam sempre / Riflessi filosofici sull'uomo, / e conosciamo a fondo ogni sorgente / di tutte quante son le azioni umane, nè ci facciam di nulla meraviglia / Del vostro dispiacer già non v'abbiamo / nessun obbligo al mondo, perché nasce / dall'amor vostro proprio. Moderatelo, / se v'è in poter, colla ragione. Noi / Con somma indifferenza andiamo via. Se faremo fortuna, avremo a mente / quanto per noi faceste, state certa. / Vi remunereremo per le leggi / di società, ma non giammai per obbligo. / Ritiratevi. Addio.

L'Oiseau vert, version Benno Besson, I, 2 :

Barbarine : [...] Une perspective perturbatoire qui engendre naturellement en toi l'humeur particulière aux esprits portés à ne recherche que leur propre bien.

Smeraldine : Moi, je recherche mon propre bien ?

Renzo : Absolument. Nous décodons aisément le débordement de ton ego dévastateur. Le mal qui te touche atteint aujourd'hui sa signifiante maximale. Souhaitons qu'il ne soit pas irréversible, et que la raison induise en toi rapidement les prémices d'un renversement salutaire.

Smeraldine : Saints du paradis, quelle langue est-ce qu'ils parlent ?

Barbarine : Smeraldina, nous parlons français et te disons en bon français de nous laisser partir sans nous importuner davantage. Assume ta différence, nous n'avons plus besoin de toi, c'est clair ?

In Besson, come in quasi tutti gli altri adattamenti,²⁷ viene cancellata la ricchezza

27 Nella sua versione del *Roi-cerf*, Claude Duneton conserva invece un uso del verso rimato per i monologhi di Deramo, che parla in vari metri, dal settenario all'alessandrino, con rime bacciate o alternate. Léandre usa anche citazioni di Corneille, delle *Stances du Cid*, nella prima scena di disperazione. Inserisce pure qualche allusione del passato letterario italiano con allusioni all'Ariosto, al *Pastor Fido*.

metrica delle parti in versi (tranne sempre per le canzoni e vaticinazioni di Brighella), vengono anche cancellate le allusioni precise al contesto veneto (ad esempio l'evocazione dei cantimpanchi Cappelli e Cigolotti, o delle statue, quella della fontana di Treviso, che, dalle due mammelle sprizzava vino, e quella di Antonio Rioba, tuttora esistente sul campo dei Mori, vicino alla chiesa di Santa maria dell'Orto). E' ridottissima l'importanza del saggio Calmon, filosofo antico ridotto a statua che cerca di aiutare i due gemelli coi suoi poteri magici e colle sue esortazioni, diventa eccessivamente femminista Pompea che alla fine della versione di Besson manda al diavolo Renzo e se ne va per conto suo.

L'esempio della versione scenica di Besson dimostra con evidenza che una traduzione per quanto efficace sia stata a un dato momento della vita del testo, invecchia rapidamente. Invecchierà forse ancora maggiormente – e più rapidamente – una traduzione/adattamento di un testo teatrale se troppo eccessivamente diretta e ligia alla ricezione del pubblico. Nel caso delle versioni di Benno Besson, inoltre, un'altra ragione ritornare al testo originale è il dover liberarsi dall'imponente autorità del regista. In questa prospettiva, emerge allora per i registi diretti a un pubblico straniero il problema della disponibilità editoriale di una traduzione che possiamo chiamare filologica, che garantisca la miglior conoscenza possibile dell'intento dell'autore, delle sue scelte drammaturgiche e stilistiche, al di fuori di qualsiasi linea registica, pur rispettando l'idea che il testo è prevalentemente fatto per essere detto e non solo letto.

Il problema non si manifesta quando il regista può accedere direttamente e personalmente al testo originale e lavorarci sopra. Proprio questa la posizione di Benno Besson almeno per l'adattamento dell'*Augellino belverde* a Ginevra, ma non per la produzione parigina del *Re Cervo*. E' anche la posizione di Carlo Boso, attore-regista italiano, direttore dell'Académie Internationale des Arts du Spectacle, scuola di teatro franco-italiana, e più largamente europea, basata oggi a Versailles, che ha proposto nel 2007 una sua regia dell'*Augellino belverde*, su un testo adattato a quattro mani da lui e da Guy Pion, attore e direttore del teatro de l'Éveil in Belgio, col quale aveva già collaborato per un *Arlequin serviteur de deux maîtres*.²⁸

Formato alla scuola del Piccolo teatro di Milano, Carlo Boso cerca di trasmettere una sua idea della tradizione del teatro « dell'arte » e del gioco mascherato. Per quanto riguarda il lavoro sul testo, mi ha dichiarato che il testo in francese viene steso e proposto agli attori che lo mettono poi alla prova sulla scena. Il testo dell'

28 L'adattamento del *Servo di due padroni* di Goldoni era per una regia creata nel 1997 à Mons in Belgio, poi ripresa (e registrata ora su DVD).

Arlequin serviteur de deux maîtres, rimasto a lungo dattiloscritto, è stato pubblicato solo nel 2002, ma non ancora quello dell'*Oiseau vert*,²⁹ il che afferma con forza la concezione del testo teatrale propria dei due artisti, ereditata dai comici dell'arte : un testo effimero che non esiste se non sulla scena, ad uso unico degli attori e del regista che lo stabilisce, la cui pubblicazione è inutile perché troppo strettamente legata ad una tecnica scenica precisa.

Guardiamo per esempio la resa della già citata scena dell'atto primo. Un'altra ragione per fare altro e ritornare al testo originale è il dover liberarsi dall'imponente autorità del regista :

L'Oiseau vert, version Guy Pion - Carlo Boso, I, 2 :

Une rue, avec la boutique d'un marchand de saucisses. En scène, Truffaldin et Smeraldine.

Truffaldin : Je ne veux plus te voir.

Smeraldine : Tourne-moi le dos !

Truffaldin : Ni t'entendre.

Smeraldine : Bouche tes oreilles !

Truffaldin : La rosse ! Encore avant d'être mariée, elle savait manigancer des aventures, et s'enrichir aux dépens des galants. C'était une grande biesse mais au moins elle rapportait. Si tu ne pouvais te faire honnête qu'en devenant gaga, tu aurais mieux fait de mourir vieille fille.

Smeraldine : Pour sûr, j'aimerais mieux être morte qu'en ménage avec un jean-foutre qui ne pense qu'à bouffer et qui dilapide tout le capital de la boutique !

Truffaldin : C'est pas tes oignons ! Ce capital, je l'ai gagné à la sueur de mon front ! J'ai été cuisinier du Roi Tartaglia ! Tu oublies ça ? C'est toi qui t'es cassé le cul à rafler tout ce qui était possible, à rançonner les fournisseurs, à rédiger

29 Presso Lansman editore, 2002. Nella pubblicazione appare che Boso e Pion erano ritornati allo scenario originale di Jean Pierre des Ours de Mandajors, dichiarato « dialogué par Sacchi e Goldoni ». Per *L'Oiseau vert*, il dattiloscritto mi è stato comunicato da Guy Pion, che ringrazio, proprietà della compagnie de l'Éveil, Belgique/Carlo Boso, Académie internationale du théâtre, Montreuil, avril 2007.

des paquets de fausses factures ? J'aurais mieux fait de flanquer à l'eau ma cagnotte que d'ouvrir cette triperie qui sert de mangeoire à tous les pique-assiettes de la ville engraisés par ma chienne de femme qui gave à crédit les mendiants, les intellos et les poètes.

Nelle prime quattro battute, Guy Pon e Carlo Boso ristabiliscono un dialogo in sticomitia, con una tecnica caratteristica della tradizione dell'arte quale trasmessa dai generici o dalle commedie ridicolose, fortemente presente anche nel repertorio più farsesco di Molière. Poi, come faceva Besson, l'alternanza del monologo/dialogo viene stesa con uno sforzo per avvicinare al massimo la parola scenica alla trascrizione gozziana del gioco scenico fatto dalle parti all'improvviso. Vengono conservati gli a parte suggeriti per Truffaldino (*La rosse !elle, elle ...*), invece sparisce l'allusione al passato di Smeraldina (presente nell'*Amore delle tre melarance*) condannata ad essere bruciata e ridotta in carbone, quindi toglie una parte dell'informazione data al pubblico. Il linguaggio usato da questi personaggi è di gran lunga più familiare di quello usato da Besson (*casser le cul, jean foutre, bouffer, devenant gaga, rafler, flanquer à l'eau, qui ne pense qu'à sa gueule...*). Le frasi sono brevi, sono per lo più indipendenti (*C'est pas tes oignons ! J'ai été cuisinier du roi*) e il dialogo è più diretto, con uso massimo di espressioni popolari di origine belga (*biesse* : vale a dire idiota, imbecille, nella lingua familiare belga). Vengono anche sviluppati, in direzione del pubblico, certi termini : la « scellerata utile » è chiarito con un « *manigancer des aventures et s'enrichir aux dépens* », il che insiste anche sulle accuse di Truffaldino contro Smeraldina giudicata spendacciona, e sul carattere interessato e venale di Truffaldino. Come accade il più delle volte, i due traduttori-attori fanno la scelta di attualizzare al massimo il testo : come quando sviluppano l'allusione ai poeti con un doppio « *Intellos et poètes* » dove *intellos* è la versione moderna del letterato e dell'autore : il che però accetta come poeti solo quelli che scrivono poesia, non i poeti drammatici com'erano Goldoni e Gozzi. Si perde quindi il riferimento al referente, cioè la situazione di conflitto teatrale sottintesa nella fiaba di Gozzi.

La versione di Carlo Boso e Guy Pion non è priva di qualche eco della versione Besson. Così nella scena 4 del primo atto tra Renzo, Barbarina e Smeraldina, si ritrovano i riferimenti di Besson alla psicoanalisi contemporanea :

Barbarine : [...] Mais d'où naît ce chagrin ? De l'habitude de nous voir, et de votre croyance qu'il nous est pénible d'être mis à la porte et d'errer comme des vagabonds. Autrement

dit, le déplaisir qui vous travaille naît de l'égoïsme qui règne en vous.

Smeraldine : De l'égoïsme ? Qu'est-ce que vous me racontez là ?

Barbarine : C'est ainsi, Sméraldine. Réfléchissez ! Notre départ vous afflige pour la simple raison que vos habitudes maternelles vont s'en trouver perturbées et *cette perspective perturbatoire* engendre naturellement en vous cette humeur propre aux individus qui ne recherchent que leur propre bien ; et de facto vous tentez de nous retenir afin de soulager votre *ego dévastateur*; ergo, c'est votre propre bien que vous recherchez.

Smeraldine : Moi ?...je recherche mon propre bien ?

Barbarine : Absolument. Et les prémices de ce fléau significatif de notre époque est pour nous des plus *aisés à décoder (id.)*. Apprenez que mon frère et moi, quand nous allons au bois, nous passons notre temps à lire des livres modernes, et nous avons acquis en matière de philosophie assez de lumières pour y voir clair dans les situations les plus obscures et rien ne saurait nous étonner. C'est pourquoi votre chagrin ne nous fait ni chaud ni froid : il naît de votre égoïsme. Calmez-le, vous le pouvez, il suffit d'un peu de raison. Pour nous, avec la plus belle indifférence du monde, nous nous mettons en route. Si la fortune nous sourit, nous nous rappellerons vos bienfaits, soyez-en sûre ; mais nous vous récompenserons au nom de la loi sociale, et non par obligation... Maintenant retirez-vous. Adieu.

Ben conscia del carattere molto personale e orientato della versione di Besson, la giovane regista francese Sandrine Anglade ha sentito il bisogno di ritornare al testo originale per proporre una sua regia dell'*Oiseau vert* a Digione nel 2010. A questo fine mi ha chiesto una nuova traduzione del testo gozziano, la più letterale possibile, con tutte le caratteristiche stilistiche del testo originale pubblicato, in particolare l'alternanza improvviso/premeditato, e la varietà dei versi. Ho quindi proposto una traduzione filologica, a partire dal testo originale pubblicato dall'autore stesso nella prima edizione delle *Opere*, presso Colombani nel 1772. Il patto era quello : non togliere nulla, conservare le parti premeditate nella loro forma varia mista

di versi e prosa, dare la massima attenzione alla varietà dei versi, che alternano endecassillabi « bianchi », non rimati (per la maggioranza di quelli che parlano in versi : i gemelli, Tartaglia, e Tartagliona, Calmon, Pompea), martelliani rimati (per due soli personaggi magici, l'Uccello verde, e la Fata Serpentina), versi brevi (settenari, ottonari rimati nelle profezie di Brighella, e negli interventi dei Pomi, o dell'acqua che balla, qualche volta di Ninetta).

Su questa traduzione letterale la regista ha condotto un primo lavoro di prove con diversi attori, e con giovani allievi di liceo digionesi che hanno poi montato un loro spettacolo parallelamente alla regia prevista. Poi, non disponendo come Gozzi di attori riuniti in compagnia, con scarsa disponibilità di tempo per le prove, e senza spazio teatrale fisso, non ha potuto condurre con gli attori un lavoro di riscrittura del testo, soprattutto delle parti all'improvviso, e ha chiesto una versione scenica a una scrittrice francese, Nathalie Fillon, la quale si è valsa della traduzione letterale, ma pare anche di una traduzione inglese del testo. Arrivata alla fine di un processo di ripresa dell'originale, e di lavoro preliminare su tutti gli aspetti storici del testo, questa versione scenica resta, fra gli adattamenti esistenti del testo in francese, « quasi una traduzione » per echeggiare la famosa formula di Umberto Eco, cioè « simile » almeno per quanto riguarda la conservazione del messaggio « filosofico », la precisione della riscrittura dell'improvviso, e la conservazione della varietà dei metri e dei ritmi.

L'Oiseau vert, version scénique Nathalie Fillon, I, 2 :

Truffaldino en costume de charcutier, Sméraldine.

Truffaldino : *Basta ! Basta così, j'ai dit ! En bon français, je vais te le dire : tu me sors par les trous de nez Sméraldine. Avant que tu sois brûlée tu étais rusée, retorse, maline, bref, une bonne femme utile. Si c'était pour ressusciter comme ça, imbécile, honnête, stupide. Tu aurais mieux fait de rester un tas de charbons. Maudit le jour où je t'ai épousée. Tu vas me faire crever, Sméraldine.*

Smeraldine : *Sûr, j'aurais mieux fait de rester un tas de charbon que de me marier à une racaille de vendeur de tripaille de saucisses comme toi, qui ne pense qu'à sa gueule et à dilapider le capital.*

Truffaldino : *Le capital est à moi je te signale. C'est moi qui l'ai gagné, à la sueur de mon front que tu vois, là, de mes aisselles*

que tu sens, là, comme cuisinier de la cour, et en opérant par ci par là quelques menues saisies prolétariennes, comme fait tout ouvrier cuisinier qui se respecte. La faim justifie les moyens. C'est un grand philosophe qui a dit ça. Si j'avais su, j'aurais mieux fait de tout balancer dans le canal. Suer comme j'en ai sué pour que ma moitié brade mes tripes et mon salami, fasse des prix d'amis à toutes les pipelettes de la ville, et crédit à n'importe qui : aux éboueurs, aux coursiers, aux gondoliers immigrés, et allons-y, même aux artistes. Alors ça, ça, vraiment, à notre époque, crédit aux artistes, ça, je ne peux l'avaler, Sméraldine.

Iniziando con « Basta basta », Nathalie Fillion segue una tendenza attuale che predilige l'introduzione di parole e strutture della lingua d'origine per rispettare l'estraneità del testo, qui la sua italianità. Non sembra però accordare una totale fiducia alla banalizzazione in Francia di questa espressione italiana, nè alla capacità degli attori di farla passare colla voce e col corpo, e introduce un commento in forma di metatraduzione insistendo sulla lingua d'arrivo : « *en bon français* ». « Basta » presenta comunque il vantaggio di lasciare all'attore la libertà di scegliere il modo col quale entrare in scena, e alla regista la libertà di interpretare il dialogo. La traslazione non evita la triplicazione aggettivale per rendere gli « ecc » dell'originale, e anticipa anche sui lazzi e invenzioni gestuali che vengono scritti nel testo invece di essere liberi : così, l'insistenza ripetitiva nella traduzione di *acquistati coi sudori* che viene dettagliata in due tempi, con una gestualità molto marcata di tipo didascalico : « *la sueur de mon front que tu vois là* », « *de mes aisselles que tu sens-là* ». La tendenza è anche all'attualizzazione, qui di tipo più politico-sociale, coll'introduzione di riferimenti agli operai, al proletariato, o agli immigrati : « *quelques menues saisies prolétariennes* », « *ouvrier cuisinier* », « *gondoliers immigrés* », con un vero controsenso culturale in questa ultima espressione diretta ovviamente al pubblico francese del XXI° secolo, come lo è l'allusione discreta – forse non afferrabile immediatamente – alla particolare situazione francese degli *intermittents du spectacle*. Senza però dimenticare Molière e Sganarelle, coll'introduzione di un proverbio (*la faim justifie les moyens*) seguito dall'espressione « *c'est un grand philosophe qui a dit ça* ». ³⁰

30 Forse qui viene riflesso l'interesse portato da Sandrine Anglade al repertorio francese del Seicento, e particolarmente a Molière, di cui ha messo in scena in modo anch'esso non convenzionale, varie *comédies-ballets*, come nel 2006, *Monsieur de Pourceaugnac*, restituendo la parte musicale con musicisti e cantanti inseriti fra gli attori.

Per quanto riguarda la scena 4 del primo atto, già citata, la versione di Nathalie Fillion è anche di tipo pedagogico : all'allusione sui libri che leggono i due gemelli, aggiunge una spiegazione in direzione del pubblico : « *ceux auxquels Truffaldino arrache les pages pour emballer les saucisses* », che sembra un resto delle spiegazioni date agli attori durante le prove. Questo intento si sente anche più fortemente quando, nel far passare la nozione di amor proprio, e non togliere nulla della discussione presente nel testo, la scrittrice procede per allusioni progressive, cercando di far capire la complessa nozione con una successione di sinonimi (*amour pour vous-même, amour de soi, amour pour soi*), mettendo in scena una vera e propria enciclopedia teatrale, che termina prosaicamente col termine riassuntivo più immediatamente comprensibile : *ou si vous préférez de l'égoïsme*. Il lavoro svolto da Sandrine Anglade sulla mia proposta di traduzione letterale e il suo intento di dare una sua interpretazione non convenzionale del testo, si manifesta attraverso questa iscrizione, nella versione scenica finale, di un percorso più intellettuale che non teatrale nell'approccio del testo gozziano, e del lavoro di confronto e di acquisizione del referente. Quella di Nathalie Fillion può essere definita una trasposizione autoriflessiva, che sicuramente ha permesso allo spettatore, concedendogli anche una normale parte di ignoranza, di percepire la realtà e la complessità del testo originale e di abbandonare l'idea stereotipata che i francesi si fanno spesso del teatro italiano.

L'Oiseau vert, version scénique Nathalie Fillion, I, 4 :

Barbarine : [...] Mais c'est votre propre chagrin que vous projetez sur nous. Pensez que ce chagrin que vous ressentez naît de votre amour pour vous-même, de cet amour de soi, amour pour si, ou si vous préférez de l'égoïsme qui règne en nous.

Smeraldine : Egoïsme ? Amour pour soi ? D'où sors-tu ça ?

Barbarine : Oui, Sméraldine, vous ressentez de la douleur à nous voir partir. Donc, vous cherchez à nous retenir. Donc c'est un bénéfice tout personnel que vous recherchez. Cessez de délirer, c'est ainsi, pas autrement Sachez que Renzo et moi, quand nous allons aux bois, nous lisons ces petits livres modernes que vous achetez au poids pour la boutique – ceux auxquels Truffaldino arrache les pages pour emballer les saucisses. Sans cesse nous philosophons sur l'homme et nous connaissons à fond

ce qui motive toutes les actions humaines. Rien ne nous surprend. Nous n'avons aucune obligation envers votre chagrin, puisqu'il est causé par votre égoïsme. Modérez-le si vous pouvez, à l'aide de la raison. Nous partons dans la plus totale indifférence. Si nous faisons fortune, nous garderons à l'esprit ce que vous avez fait pour nous, et vous dédommagerons en accord avec les lois de la société, jamais par obligation. Retirez-vous. Adieu.

Per quanto riguarda la pubblicazione, il risultato del lavoro iniziale sollecitato dalla regista, mi ha spinto a far pubblicare una traduzione « letterale », o traduzione da leggere della fiaba, in una collana di traduzioni universitarie³¹, in modo da offrire a registi e spettatori un « testo base », spoglio di interpretazioni registiche o attoriali, che ristabilisca l'autorità del poeta drammatico.

BIBLIOGRAFIA

- Barbier, Pierre : *Le Roi cerf*, d'après Carlo Gozzi. Paris : Bordas, 1947.
- Besson, Benno : *L'Oiseau vert, comédie fabuleuse d'après Carlo Gozzi*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1982.
- Bouvy, Ernest : *La comédie à Venise (Goldoni-Gozzi)*, collection Les Chefs d'œuvres étrangers. Paris : La Renaissance du livre, 1919.
- Comparini, Lucie e Eurydice El Etr (ed.) : *Carlo Gozzi, essais sur le théâtre : Dramaturgie de l'acteur et poétique théâtrale*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2010.
- Courville, Xavier de (trad) : *La comédie italienne*, pièces traduites par Xavier de Courville (*La Mandragore* de Machiavel ; *Les Tapis d'Alexandrie*, canevas de Flaminio Scala ; *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni ; *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi). Paris : Club des libraires de France, 1957 (1931¹).
- Fabiano, Andrea (ed.) : « Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen », numero speciale della rivista *Problemi di critica goldoniana* XIII (2007). Ravenna: Longo Ed., 2007.
- Goldoni, Carlo : *La Trilogie de la villégiature*, texte français de Félicien Marceau, Scènes extérieures. Paris : Comédie-Française, 1978.
- Gozzi, Carlo : *Opere : Teatro e polemiche teatrali*, ed. Giuseppe Petronio. Milano : Rizzoli, 1962 .
- Gozzi, Carlo : *Fiabe teatrali*, ed. Paolo Bosisio. Roma: Bulzoni, 1984 .
- Gozzi, Carlo : *Fiabe teatrali*, ed. Alberto Beniscelli. Milano : Garzanti, 1994.

31 Carlo Gozzi : *L'oiseau vert*, introduction, traduction et notes de Françoise Decroissette. Grenoble : ELLUG, 2011 (= Paroles d'ailleurs).

- Gozzi, Carlo : *Mémoires inutiles*, traduction libre de Paul de Musset. Paris : Charpentier, 1848.
- Gozzi, Carlo : *Théâtre fiabesque traduit pour la première fois par Alphonse Royer*. Paris : Michel Levy, 1865.
- Gozzi, Carlo : *L'Oiseau vert*, traduction de Charles Bertin, *Cahiers du Rideau de Bruxelles*. Bruxelles : Editions Brépols, 1964.
- Gozzi, Carlo : *Le Roi-cerf*, texte français de Claude Duneton, Martel : Editions du Laquet, 1997.
- Gozzi, Carlo : *L'oiseau vert*, introduction, traduction et notes de Françoise Decroisette. Grenoble : ELLUG, 2011 (= Paroles d'ailleurs).
- Rosenzweig, Franz : « La scrittura e Lutero », in : Id. : *La scrittura : Saggi 1914–1929*, ed. G. Bonola. Roma : Città Nuova, 1991.
- Sanguineti, Edoardo : *L'amore delle tre melarance, un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*. Genova : Il Melangolo, 2011.
- Scala, Flaminio : *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, 2 vols. Milano : Il Polifilo, 1976.
- Scannapieco, Anna : « Su Goldoni e Gozzi : cantieri aperti, tra ieri e domani », in : *Il mondo e le sue favole : Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi ; Atti del Convegno* (Venezia, 27–29 novembre 2003), ed. Susanne Winter. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- Scannapieco, Anna : *Carlo Gozzi la scena del libro : Saggi*. Venezia : Marsilio, 2006.
- Traduire le théâtre : Sixièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990.

TRADURRE LE TRAGEDIE DI ALFIERI : CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

VINCENZA PERDICHIZZI (STRASBOURG)

1. Impegnatosi con lo stampatore Didot fin dal maggio 1787, Vittorio Alfieri (1749–1803) approfitta del soggiorno nella capitale francese per curare l'edizione integrale e definitiva delle sue tragedie, ultimata due anni dopo con gran sollievo del poeta, che disperava del buon esito dei suoi sforzi, dal momento che negli ultimi mesi « gli artefici della tipografia Didot, [...] tutti travestitisi in politici e liberi uomini, le giornate intere si consumavano a leggere gazzette e far leggi, in vece di comporre, correggere, e tirare le dovute stampe »¹. In questo modo – a differenza dell'autore che dopo il breve entusiasmo iniziale si rinchiuderà in un isolamento rabbioso – l'opera non manca all'appuntamento con la Storia : la sua apparizione salutata dal fervore rivoluzionario assume un valore simbolico, in quanto i moti francesi sembrano attuare i principi ideologici rivendicati nelle tragedie. Ed infatti, malgrado il disappunto di Alfieri, il periodo giacobino decreta il successo delle sue opere, specialmente durante gli anni della campagna napoleonica, in cui il teatro viene utilizzato come strumento di propaganda e le tragedie alfieriane sono rappresentate in tutta la penisola.² I dialoghi infiammati dei loro protagonisti e il travestimento classico rispondono pienamente alla retorica e ai simboli adottati dalla Rivoluzione, compresa quella brutofilia che trova la sua espressione più esemplare nel celebre dipinto di David (1748–1825), cui forse non è estraneo il *Bruto primo* alfieriano,³ una delle tragedie, insieme con la *Virginia*, tra le più apprezzate nei teatri giacobini. La loro influenza si eserciterà anche sulle prime prove letterarie del Manzoni (1785–1873), all'epoca appassionato estimatore dell'Alfieri,

1 Vittorio Alfieri : *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, in : *Opere*, vol. 1 , introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento ed. Arnaldo Di Benedetto. Milano, Napoli : Ricciardi, 1977, Epoca Quarta, cap. 19 , p. 267.

2 Paolo Bosisio : *Tra ribellione e utopia : l'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche, 1796–1805*. Roma : Bulzoni, 1990. – Guido Santato : « Il teatro patriottico italiano », in : *Convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, ed. Mario Richter. Vicenza : Accademia Olimpica, 1991, pp. 321–333. – Guido Santato : « Quale Alfieri ? Alle origini di un mito ottocentesco », in : *Otto/Novecento* 1 (1983), pp. 5–24.

3 Jean Starobinski : *1789 : Les emblèmes de la raison*. Paris : Flammarion, 1973, pp. 91–93. – Angelo Fabrizio : « Sul *Bruto primo* alfieriano », in : *Studi e problemi di critica testuale* 9 (1974), pp. 170–192. – Paola Luciani : « Riscritture del « Brutus » di Voltaire : i « Bruti » di A. Conti e di V. Alfieri », in : *Rivista di Letterature moderne e comparate* 4 (1992), pp. 377–389.

non diversamente da Leopardi (1798–1837), nonché da diversi protagonisti della letteratura europea dell'Ottocento, da lord Byron (1788–1824) a Chateaubriand (1768–1848), a Stendhal (1783–1842) e Lamartine (1790–1869).⁴ Negli anni della Restaurazione, infatti, quando l'interesse per la storia ispirato dal Romanticismo confligge con l'astrazione classica delle tragedie, la cui esemplarità drammaturgica comincia ad essere contestata, la loro fortuna scenica non si interrompe ed ancora nel secondo Ottocento le irte pièces dell'Astigiano rimangono i cavalli di battaglia dei grandi attori, da Adelaide Ristori (1822–1906) a Tommaso Salvini (1829–1915) e Ernesto Rossi (1827–1896), anche se ora si prediligono i capolavori *Mirra* e *Saul*, apprezzati per la profonda introspezione psicologica dei ruoli protagonisti.⁵ Nondimeno, l'opera di Alfieri continua ad essere letta all'insegna dell'impegno politico-civile, come invitava a fare l'autorappresentazione eroica del poeta vate che egli aveva voluto trasmettere ai posteri nella *Vita* e che viene accolta da letterati e critici. Lo stesso De Sanctis (1817–1883), contrapponendolo all'intellettuale di corte che ha il suo ultimo rappresentante in Metastasio (1698–1782), gli attribuisce un ruolo di primo piano, quale iniziatore di una letteratura moderna impegnata, l'« uomo nuovo in veste classica », nei cui scritti irrompono i temi destinati a percorrere l'Ottocento : « il patriottismo, la libertà, la dignità, l'inflessibilità, la morale, la coscienza del dritto, il sentimento del dovere »⁶.

Oggi invece, nonostante non si metta in dubbio la sua appartenenza ai vertici del pantheon letterario italiano (da cui sono stati scalzati invece altri poeti del canone rinascimentale : il caso del premio Nobel Carducci [1835–1907] è emblematico⁷), Alfieri, soprattutto per quel che riguarda la produzione teatrale, rimane di fatto uno dei classici meno letti, rappresentati e tradotti, a differenza del contemporaneo Goldoni (1707–1793) e dei predecessori francesi Racine (1639–1699) e Corneille (1606–1684). In parte continuano forse a pesare il pregiudizio sull'intrinseca

4 Cfr. Luca Badini Confalonieri : « Alfieri nella Parigi di inizio Ottocento : intorno alle testimonianze manzoniane », in : *Alfieri beyond Italy* : Atti del Convegno Internazionale di Studi (Madison, Wisconsin, 27–28 settembre 2002), ed. Stefania Buccini. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 95–115. – Arnaldo Di Benedetto : « Alfieri fuori di casa », in : *Fra Germania e Italia : Studi e flashes letterari*. Firenze : Olschki, 2008, pp. 9–37. – Marco Sterpos : *Ottocento alfieriano*. Modena : Mucchi, 2010.

5 Cfr. Roberto Alonge : *Mirra l'incestuosa*. Roma : Carocci, 2005. – Cfr. anche Psiche Cotti : « Fortuna scenica del *Saul* di Vittorio Alfieri nell'Ottocento », in : *Studi Piemontesi* 28 (1999), fasc. 1, pp. 83–98.

6 Francesco De Sanctis : *Storia della letteratura italiana*, ed. Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Torino : Einaudi, 1981³ (= Struzzi), vol. 2, p. 924.

7 Vd. a proposito Marino Biondi : « Dai trionfi bolognesi alla deriva nazionalista », in : *La tradizione della patria*, vol. 2 : *Carduccianesimo e storia d'Italia*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 199–247.

liricità delle tragedie,⁸ con la conseguente svalutazione della loro teatralità, e il pregiudizio ideologico, vale a dire l'accusa di sconfessione del principio libertario di fronte alla Rivoluzione, per quanto rintuzzata da un esame attento dello svolgimento complessivo del pensiero politico alfieriano.⁹ Probabilmente più determinante e più difficile da estirpare è invece il pregiudizio retorico, che coinvolge lo stile magniloquente ed arcaizzante, lontano dalla sensibilità moderna educata al frammentismo e all'antiaulicismo novecentesco.¹⁰ Sulle orme di Luigi Russo, possiamo valutare la misura dello straniamento linguistico delle tragedie in uno scritto di Palazzeschi (1885–1974), *Le nonne* (1927), ripubblicato nella raccolta *Il piacere della memoria*, che racchiude i ricordi d'infanzia dell'autore, mescolando una leggera ironia alla commozione affettiva. Fra i ritratti più sapidi si distingue quello del sor Giovanni, unico esponente del sesso forte nel gruppo dei nonni. Quasi a ribadire la preminenza conferitagli da questo statuto, Palazzeschi ne descrive la figura in termini di sproporzione, facendo ricorso a superlativi ed accrescitivi: il sor Giovanni si impone fisicamente, stagliandosi « altissimo e diritto », quale « un'illustrazione dell'Antico Testamento »; provvisto di una « barbona bianca » e maestoso come un « quercione fronduto », sembra appartenere a un'altra epoca. Indifferente alla poesia crepuscolare, declama invece gli autori radios del « mezzodi », « dall'Alfieri al Carducci », sulle cui movenze linguistiche modula il proprio registro espressivo:

Entrando e trovando la famiglia in domestica conversazione: « Quai detti? » esordiva grazioso fermandosi alla porta. [...] Chiamando un lavorante o il garzone del proprio laboratorio: « T'avanza » gli diceva con regale solennità. « Odi, m'ascolta », o altrimenti « Favella » con munifica condiscendenza. Per le piccole avversità quotidiane comuni a tutte le famiglie: rottura d'una chicchera, pietanze sbruciacchiate o cotte male: « Non ha più tuoni il ciel? » esplodeva: « la folgore a che giova? ». E non appena intorno si

8 Benedetto Croce: « Alfieri », in: *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*. Bari: Laterza, 1964, p. 12: « Ma le tragedie dell'Alfieri bisogna leggerle come si legge la lirica cioè la poesia, mettendo da canto tutti i preconcetti e le preoccupazioni sul genere drammatico o teatrale ». – Cfr. Raffaello Ramat: *Alfieri tragico-lirico*. Firenze: Le Monnier, 1940. – Luigi Russo: « Lettura lirica del teatro alfieriano », in: *Ritratti e disegni storici*, serie terza: *Dall'Alfieri al Leopardi*. Firenze: Sansoni, 1963, pp. 1–11.

9 Cfr. Arnaldo Di Benedetto: « Alfieri e la Rivoluzione francese: alcune puntualizzazioni », in: *Tra Sette e Ottocento: Poesia, letteratura e politica*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1991, pp. 45–52. – Giuseppe Rando: *Tre saggi alfieriani*. Roma: Herder, 1980. – Id.: *Alfieri europeo e le « sacrosante leggi »: Scritti politici e morali, Tragedie, Commedie*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007.

10 Sullo stile tragico alfieriano cfr. Gian Luigi Beccaria: « I segni senza ruggine: Alfieri e la volontà del verso tragico », in: *Sigma* 9 (1976), pp. 107–151. – Vincenza Perdichizzi: *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*. Pisa: ETS, 2009.

levava il battibecco casalingo, a un certo punto irrompeva come il tuono : « Io fremo ». Quando la moglie, o la nuora, gli consigliavano di prendere l'ombrello perché la veniva a orci o stava per venire: « Tosto vedrai s'io il traggo » rispondeva altezzoso e calmo. E non traeva un bel niente, preferendo di bagnarsi come un pulcino piuttosto che servirsi di quel mezzo che riteneva umiliante, pedestre. Chiamava « brando » il bastone e qualche volta, per nobilitarla, anche la forchetta, « nappo » il bicchiere. Nelle pubbliche calamità : « Ahi ! serva Italia, di dolore ostello », davasi a gridare correndo scarmigliato per la stanza : « Oh ! Numi ! » invocava con alte le braccia : « Oh ! Numi ! ». E mordendosi le mani digrignava : « Oh ! rabbia ! ». Alla moglie era uso intimare quando apriva impercettibilmente la bocca : « Donna, vanne ! », aggiungendo minaccioso : « o la testa dal corpo ti separo ». Ma gli era, in realtà, la più innocente creatura di questa terra e non avrebbe separato una piccia di fichi secchi ; lo sapevano tutti e lo lasciavano ai suoi canti e ai suoi vezzi, come un fanciullo, per vederlo contento.¹¹

La sproporzione del sor Giovanni, estroso « vecchione neoclassico », si configura dunque anche come sproporzione linguistica : dalla dissonanza fra la realtà quotidiana e prosaica in cui è calato e il nobile rivestimento con cui impreziosisce gli oggetti più pedestri si sviluppa e trae vigore la parodia. Il conflitto si instaura fra le escandescenze verbali e il carattere mite del vecchio, fra gli accrescitivi enumerati, che ne dilatano la statura, e le similitudini, che la diminuiscono (è disposto a bagnarsi « come un pulcino » ed è immerso nei suoi *canti* e nei suoi *vezzi* « come un fanciullo »). La tensione fra i due registri si riflette anche sull'uso dei pronomi, per cui il toscanismo della voce narrante (« *la* veniva a orci ») si alterna all'aulicismo del nonno (« Tosto vedrai s'io *il* traggo »). La distanza fra la banale realtà e l'eccedenza linguistica del sor Giovanni non comporta una dissociazione drammatica, ma si iscrive per intero nell'ambito ilare del gioco, tanto lontano dalla gravità tragica del modello alfieriano quanto il rigoglio del « quercione fronduto e parato a festa » contrasta con la desolazione della « quercia antica », che ostenta le sue « squallide radici » nel *Saul*.¹²

2. La narrazione di Palazzeschi parodia garbatamente una scrittura artefatta come quella di Alfieri, la sua tensione idealistica, l'estraneità agli aspetti più concreti

11 Aldo Palazzeschi : *Il piacere della memoria*. Milano : Mondadori, 1964, pp. 24–25. Cfr. Luigi Russo : « Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo », in : *Il tramonto del letterato*. Bari : Laterza, 1960, pp. 1–27.

12 Vittorio Alfieri : *Saul*, ed. Carmine Jannaco e A. Fabrizi. Asti : Casa d'Alfieri, 1982, II, 2, vv. 157–159.

della vita ; ad un tempo, ne sottolinea il velleitarismo fastoso e la retorica *démodée*, che dopo la fortuna della stagione risorgimentale sembra renderne possibile il recupero solo attraverso l'antifrasi e la mescolanza dei registri. Se il linguaggio delle tragedie, fortemente criticato dai contemporanei già all'epoca della loro prima edizione,¹³ appare inattuale alla fine dell'Ottocento, si può comprendere come ai giorni nostri, a maggior ragione, esso costituisca l'ostacolo più arduo per la fruizione del teatro alfieriano, che non riesce a ritagliarsi uno spazio adeguato nei repertori delle compagnie italiane. Come rimedio non sono mancate proposte di riscrittura, come quella avviata nel 1967 da Davide Montemurri, in una rappresentazione dell'*Agamennone* che annoverava fra i suoi interpreti Giorgio Albertazzi, o altre soluzioni di rinuncia a una resa filologica del testo, come la scelta di Gabriele Lavia, nel suo *Oreste* del 1993, di sopraffare l'endecasillabo settecentesco attraverso il ricorso ad effetti spettacolari, antitetici alla scabra sobrietà della scena alfieriana.¹⁴ Anche gli attori, interpellati sull'interpretazione del verso tragico, ne rilevano la difficoltà. L'articolo nella rivista « Sipario » redatto da Paola Pedrazzini in occasione della riapertura del Teatro Alfieri ad Asti verte principalmente sull'impervia scrittura alfieriana, inconciliabile con le esigenze del presente.¹⁵ Eppure, nonostante l'ammissione della scarsa presenza di Alfieri sulle scene e dell'elitarismo della sua produzione, contraria agli interessi commerciali dello spettacolo, non pochi propendono per il mantenimento del testo originale. Infatti, un'analisi attenta dell'endecasillabo alfieriano ne rivela l'autentica destinazione teatrale : le difficoltà della parola scritta, evidenti sulla carta, svaniscono durante la rappresentazione, quando la parola diventa parlata. Tale è perlomeno il parere di Valter Malosti, che nel 1999 dirige una rappresentazione di *Polinice e Antigone* :

Pur avendo lavorato molto con Ronconi non ho scelto una direzione legata ai versi come suoni, ma ho cercato di fare un lavoro più legato al senso e il risultato ottenuto è stato sorprendente: gli spettatori leggendo il libretto

13 Cfr. Angelo Fabrizi : « Incunaboli di critica alfieriana », in : *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 171 (1994), pp. 386–411. – Id : « Alfieri e i letterati toscani », in : *Alfieri in Toscana* : Atti del Convegno Internazionale di Studi, ed. Gino Tellini e Roberta Turchi. Firenze : Olschki, 2002, vol. 2 , pp. 647–735 (ripubblicato con il titolo « Le polemiche sulle « Tragedie » di Vittorio Alfieri : l'incontro-scontro con i letterati toscani » in : Angelo Fabrizi : *Fra lingua e letteratura : Da Algarotti ad Alfieri*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 121–233), e, nel primo volume degli stessi atti, Laura Melosi : « Agli inizi della critica alfieriana : la polemica Carmignani – De Coureil », pp. 167–199. – Simone Casini : « I professori e lo scrittore : Il « Giornale de' Letterati » di Pisa tra riforme leopoldine e tragedie alfieriane », in : *Studi italiani* 14 , 1–2 (gennaio–dicembre 2002), pp. 95–151.

14 Sulle rappresentazioni alfieriane moderne cfr. Anna Barsotti : *Alfieri e la scena : Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma : Bulzoni, 2001.

15 Paola Pedrazzini : « Asti in festa per Alfieri », in : *Sipario* 639 (2002), pp. 24–29.

della tragedia dopo lo spettacolo venivano a chiederci se era proprio quello il testo rappresentato, perché in scena si comprendeva tutto ciò che, letto, risultava ostico.¹⁶

Con questa affermazione il regista si allinea alla difesa dello stile condotta da Alfieri stesso nella celebre risposta alla lettera di Ranieri de' Calzabigi (1714–1795), confermandone la validità ancora attuale. Anche Valerio Binasco, regista e protagonista di un recentissimo *Filippo*, scelto per inaugurare la stagione 2010–2011 allo Stabile di Torino in occasione del centocinquantesimo anniversario dell'unità d'Italia, riconosce il pregio della scrittura teatrale alfieriana, « strana e invincibile, che soggioga », « sana, piena di energia e di vitalità »¹⁷. È dello stesso avviso Ginette Herry, autrice dell'unica traduzione francese moderna di una pièce di Alfieri (se si prescinde dall'adattamento teatrale di *Oreste* del 1966, pubblicato nel 1991)¹⁸ : la *Mirra* edita nel 2003, durante le celebrazioni del bicentenario della morte del poeta.¹⁹ Ginette Herry accompagna la traduzione con un saggio pubblicato su rivista in cui motiva le scelte adottate per affrontare l'estrema densità della scrittura alfieriana, obbediente a un ritmo interno di difficile trasposizione in strutture linguistiche differenti.²⁰ Convinta tuttavia della necessità di « faire confiance à l'écriture d'Alfieri »²¹, la studiosa opta per una resa che sia il più possibile conservativa ed argomenta la necessità di fornire una nuova traduzione delle tragedie, che renda giustizia della loro letterarietà e valorizzi la coerenza del progetto teatrale alfieriano, prima di affrontare eventuali adattamenti e riscritture, operazioni artistiche sempre legittime, ma successive alla lettura e alla comprensione dell'originale. Per quanto quest'ultimo infatti, come ogni autentica scrittura teatrale, sia proteso verso la realizzazione scenica, possiede un'autonomia semantica definita, anche se in potenza e non in atto, soprattutto se si considera che in un teatro di parola come quello di Alfieri il messaggio verbale aspira ad avocare a sé tutti gli elementi significanti dello spettacolo, a scapito degli altri codici.

16 Ibidem, p. 26.

17 Marianna Natale : « Tre domande a... Valerio Binasco », <http://www.gazzettadasti.it/content/2010-12-01/tre-domande-valerio-binasco>, consultato il 20.12.2010. – Anna Barsotti : « Il privato è politico : in scena, per Binasco, il tiranno semperiterno di Alfieri », <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4823>, consultato il 20.12.2010.

18 Vittorio Alfieri : *Oreste*, trad. Claude-Henri Rocquet. Paris : Granit, 1991. Lo spettacolo, diretto da Jean-Pierre Miquel fu rappresentato al Théâtre Récamier di Parigi.

19 Vittorio Alfieri : *Myrrha*, trad. Ginette Herry. Dijon-Quetigny : Circé théâtre, 2003.

20 Ginette Herry : « Traduire *Myrrha* aujourd'hui », in : « Vittorio Alfieri et la culture française », *Revue des Études Italiennes* 50 (gennaio–giugno 2004), pp. 267–280.

21 Ibidem, p. 279.

3. Una volta stabilita la precedenza dovuta a una traduzione letteraria rispettosa del testo, prima che a rese sperimentali e innovanti, non si possono celare le difficoltà di tale impresa, che aumentano per la lingua francese, in quanto le scelte alfieriane sono compiute spesso in deliberata opposizione ai modelli d'oltralpe. Dopo aver deciso di intraprendere la carriera letteraria, infatti, Alfieri rinnega la gallofilia giovanile e sostituisce alle letture degli autori contemporanei francesi quelle dei classici della tradizione greco-latina e italiana, nel tentativo di ripristinare una drammaturgia ispirata al teatro antico, la cui prerogativa essenziale viene individuata in un impegno etico-civile assente nelle tragedie contemporanee, che sviluppano invece il « molle » sentimento amoroso. Il ricorso a un verso « più aguzzo assai » che « tondo » e ad ardite trasposizioni verbali risulta solidale al sistema ideologico delle tragedie e si comprende pienamente solo se lo si confronta con l'antimodello francese : per Alfieri, infatti, il disimpegno politico delle opere raciniane di stampo sentimentale si correla all'adozione di un verso scandito musicalmente che ne asseconda l'evasività edonistica, degradando il teatro a mera celebrazione cortigiana. Al contrario, una dizione « scolpita », che persegue la gravità confacente al genere poetico più alto e tende a straziare l'udito dello spettatore anziché a cullarlo, riflette la densità semantica delle tragedie ed è funzionale alla loro intenzione conativa, per cui l'azione libertaria rappresentata sulla scena aspira a un prolungamento nella realtà, stimolato dalla riflessione critica proposta nelle pièces. Solo accettando di esporre la verità in accenti vibrati ed energici, anziché di presentarla « debolmente accennata, guasta, e in mille tortuosi giri ravvolta e affogata tra mille falsità »²², il teatro può riappropriarsi del ruolo di scuola di virtù che svolgeva nella democratica Atene e a cui ha abdicato assoggettandosi alla protezione dei principi. Il decadimento del teatro moderno rispetto al suo archetipo antico denunciato nel *Del principe e delle lettere* comporta l'inversione delle priorità che un'opera poetica deve prefiggersi : il *delectare* da mezzo diviene fine, sostituendosi al *docere*. Se i tragici greci « inventavano e scrivevano per insegnare virtù, verità, e libertà ad un popolo libero, dilettrandolo », al contrario Racine « per dilettere e non offendere un popolo non libero e snervato, [...] traduceva in tratti sdolcinati di amore i più focosi e sublimi tratti della greca energia »²³. Non a caso, il poeta moderno menzionato in contrapposizione agli antichi è proprio il francese Racine, messo sotto accusa non solo per i contenuti, ma anche per le scelte stilistiche delle sue tragedie. L'aggettivo *sdolcinato* intende infatti criticare la regolarità ritmica e la levigatezza formale dell'alessandrino, come testimonia un

22 Vittorio Alfieri : *Del principe e delle lettere*, in : *Scritti politici e morali*, vol. 1, ed. Pietro Cazzani. Asti : Casa d'Alfieri, 1951, III, 7, p. 230.

23 Ibidem.

passo della *Vita*, in cui viene rievocato il soggiorno del giovane Alfieri a Cesana nel 1775, in compagnia dell'abate Aillaud, che lo forzava ad ascoltare brevi passi estratti dalle tragedie di Racine per ogni ora di lettura concessa a *Les Mille et une Nuits* : « Ed io me ne stava tutto orecchi nel tempo di quella prima insulsa lettura, e mi addormentava poi al suono dei dolcissimi versi di quel gran tragico »²⁴, ricorda il poeta. A differenza del trattato, nell'autobiografia i meriti letterari di Racine sono riconosciuti, per cui i suoi versi sono detti *dolcissimi* anziché *sdolcinati*, tuttavia, nella stessa pagina, Alfieri non esita ad esprimere il proprio insanabile dissenso dall'alessandrino : « Ma neppur dappoi ho potuto ingoiar mai la cantilena metodica muta e gelidissima dei versi francesi, che non mi sono sembrati mai versi ; né quando non mi sapea che cosa si fosse un verso, né quando poi mi parve di saperlo »²⁵. La condanna alfieriana del verso teatrale francese, antitetico al suo endecasillabo sciolto, sconsiglia dunque la trasposizione delle tragedie in questo metro, che più sembra stravolgerne la fisionomia. Del resto, che l'adozione dello sciolto avvenisse in polemica con l'alessandrino, lo attesta anche la risentita risposta di Scipione Maffei (1675–1755) a Voltaire (1694–1778), nel dibattito suscitato dalla pubblicazione della *Mérope* francese.²⁶ Già nella prima metà del Settecento, dunque, l'alessandrino era considerato un verso particolarmente inadeguato alla trasposizione dell'endecasillabo sciolto e il trattamento sperimentale cui Alfieri lo sottopone accentua le divergenze fra i due metri fino a renderli incompatibili. Sono noti infatti gli espedienti adottati nelle sue opere per disperdere ogni residuo armonico, dalla frantumazione del verso in più battute, alla disgregazione in monosillabi, al cozzo degli accenti tonici, alla non coincidenza fra pause metriche e pause sintattiche, al bando di eventuali rime ed assonanze esemplate sul recitativo melodrammatico. Fra di essi risalta la volontà di evitare che in versi consecutivi gli accenti si posizionino sulle stesse sedi metriche, allo scopo di impedire ogni ritorno di cadenza, scelta contrastante con l'uso dei coevi tragediografi e traduttori di tragedie straniere, che, più inclini all'armonia ritmica, impiegavano schemi accentuativi regolari, ripetuti soprattutto nel secondo emistichio dell'endecasillabo, quasi a voler compensare l'assenza della rima.²⁷

24 Alfieri : *Vita*, Epoca Quarta, cap. 1, p. 173.

25 Ibidem. La critica all'alessandrino appare anche in un tagliente epigramma incluso nella prima parte delle *Rime* (ed. Francesco Maggini. Asti : Casa d'Alfieri, 1954, 236) : « Dei Galli in rima le tragedie fersi, / Sol perché far non le potéro in versi ».

26 Cfr. *The Complete Works of Voltaire*, vol. 17: *Œuvres de 1737*, eds. Jack R. Vrooman and Janet Godden Oxford : The Voltaire Foundation, 1991, Appendix 3, soprattutto p. 382.

27 Tobia Zanon : « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima : aspetti di metrica e sintassi », in : *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005), pp. 95–140. – Id. : « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda : aspetti di sintassi e retorica », in : *Stilistica e metrica italiana* 6 (2006), pp. 123–156.

Se all'epoca di Voltaire non si poteva rinunciare all'alessandrino né a una resa in versi – si pensi alla conversazione con Casanova (1709–1776) in cui Metastasio irride l'edizione « de tous ses ouvrages en prose française » realizzata dal Richelet²⁸ –, oggi invece pare preferibile optare per una traduzione in prosa delle tragedie, cui incoraggia la visione dei « copioni » autografi redatti da Alfieri con le parti dei personaggi, come quella di Saul custodita presso la biblioteca municipale di Montpellier. In queste carte infatti si aboliscono gli a capo e i versi sono trascritti continuativamente, senza rispettare i confini dell'endecasillabo.²⁹ Dalle sue riflessioni sul teatro sappiamo che Alfieri consigliava di fornire alle attrici donne – più propense a un'intonazione canora – « la parte scritta come se fosse in prosa », in modo che fossero in grado di « recitare a senso, e non cantare a verso a verso »³⁰. Ma i copioni di Montpellier dimostrano che il poeta stesso ricorreva in prima persona a questo stratagemma per evitare la tentazione di una scansione valorizzante la misura metrica, come avveniva nella declamazione francese, e seguire invece una pronuncia rispettosa delle pause sintattiche, non coincidenti, come si è detto, con le cesure. Ne conseguiva la mistificazione dell'endecasillabo, che non doveva essere percepito nella sua dimensione versale dallo spettatore, per non compromettere l'illusione del dialogo scenico, visto che anche nel caso delle tragedie di contenuto sentimentale, le più suscettibili di sconfinamenti lirici, « un amante parla all'amata ; ma le parla, non le fa versi »³¹. La contraddizione interna dell'endecasillabo alfieriano, versificato a partire dalla redazione in prosa delle stesure e destinato a dissolversi nel *continuum* del discorso teatrale, sembra attuare un'intuizione estetica di Leopardi, che annota nello *Zibaldone* : « la drammatica [...] è cosa prosaica : i versi vi sono di forma non di essenza, nè le danno natura poetica »³². Questa affermazione si colloca nell'ambito di una riflessione sulla preminenza del genere lirico, estranea al problema della verosimiglianza mimetica posto da Alfieri, e riconducibile piuttosto allo statuto privilegiato che Leopardi riserva all'espressione immediata dell'io, di contro all'alienazione drammatica. Anche se da prospettive differenti, i due poeti, l'uno fattualmente disgregando i ritmi dell'endecasillabo e l'altro teoricamente

28 Giacomo Casanova : *Histoire de ma vie*, ed. Francis Lacassin. Paris : Robert Laffont, 2006, t. 1, vol. 3, ch. 12, p. 640.

29 Franco Vazzoler : « « ... » il valore della pausa nel verso alfieriano », in : *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento* : Atti del Convegno di Studi Verona (14–15 maggio 2003), ed. Gilberto Lonardi e Stefano Verdino. Padova : Esedra Editrice, 2005, pp. 295–322.

30 Vittorio Alfieri : *Parere sull'arte comica in Italia*, in : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, ed. Morena Pagliai. Asti : Casa d'Alfieri, 1978, p. 243.

31 Vittorio Alfieri : *Risposta dell'Alfieri*, in : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, pp. 230–231.

32 Giacomo Leopardi : *Zibaldone*, ed. Rolando Damiani. Milano : Mondadori, 1997, t. 2, p. 2926 [4357]. – Sulla concezione leopardiana del teatro cfr. l'introduzione di Isabella Innamorati all'edizione critica da lei curata, G. Leopardi : *Teatro*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

confutandone le ragioni, finiscono per accompagnare l'avvento del dramma in prosa e minano dall'interno il codice teatrale classicista. Dato che la critica ha individuato in alcune soluzioni degli intrecci delle opere alfieriane elementi preannunciatori del dramma borghese – nonostante l'avversione dell'autore per un genere ibrido, che gli sembrava costituire l'involuta parodia della tragedia – ci si può chiedere se, paradossalmente, non sia lecito reperire piuttosto i segni anticipatori del nuovo nel pur letteratissimo endecasillabo, che se è ben lontano dal preludere alla prosa del *drame sérieux*, ne lascia però intravedere l'esigenza. Pertanto, una traduzione delle tragedie che sostituisca la prosa all'endecasillabo forza di necessità il testo di Alfieri, facendone emergere le spinte più recondite, ma resta preferibile all'impiego di un alessandrino che contraddice gli esiti della sua ricerca stilistica. Tale prosa però deve sforzarsi di salvaguardare i timbri e le dissonanze originali, evitando qualsiasi tentazione melodica, comprese le cadenze impresse alla sua traduzione da Ginette Herry, che soddisfano più le esigenze armoniche del teatro classico francese che le insistite asprezze delle tragedie alfieriane. Al contrario, i cori lirici, presenti nel *Saul* e nella *Mirra*, richiedono una resa in versi rimati, che ne valorizzi la destinazione canora e ne evidenzii l'alterità rispetto alle battute dialogiche.

4. Non solo il metro, ma anche la sintassi delle tragedie si oppone alla linearità del sistema francese, attraverso il ricorso ad ardite inversioni e dislocazioni, in cui Alfieri individua lo strumento più adatto per conferire nobiltà stilistica e separazione dal quotidiano al dialogo tragico dei suoi personaggi, senza inficiarne la naturalezza espressiva : come il poeta spiega nella lettera di risposta al Calzabigi, la gravità dello stile non è affidata a un lessico arcaizzante o peregrino, ma all'inusuale collocazione delle parole, che una sapiente pronuncia scenica è chiamata a mediare per appianare le difficoltà dello spettatore : recitati da un valente attore « bene, a senso, staccati, rotti, vibrati », i versi alfieriani suonano « forti, brevi, caldi, e tragici »; solo la loro lettura privata, eseguita arbitrariamente « da gente avvezza a sonetti e ottave », secondo modalità che ignorano le istanze teatrali rischia di offuscare il messaggio.³³ Le dislocazioni del dettato tragico alfieriano, che ricevono prestigio dal modello sintattico latino, si motivano nel contesto del dibattito linguistico settecentesco, in cui si esaltava la presunta perfezione naturale del francese, vincolato all'ordine soggetto-verbo-oggetto, e pertanto più adatto all'espressione logica del pensiero e alla filosofia, secondo la teoria esposta nel famoso trattato di Antoine Rivarol (1753–1801), *De l'universalité de la langue française* (1783).³⁴ La maggiore flessibilità dell'italiano, se riceveva una valutazione negativa in termini di chiarezza razionale,

33 Alfieri : *Risposta dell'Alfieri*, p. 232.

34 Cfr. Stefano Gensini : « Tradizioni nazionali e approccio comparato nella storia delle idee linguistiche : il « caso » italiano », in : *Comparatismi e filosofia*, ed. Maria Donzelli. Napoli : Liguori, 2006, pp. 81–100.

si risolveva però in un vantaggio per la poesia, in quanto l'alterazione topologica promuoveva l'efficacia espressiva delle parole, grazie al risalto acquisito dai termini anticipati o ritardati rispetto a uno svolgimento sintattico non marcato : sfruttando fino alle estreme conseguenze le possibilità della dislocazione, Alfieri si affida alle risorse distintive della lingua che ha scelto. Per questo motivo le trasposizioni costituiscono forse il tratto stilistico più restio alla traduzione francese e se, nella maggior parte dei casi, si deve rinunciare a preservare l'ordine delle parole del testo originale, si può comunque tentare di conferire rilievo ai termini isolati, soprattutto nei frequenti scontri di pronomi tonici, che traspongono i conflitti scenici nelle strutture sintattiche. La difficoltà viene affrontata da Ginette Herry, che acconsente a violare alcune consuetudini del francese, nei limiti della soglia di tollerabilità della lingua di arrivo :

Devant une conscience si rigoureuse des impératifs et des ressources phoniques de la scène, impossible, pour le traducteur, de ne pas rejeter ce qui ferait indûment chanter les mots, de ne pas s'ingénier à rompre leur ordre attendu dans sa propre langue, en sachant toutefois que les seuils de tolérance – en particulier pour le nombre des fragments antéposés successifs – sont différents d'une langue à l'autre et qu'ils sont fort étroits en français, plus encore dans la salle de théâtre qu'entre les pages du livre.³⁵

Si considerino per esempio i vv. 37–38 di *Mirra* I, 1,

[...] I più prodi
D'Asia e di Grecia principi possenti³⁶

in cui l'aggettivo è separato dal sostantivo cui si riferisce, che però, accompagnato da un altro attributo, occupa a sua volta l'explicit del verso. Il sintagma composto dal sostantivo e dai relativi attributi ne risulta spezzato, ma i suoi componenti si concentrano nella parte finale dei due versi e sono allitteranti. Ecco adesso la traduzione :

[...] Les princes les plus vaillants,
De l'Asie et de la Grèce, les plus puissants

Ginette Herry è costretta ad anticipare il sostantivo, ma riesce comunque a preservare la quadruplicata allitterazione e la divisione del sintagma in due membri, salvaguardando la posizione speculare dei due aggettivi, anche se così facendo ne accentua la simmetria – dato che nella resa francese sono perfettamente isosillabici

35 Herry : « Traduire *Myrrha* aujourd'hui », p. 273.

36 Vittorio Alfieri : *Mirra*, ed. Martino Capucci. Asti : Casa d'Alfieri, 1974.

ed omoteleutici – ed introduce una rima estranea al dettato alfieriano, che, come si è accennato, risponde al tentativo della studiosa di realizzare una prosa ritmica.

5. Che, al contrario, lo scabro dettato alfieriano ricerchi una stridente antimusicalità, lo provano, fra l'altro, le frequenti allitterazioni in consonante vibrante o gutturale, fra cui possiamo segnalare *Mirra* I, 1, 19–21 :

[...] e le chieggo, e richieggo,
 Invano ognor che il suo dolor mi sveli :
 Niega ella il duol; mentre di giorno in giorno
 Io dal dolor strugger la veggio –

Sempre in chiusura del verso si accumulano inizialmente suoni gutturali (*chieggo/richieggo*), poi suoni palatali (*di giorno in giorno*), che culminano nell'emistichio finale (*strugger la veggio*)³⁷. Riporto adesso la traduzione di Ginette Herry :

[...] je lui demande et redemande
 En vain, à toute heure, de me dire quelle est sa souffrance.
 Elle nie sa douleur ; alors que moi, jour après jour,
 Je vois la douleur la détruire.

L'allitterazione in gutturale è sostituita da una in dentale (*demande et redemande*), che salvaguarda l'insistenza iterativa dell'originale protraendosi fino al verso conclusivo del passo, intessuto sulla medesima trama fonica predominante (*la douleur la détruire*), anche se la durezza del dettato alfieriano si smussa in una modulazione sonora. Possiamo trarre un altro esempio significativo sul valore delle allitterazioni da un passo estratto dai versi finali del *Saul*, quando il vecchio re, che si è alienato l'appoggio divino, viene sconfitto dai Filistei e si dà la morte sul campo di battaglia, trafiggendosi con la propria spada (V, 5, vv. 218–219) :

[...] Sei paga,
 D'inesorabil Dio terribil ira ? –

I versi citati si ispirano alla traduzione del *Maometto* di Voltaire realizzata da Agostino Paradisi (1736–1783) (V, 4), che nelle pagine dell'autobiografia Alfieri menziona fra « le men cattive »,³⁸

Vi son rimorsi ! o di giustizia eterna
 Inesorabil ira ! [...]

37 Il ricorso alla forma palatale del presente di *vedere* si spiega con la volontà di evitare la rima con *richieggo*.

38 Alfieri : *Vita*, Epoca Quarta, cap. 1, p. 176. L'esemplare della traduzione del Paradisi posseduto da Alfieri si trova a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale François Mitterand (BNF 8° Yf 1447¹⁻⁴).

e consente di misurare il divario fra le catastrofi delle due tragedie : mentre infatti nella traduzione del Paradisi, conforme all'originale francese (« Il est donc des remords ! Ô fureur ! Ô justice ! / Mes forfaits dans mon cœur ont donc mis mon supplice ! »),³⁹ Maometto, colpevole di aver strumentalizzato la religione per assecondare i suoi fini abietti, ammette la sconfitta, nell'opera alfieriana le parole di Saul possiedono uno statuto più ambiguo. Se infatti, da un punto di vista meramente contenutistico, potrebbero prestarsi ad esprimere la resa del re di fronte alla tirannica divinità che ha inteso abbatte l'orgoglio, la veemente allitterazione che le percorre impedisce una pronuncia sommessa o rassegnata, facendo vibrare un accento di fierezza indomita, tanto che si è tentati di riferire al passo in questione le parole di Massimo d'Azeglio (1798–1866) che, negli anni giovanili, infiammato dalla lettura di Alfieri, declamava i versi delle sue tragedie rinchiuso nello studio, « colla schiuma alla bocca ed arrotando gli *r* »⁴⁰. La densità semantica delle ultime parole di Saul riposa sul significante ancor più che sul significato e pertanto la veste fonica deve essere preservata nella traduzione.

Un altro aspetto che esige criteri conservativi è il sistema interpuntivo, come emerge dallo stesso passo citato: si consideri quanto la sostituzione del punto esclamativo della fonte, di impotente ed attonito smarrimento, con quello interrogativo del testo alfieriano contribuisca a conferire un senso di sfida alle parole di Saul. Ma se si esamina nella sua integrità la battuta finale del re ebreo colpisce la ricchezza dei segni di interpunzione impiegati dal poeta, che affianca ai simboli usuali vari accorgimenti tipografici per scandire la dizione teatrale dell'endecasillabo (*Saul*, V, 5, vv. 216–225) :

Oh, figli miei !... – Fui padre. –
 Eccoti solo, o re ; non un ti resta
 Dei tanti amici, o servi tuoi. – Sei paga,
 D'inesorabil Dio terribil ira ? –
 Ma, tu mi resti, o brando : all'ultim'uopo,
 Fido ministro, or vieni. – Ecco già gli urli
 Dell'insolente vincitor : sul ciglio
 Già lor fiaccole ardenti balenarmi
 Veggo, e le spade a mille... – Empia Filiste,
 Me troverai, ma almen da re, qui... morto. –

39 Voltaire : *Œuvres complètes de Voltaire*, vol. 20B : *Le Fanatisme, ou Mahomet le prophète*, ed. Christopher Todd. Oxford : Voltaire Foundation, 2002, V, 4, vv. 175–176.

40 Massimo d'Azeglio : *I miei ricordi*, ed. Alberto Maria Ghisalberti. Torino : Einaudi, 1971, p. 129.

I trattini separano di volta in volta i diversi destinatari apostrofati da Saul : i figli, se stesso, Dio, la propria spada, Filiste. La durata delle pause viene calibrata minuziosamente non solo per scandire il ritmo verbale, ma anche per marcare i trapassi delle emozioni espresse dal sovrano, dal dolore per i figli uccisi sul campo di battaglia, la cui intensità sopravanza i limiti espressivi ed è affidata a un silenzio pregno di significato, al rilievo patetico assunto dalla paternità di Saul, confinata ormai nel passato remoto (*Fui padre*), grazie al suo inserimento fra pause forti, al provocatorio interrogativo rivolto a Dio, fino all'esalazione dell'ultimo respiro, protratto attraverso i punti di sospensione.⁴¹ Qui, secondo la didascalia inserita dall'autore, si colloca l'azione finale del suicidio, che viene enfatizzata dall'isolamento del termine che sancisce la catastrofe tragica (*morto*), pronunciato mentre Saul si accascia al suolo. Nella strutturata economia del sistema interpuntivo alfieriano nessun elemento è il portato inerte delle abitudini grafiche, compreso il ricorso o meno a lettera capitale dopo una pausa forte. Nel passo analizzato, i punti di sospensione figurano in tre occasioni: nelle prime due sono seguiti da un trattino e da una parola cominciante per maiuscola, che suggeriscono un indugio più lungo, invece nell'ultima da una parola cominciante per minuscola che completa sintatticamente la frase, dopo una *suspense* carica di tensione drammatica.

6. Come si è visto, alla fine della tragedia, Saul rimpiange i figli sacrificati alla sete di potere. Per amplificare il *pathos* della sua condizione Alfieri si ispira all'archetipo italiano del dolore paterno : l'Ugolino dantesco.⁴² Come infatti la pena comminata ad Ugolino per il tradimento politico coinvolge i figli rinchiusi insieme con lui nella torre della Muda, così l'ira divina per la ribellione di Saul si abbatte anche sulla sua progenie, in accordo con le parole pronunciate da David nel primo atto della tragedia (« Spesso, tu il sai, nell'alta ira tremenda / Ravvolto egli ha coll'innocente il reo »⁴³) : Gionata e gli altri figli del re si schierano in prima linea nella battaglia contro i Filistei e ne vengono travolti. L'allusione al dramma di Ugolino presta un ulteriore motivo tragico alla catastrofe del *Saul*, approfondendo l'intima scissione del protagonista di cui viene esplorata così anche la lacerazione affettiva. Essa si realizza attraverso l'inserimento graduale di spie verbali estratte dal XXXIII canto dell'*Inferno* dantesco, già nell'atto terzo Saul si chiede :

41 Sull'impiego di punti di sospensione e linee in Alfieri, che si trasmette alle prime edizioni dell'*Ortis* foscoliano, cfr. Emilio Bigi : « Nota sull'interpunzione dell' « Ortis » », in : *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*. Milano : Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 22–37.

42 Cfr. Vincenza Perdichizzi : « Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri », in : *La Bibbia nella letteratura italiana : dall'Illuminismo al Decadentismo*, ed. Pietro Gibellini. Brescia : Morcelliana, 2009, vol. 1 , p. 45–62.

43 Alfieri : *Saul*, I, 2, vv. 164–165.

Chi te consola ? al brancolar tuo cieco,
 Chi è scorta, o appoggio?... [...] ⁴⁴

ripetendo gli accenti di Ugolino, che, dopo la morte dei figli, con la vista appannata per la fame, comincia « già cieco, a brancolar sovra ciascuno » (v. 73). Le tessere verbali della *Commedia* riprodotte da Alfieri perdono la concretezza referenziale della fonte per essere sottoposte a un processo di sublimazione metaforica, ma restano perfettamente riconoscibili. Più avanti, in preda al delirio in cui si vede perseguitato dall'ombra di Samuele, il re si dichiara disposto a rinunciare alla corona di cui il sacerdote lo aveva cinto in passato e pronuncia le seguenti parole : « Tu li fregiasti ; ogni fregio or tu gli spoglia », ⁴⁵ calco trasparente del dantesco « tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia » (vv. 62–63). Infine, nella stessa scena, Saul proclama l'innocenza dei figli nel tentativo di preservarli dalla collera divina da cui si sente travolto (« I figli, / del mio fallir sono innocenti... »), ⁴⁶ intonando in tal modo la nota culminante del canto dantesco, in cui il poeta prorompe in un'invettiva contro Pisa per condannare l'estensione della pena di Ugolino ai figli, che « innocenti facea l'età novella » (v. 88). Per non depauperare la tragedia alfieriana della sua ricchezza semantica, tali riferimenti atti ad evocare l'ipotesto di Dante (1265–1321) dovrebbero essere mantenuti in una traduzione, che potrebbe avvalersi dell'edizione in francese più accreditata e diffusa della *Commedia* e riprodurne i sintagmi convocati nel *Saul*, in modo da rendere possibile per il pubblico colto il riconoscimento del modello soggiacente.

7. L'intertestualità investita di valori semantici del *Saul*, tesa a valorizzare la paternità offesa del protagonista, declina un tema costante nella tragedia di Alfieri, che sin dal *Filippo* trasferisce le dinamiche politiche del rapporto fra il re e i sudditi nell'ambito familiare. La raffigurazione del tiranno coincide così con quella del padre snaturato, laddove la pubblicistica e il teatro arcadico ed illuminista avevano assimilato il sovrano ideale al padre amorevole, pronto a sacrificarsi per assicurare la felicità dei figli-sudditi. La perversione dei legami di sangue nella reggia alfieriana amplifica la dissoluzione del vincolo sociale, colpito nel suo nucleo primario e più sacro, denunciando in tal modo l'egotismo feroce del despota. E di fatto l'attitudine mutevole di Saul nei confronti dei figli, che ora ricerca e ora allontana da sé, riflette la lotta interiore fra il re e il padre, vale a dire il suo oscillare fra l'aspirazione tirannica e la nostalgia del bene, che si configura nei termini dell'idillio familiare da cui egli è ormai inevitabilmente

44 Ibidem, III, 4, vv. 228–229.

45 Ibidem, V, 3, v. 131.

46 Ibidem, vv. 135–136.

escluso. La conoscenza integrale del macrotesto alfieriano, nei suoi temi portanti e nei loro relativi sviluppi, è dunque fondamentale per la comprensione delle singole tragedie, perché permette di discernere le corde drammatiche che il poeta fa vibrare in diverse combinazioni e con varia insistenza nelle sue opere, rimarcando così l'individualità di ognuna di esse, pur nell'ispirazione unitaria del suo teatro. Ed infatti la raffigurazione dei tiranni-padri alfieriani, per quanto si risolva generalmente con la morte dei figli virtuosi, si declina attraverso variazioni dello schema comune e richiede tinte specifiche, digradanti dalla cupa efferatezza del re di Spagna Filippo ai rimorsi tardivi del mediocre Creonte, alla commozione trattenuta, ammantata di dignità austera, di Saul.

Il traduttore consapevole della coerenza del teatro alfieriano e capace di riconoscerne i temi ricorrenti dovrebbe dunque accompagnare questa ricerca con l'individuazione degli elementi distintivi di ogni tragedia. A tal fine si rivela utile l'analisi dei pilastri lessicali su cui poggia il sistema ideologico delle pièces, in modo da assicurare una resa conforme della rete di relazioni che essi instaurano con i rispettivi antonimi e derivati, sia nell'intero corpus delle tragedie sia individualmente, nel perimetro circoscritto del singolo testo. Per il primo caso si può evocare la ricorrenza nel macrotesto teatrale alfieriano dell'espressione « o libertà o morte » e del suo rovescio complementare « o regno o morte », studiata da Arnaldo Di Benedetto,⁴⁷ mentre per il secondo è indicativo l'esempio dell'*Antigone*. In questa tragedia ricorrono con notevole frequenza la parola *pietà* e corradicali (*pietà*, *pietade*, *pietoso*, *empietà*, *empio*, ecc.), nel duplice senso di devozione familiare e di compassione.⁴⁸ Il sistema assiologico della tragedia si esplica infatti nell'opposizione fra l'eroina della *pietà*, Antigone, e il suo *empio* antagonista, il tiranno Creonte. La principessa, che porta il peso della terribile eredità di Edipo, riesce a spezzare la catena dei delitti familiari perpetuata dalla lotta fratricida di Eteocle e Polinice, rischiando la vita per conferire gli onori funebri al fratello insepolto. La sua devozione ai legami di sangue le permette di riscattare il « nascer reo »⁴⁹ attraverso un' « opra pietosa »⁵⁰ che la conduce a una morte « non rea ».⁵¹ Al contrario Creonte, che con il bando di Edipo aveva inteso

47 Arnaldo Di Benedetto : « Uno stilema alfieriano », in : *Tra Sette e Ottocento*, pp. 67–71.

48 Cfr. Vincenza Perdichizzi : « L'*Antigone* di Alfieri fra tradizione e originalità », in : *Vittorio Alfieri : Drammaturgia e autobiografia* ; Atti della giornata di studi (4 febbraio 2005), ed. Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi. Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005 (= *Quaderni dell'Hôtel de Galliffet* 5), pp. 123–146. – Enrico Mattioda : « « Io spero in te » : L'*Antigone* notturna di Alfieri », in : *Antigone, volti di un enigma : Da Sofocle alle Brigate Rosse*, ed. Roberto Alonge. Torino : Edizioni di Pagina, 2008 (= *Quaderni del D@ms di Torino* 12), pp. 187–194.

49 Vittorio Alfieri : *Antigone*, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1953, IV, 2, v. 97.

50 Ibidem, I, 1, v. 18.

51 Ibidem, III, 3, v. 316.

purificare il suolo tebano e prendere le distanze dalla famiglia contaminata, rifiuta di cedere alla « pietà », vanamente invocata dal figlio Emone a favore di Antigone, e diventa così l'autentico erede dell' « empietà » dei fratelli rivali, secondo un *Leitmotiv* presente sin dall'apertura della tragedia : se Eteocle e Polinice si erano resi colpevoli dell'infrazione delle sacre leggi del sangue, da parte sua il nuovo re di Tebe, vietando di rendere gli onori dovuti ai defunti, « leggi, natura, Dei, tutto in non cale / Quell'empio tiene ».⁵² La maledizione di Edipo sembra dunque trasmettersi attraverso la successione dinastica anziché la discendenza familiare, quasi a saldare l'equivalenza fra trono e colpa : alla tragedia del fato ineluttabile che travolge la dinastia dei Labdacidi nell'archetipo greco si sostituisce così la tragedia politica di Alfieri che denuncia i crimini del potere assoluto. Senonché, a riprova di come l'ispirazione politica sia trascesa da un pessimismo ontologico che mette a nudo la fragilità della condizione umana, occorre osservare, con Mario Fubini e Vitilio Masiello,⁵³ che l'*amor mortis* di Antigone non si riduce alla contesa con l'usurpatore, ma ha radici più profonde e che già dal *Polinice* si registra un'incrinatura nella figura del tiranno quale titanica allegoria del male : Creonte non può legittimamente essere considerato il responsabile delle sventure che si abbattano sulla casata di Edipo per aver tramato contro i due fratelli, il cui odio reciproco viene certo rinfocolato ma non causato dai suoi raggiri, né si esaurisce nella rivalità politica, dal momento che si manifesta sin dal grembo materno. La loro avversione inestinguibile trae origine da una pulsione oscura – sprofondata nel « cupo ove gli affetti han regno », secondo il celebre verso del Parini – per la quale il poeta recupera il tema originario del fato, anche se avanza perplessità sulla sua ricezione moderna, non più sostenuta dalle antiche credenze. A proposito del *Polinice* si legge infatti nel *Parere* :

Tragico soggetto egli è certamente ben questo, poiché l'ambizione di regno mista ad un odio fatale dagli Dei ispirato nel cuore di due fratelli in punizione dell'incesto del loro padre, viene ad essere la cagione di una terribilissima catastrofe. Ma, convien dire il vero, che questo soggetto è pure assai meno tragico teatrale per noi, di quello che lo dovea essere pe' Greci, e per gli stessi Romani, i quali avendo pure le medesime opinioni religiose, poteano assai più di noi esser mossi da quella forza del fato, e dell'ira divina, che pajono essere i segreti motori di tutta questa tragedia.⁵⁴

52 Ibidem, I, 3, vv. 121–122.

53 Mario Fubini : *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*. Firenze : La Nuova Italia, 1963², pp. 101–126. – Id. : *Vittorio Alfieri (Il pensiero – La tragedia)*. Firenze : Vallecchi, 1953², pp. 116–138. – Vitilio Masiello : *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1964, p. 56.

54 Vittorio Alfieri : *Parere sulle tragedie*, in : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, p. 87.

Il ricorso al « fato » e all' « ira divina » quali « segreti motori » della tragedia determina l'insistenza sui termini che rievocano la trasgressione familiare di Edipo e il groviglio dei rapporti parentali che ne deriva, altre parole-chiave del dittico tebano. L' « imperiosa forza del Fato » grava anche sulla *Mirra*,⁵⁵ in cui l'amore incestuoso della protagonista è attribuito alla vendetta di Venere, schermo mitico che traduce una segreta inibizione a vivere, l'ostilità dell'esistenza per cui l'aspirazione a una pienezza vitale dei personaggi alfieriani, inevitabilmente soggetta alla frustrazione, si converte nel suo contrario : il desiderio di morte. Mirra cerca di contrastarlo sottraendosi alle funeste aure di Cipro e alla vista di Ciniro, per cui nella tragedia ricorre l'immagine del liberare le « vele ai venti », che esprime il desiderio di fuga e al tempo stesso l' « anelito a un'impossibile purezza » della protagonista.⁵⁶ Ed infatti, nel formulare la sua richiesta prima di fronte a Peréo e poi ai genitori, Mirra si lascia trasportare da uno dei rari empiti lirici della tragedia, costruita invece, quant'altre mai, proprio sulla rimozione del linguaggio lirico, corrispondente alla negazione dell'orribile sentimento che agita la protagonista :

No ; questo è il giorno ; ed oggi
sarò tua sposa. – Ma, doman le vele
daremo ai venti, e lascerem per sempre
dietro noi queste rive.
(II, 2, vv. 201–204)

[...] Al sol novello,
deh ! concedete, che le vele ai venti
meco Peréo dispieghi. [...]
(III, 2, vv. 190–192)

In contrasto con le aspre sonorità del suo stile tragico, in entrambi i passi il poeta ricorre agli stessi strumenti retorici per conferire musicalità al verso : la riduzione timbrica alla vocale tonica /e/, l'allitterazione della sillaba /ve/, la regolarità ritmica. L'apertura di Mirra a una tenue ed illusoria speranza le consente dunque di eludere momentaneamente il registro tragico in cui è imprigionata con una rottura stilistica destinata a una rapida ricomposizione, che rende più patetico il ritorno a una realtà senza vie di fuga. Naturalmente l'eccezionalità dei due passi nella compagine stilistica della tragedia deve essere riconoscibile anche in una traduzione, per cui lo studioso, nell'impossibilità di riprodurre le stesse tonalità

55 Ibidem, p. 130.

56 Arnaldo Di Benedetto : « Vittorio Alfieri », in : *Storia della letteratura italiana*, vol. VI : *Il Settecento*, dir. Enrico Malato. Roma : Salerno editrice, 1998, pp. 935–1014 (986).

alfieriane, può fare ricorso a soluzioni compensatorie che restituiscano ai versi il loro afflato lirico originario, per esempio attraverso l'introduzione di assonanze o l'impiego di un lessico poeticamente connotato. Quest'ultima scelta è applicata da Ginette Herry, la quale, nelle note alla sua traduzione, osserva che « *livrer, ouvrir ses voiles aux vents fait penser, dans les deux langues, à ouvrir ses ailes au vent, prendre son essor* » (nota 14) e di conseguenza nel primo passo adopera il verbo *livrer* (« Mais, demain, nous livrerons / Tes voiles aux vents »), più marcato dell'alfieriano *dare*, e nel secondo *déployer* (« Ah ! Permettez qu'avec moi, Péréus déploie / Ses voiles aux vents »), entrambi compatibili con il volo degli uccelli.

8. Come i temi comuni delle tragedie alfieriane vanno incontro a una realizzazione individuale, ricca di sfaccettature, così anche il loro stile, pur nella condivisa patina eroica, presenta sfumature distinte. I passi appena analizzati della *Mirra* mostrano come alternanze di registro siano percettibili all'interno della stessa pièce, in accordo con gli scritti di poetica dell'autore, che ammette l'inserzione occasionale di « fiori lirici, ma con giudizio sparsi » nello stile grave della tragedia.⁵⁷ A differenza delle altre opere, poi, *Mirra* sviluppa un soggetto estraneo all'ispirazione politica alfieriana e aperto in misura maggiore alla dimensione quotidiana dei rapporti familiari, dal momento che, nella concezione dell'autore, i sovrani di Cipro, Ciniro e la moglie Cecri, « per gli affetti domestici [...] pajono piuttosto degni d'essere privati cittadini, che principi ». ⁵⁸ Anzi, il personaggio di Cecri « riesce sul totale alquanto mamma, e ciarlieria »⁵⁹ e l'opera comporta persino la presenza di una nutrice, carattere, al pari degli altri confidenti, programmaticamente escluso dal teatro di Alfieri, in quanto responsabile di un abbassamento dei toni tragici. E difatti trattasi di « persona ottima semplicissima, e non sublime per niuna sua parte », ⁶⁰ che, all'interno del corpus fissato nella Didot, può confrontarsi con il Polidoro della *Merope*, tragedia a sua volta anomala, sia per il lieto fine sia perché sviluppa la « passione molle materna » poco congeniale al poeta.⁶¹ In entrambe le opere si avvertono puntiformi concessioni a un linguaggio meno solenne, che accoglie diminutivi e termini affettivi : per esempio, sia Euriclea che Polidoro sono definiti dall'aggettivo *buono*, che nella prosa autobiografica viene attribuito a figure di educatori e maestri di Alfieri, a partire da don Ivaldi, che gli impartisce i primi rudimenti scolastici. Nella *Merope* si incontrano inoltre espressioni come « vecchia età » (IV, 2, 122),⁶² in contrasto con sintagmi affini

57 Alfieri : *Risposta dell'Alfieri*, p. 230.

58 Alfieri : *Parere sulle tragedie*, p. 133.

59 Ibidem.

60 Ibidem.

61 Ibidem, p. 120.

62 Vittorio Alfieri : *Merope*, ed. Angelo Fabrizio. Asti : Casa d'Alfieri, 1968.

più preziosi impiegati nelle altre tragedie (« tremula etade » di *Antigone* I, 3, 159, « stanca etade » di *Virginia* III, 1, 7, « cadente etade » di *La congiura dei Pazzi* II, 2, 106, « canuta età » di *Don Garzia* I, 3, 280 e di *Saul* II, 1, 14) e persino l'esclamazione « Oh bello ! » (V, 3, 196), che non ha ulteriori occorrenze ; nella *Mirra* l'eroina è interpellata da Euriclea con l'allocuzione familiare « O mia dolce figliuola » (II, 4, 231), ecc.

Ciò detto, occorre ribadire che l'entità degli apporti del registro medio in queste tragedie rimane contenuta, anche se non trascurabile, e che Alfieri rivendica l'originalità dei suoi personaggi secondari rispetto ai loro equivalenti « pedestri » nel teatro antico e moderno, criticati negli scritti di poetica : secondo il *Parere*, anche se l'Euriclea della *Mirra* sa « un po' troppo di balia, si distingue alquanto dal genere comune dei personaggi secondarj », ⁶³ e in tal senso mi sembra significativa la decisione di attribuire all'anonimo personaggio della fonte ovidiana il nome della nutrice di Ulisse, quasi a dichiararne la discendenza dai fasti dell'epica, anziché da un modello teatrale giudicato insoddisfacente. Questo recupero del precedente omerico va inteso soprattutto in senso formale, come adesione al registro dell'epica che, come si è anticipato, appresta la base lessicale comune al teatro alfieriano : se il poeta rifiuta il ritmo regolare e la musicalità dell'ottava della *Gerusalemme liberata*, suscettibile di degenerare in « cantilena » a teatro, ne condivide però la selezione lessicale, volta a promuovere l'esemplarità magnanima dei protagonisti. Di conseguenza, immette nella tragedia formule epiche, ricavate non solo dal remoto modello tassiano, ma anche da famose traduzioni settecentesche in endecasillabi sciolti, a partire dall'*Ossian* del Cesarotti e dalla *Tebaide* del Bentivoglio, opere nei cui confronti il poeta non nasconde il proprio debito. ⁶⁴ L'influenza non solo metrica dell'*Ossian* si manifesta in maniera particolare nel *Saul*, insieme a quella di altre opere « primitive », e persino del Marino, in conformità con il soggetto biblico della tragedia, che consente di eludere le aride costrizioni razionalistiche del secolo « ragionatore » attraverso l'innesto di « poesia descrittiva, fantastica, e lirica ». ⁶⁵ Di conseguenza, il ricorso a un ornato sfarzoso distingue lo stile del *Saul* da quello delle altre tragedie ed è all'origine delle metafore più celebri dell'opera, come quella già menzionata della quercia antica con le radici divelte oppure la descrizione dell'alba che segna l'ingresso in scena del protagonista (II, 1, vv. 1-3). Nel macrotesto alfieriano all'abbassamento del registro stilistico della *Merope*,

63 Alfieri : *Parere sulle tragedie*, p. 133.

64 Cfr. Angelo Fabrizio : « Ossian », in : *Le scintille del vulcano : Ricerche sull'Alfieri*. Modena : Mucchi, 1993. – Id. : « L'epica nella tragedia : Alfieri e Marco Cornelio Bentivoglio », in : *Cuadernos de filología italiana* 5 (1998), pp. 311-23. – Sergio Maria Gilardino : *La scuola romantica : La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna : Longo editore, 1982.

65 Alfieri : *Parere dell'autore*, p. 121.

aperta agli apporti del linguaggio familiare, si contrappone così l'innalzamento di quello del *Saul*, che si avvale della tradizione più eletta, come dimostra lo scarto fra il sintagma « vecchio buon padre » (II, 5, v. 317), che designa Polidoro nella *Merope*, e « veglio sacro » (I, 2, v. 151) riferito al Samuele del *Saul*.

Se dunque l'astrazione classica delle tragedie di Alfieri, rimproveratagli dalla generazione romantica, impone la rimozione di ogni elemento contingente, partecipe dell'effimero del momento storico, gli esempi proposti di *Mirra*, *Merope* e *Saul* testimoniano invece di una connotazione stilistica specifica delle singole opere, in funzione del soggetto trattato. All'interno di un codice illustre e severo, le tragedie ammettono occasionali infrazioni stilistiche, includendo ora formule affettive proprie del linguaggio quotidiano ora figure retoriche che esulano dalla referenzialità dialogica e che spetta all'orecchio esercitato del traduttore cogliere e valorizzare.

9. Per penetrare nell'universo poetico di Alfieri, operazione propedeutica alla traduzione, si possono adoperare diversi strumenti critici, cui si è occasionalmente fatto ricorso nelle pagine precedenti : nel caso della *Mirra* disponiamo dell'ottimo commento di Angelo Fabrizi, che oltre a fornire una vasta introduzione e una bibliografia completa, analizza l'opera verso dopo verso, ricostruendo il mosaico delle fonti impiegate dall'autore.⁶⁶ Fondamentale è l'edizione critica della Casa d'Asti, ad opera di Martino Cappucci, in cui sono riprodotte le fasi redazionali più antiche. Ritenendole utili complementi per l'esegesi del testo definitivo, Ginette Herry traduce in appendice al suo volume l'idea e la stesura in prosa che precedono la versificazione di *Mirra*, nonostante si tratti di materiale destinato in primo luogo al laboratorio dello specialista, che perde gran parte del suo interesse nella versione francese. In sua vece si sarebbe potuto optare per la traduzione di passi estratti dalle prose alfieriane, come le pagine dell'autobiografia che menzionano le circostanze della creazione dell'opera e i documenti di poetica che Alfieri volle includere nell'edizione Didot. Nel caso della *Mirra*, poi, il *Parere* conferma e sviluppa i temi accennati nel sonetto di dedica alla contessa d'Albany (1752–1824), indissociabile dalla tragedia (e tradotto da Ginette Herry)⁶⁷ : l'orrore e a un tempo l'innocenza caratterizzanti l'amore della protagonista e la compassione che suscita la sua vicenda. L'autore stesso dichiara di non riuscire a trattenere la commozione anche dopo molteplici riletture del testo, non diversamente dall'amata, dunque, che nel sonetto è ritratta in lacrime :

66 Vittorio Alfieri : *Mirra*, ed. A. Fabrizi. Modena : Mucchi, 1996.

67 Cfr. Maria Antonietta Terzoli : « Dediche alfieriane », in : *I margini del libro : Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, ed. Maria Antonietta Terzoli. Roma, Padova : Antenore, 2004, pp. 263–89.

Della figlia di Ciniro infelice
 l'orrendo a un tempo e innocente amore,
 sempre da' tuoi begli occhi il pianto elíce.

Questi versi lasciano trasparire l'effetto che il poeta si auspica di ottenere dalla rappresentazione : nei panni della spettatrice ideale di *Mirra*, infatti, l'Albany addita con il suo comportamento la reazione che l'opera intende provocare, vale a dire il pianto, segno che la catarsi poggia sulla pietà, anziché sul terrore o l'ammirazione, prevalenti in altre tragedie alfieriane.

Oltre al paratesto utile ad orientare l'interpretazione delle sue tragedie, fra le carte di Alfieri si trovano documenti che possono agevolare il compito del traduttore. Per la maggior parte si tratta di scene teatrali in prosa (anche se qui la mancata versificazione, più che a una scelta deliberata, è da ascrivere, secondo i casi, al loro carattere di abbozzo preparatorio, o alla loro destinazione privata, a scopo di esercitazione, oltre che a problemi di competenze in un sistema metrico meno familiare dell'italiano) : le antiche stesure in prosa francese del *Filippo* e del *Polinice*, di cui Alfieri stesso consigliava all'Albany la lettura ai fini della traduzione, la resa nella stessa lingua di alcune scene della prima tragedia, elaborata probabilmente dopo l'*editio princeps* (1783), per offrire un modello all'amata. Il testo integrale del *Filippo* tradotto dall'Albany, custodito a Firenze, rimane inedito, ma Morena Pagliai, curatrice degli scritti di poetica per l'edizione nazionale di Alfieri, ne ha riprodotto un saggio, il cui interesse risiede soprattutto nelle note del poeta, che interviene a correggere e guidare la contessa.⁶⁸ Dalle sue osservazioni puntuali è possibile ricavare i principi di una teoria della traduzione, sul versante antico ufficialmente consegnati alle prose liminari che precedono le sue versioni dai classici e che hanno già attirato l'interesse della critica, a differenza delle carte in questione. Pur nella fedeltà ai contenuti originari, Alfieri pone l'accento sulla lingua d'arrivo, dal momento che l'efficacia della traduzione si misura nella sua rilettura autonoma, « come cosa francese », ⁶⁹ indipendente dal testo che l'ha generata. Raccomanda quindi di rispettare « l'indole della lingua », ⁷⁰ affinché « la forza della traduzione » equivalga « alla forza dell'originale », ⁷¹ o, eventualmente, la superi, visto che talvolta « non c'è male a dir più, ma sempre a dir meno ». ⁷² La ricerca di un dettato poetico oltranzistico viene dunque proseguita nella traduzione, così come la selezione lessicale che caratterizza il registro alto della tragedia : « quando c'è due modi, bisogna sempre badare a scegliere il meno triviale, e più nobile ; quello che si scrive insomma, piuttosto che quello che

68 *Saggio di traduzione del « Filippo »*, in : Alfieri : *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, pp. 491–499.

69 *Ibidem*, p. 497.

70 *Ibidem*, p. 498.

71 *Ibidem*, p. 496.

72 *Ibidem*, p. 499.

si parla ».⁷³ Questi principi trovano applicazione nelle scene del *Filippo* tradotte dal poeta stesso,⁷⁴ in cui è evidente lo sforzo nel preservare la veemenza dell'originale. Di fronte alla difficoltà nel mantenere lo stile contratto, poco congeniale alle strutture sintattiche analitiche del francese (« Quel nostro *Non che, ma* è uno di quei tanti modi brevissimi, per cui nessuno mai mi tradurrà in francese senza allungarmi. *Non che, ma* vuol dire alla lettera in francese, *Non seulement cela, mais cela* »),⁷⁵ egli cerca di compensare altrimenti. Per esempio, nella seconda scena del primo atto del *Filippo* (vv. 68–70), Carlo lamenta la decisione del tiranno di rompere il fidanzamento del figlio con Isabella per poterla sposare a sua volta :

Sì : le mie angosce
Principio han tutte dal funesto giorno,
Che sposa in un data mi fosti, e tolta.

Il passo culmina nell' incisiva opposizione finale tra i due verbi al passato remoto, di significato contrario, accostati senza soluzione di continuità. Non potendo ricorrere alla stessa costruzione sintetica in francese, Alfieri aggiunge l'avverbio *cruellement*, esplicitando il giudizio sull'operato di Filippo che nella versione originaria scaturisce spontaneamente, in virtù dell'artificio retorico adoperato :

Ne le sçavez-vous pas, qu'ils commencent tous dès ce jour malheureux, où
vous me fûtes promises pour épouse, et ensuite cruellement enlevée [?]

Il rincaro si avverte soprattutto nell'uso dei pronomi personali tonici, coerentemente con quanto il poeta dichiara nelle note alla traduzione dell'Albany (« la sola parola *tu* in italiano basterà spesse volte, dove in francese bisognerà dire *toi même* »),⁷⁶ anche se nel testo trascende le sue raccomandazioni per enfatizzare le antitesi attraverso la duplicazione delle frasi interrogative, come si registra nei due esempi seguenti :

Cagione
Io delle angosce tue?
(I, 2, vv. 67–68)

Moi la cause de vos malheurs ? moi ?
Tu il vuoi, tu dunque ?
(ibid., v. 237)

Tu le veux donc ? c'est toi qui le veux ?

73 Ibidem, p. 498.

74 Il testo è riprodotto in Vittorio Alfieri : *Filippo*, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1952, pp. 194–200 (*Scene del primo atto tradotte in francese dai versi*).

75 Note di Alfieri al *Saggio di traduzione del « Filippo »* dell'Albany, p. 499.

76 Ibidem, p. 497.

Quanto al primo passo citato, occorre specificare che mentre in italiano è possibile conferire rilievo all'aggettivo possessivo *tue* posponendolo al sostantivo cui si riferisce, il più rigido ordine sintattico francese non consente di ricorrere alla stessa inversione, per cui nella traduzione Alfieri consegue un effetto analogo duplicando il pronome di prima persona per esprimere il trepido stupore della regina Isabella, fino ad allora inconsapevole dei sentimenti di Carlo. Inoltre nei versi estratti dalla traduzione del *Filippo* (nonché nelle stesure in prosa francese delle prime tragedie) si impiega spesso il *vous* in corrispondenza del *tu* italiano, operazione che Alfieri giustifica in una nota :

Osserverai, che ho dato del voi ; e non sta male fra certe persone ; ed è l'uso della lingua. Pero Filippo darà del tu a tutti, fuorchè alla Regina ; così Carlo del tu a tutti, fuorchè al Padre, e Madrigna : osservando, che i personaggi primari ricevono del voi, e danno del tu : per eccesso di passione ; nel 5° atto Carlo e Isabella si possono dar del tu.⁷⁷

Le convenzioni in uso nel teatro francese vengono così volte a fini espressivi dal poeta, che se ne avvale per indicare i rapporti gerarchici fra i personaggi e le contraddice nei momenti di più alta concitazione emotiva. L'enfasi che nei quint'atti alfieriani si realizza attraverso una sintassi ellittica, uno sfrangiarsi progressivo del tessuto verbale, non sempre praticabile con la stessa sistematicità in altri sistemi linguistici, viene dunque perseguita con strumenti differenti nella traduzione. Sulle orme del poeta, dunque, il traduttore può ripristinare l'alternanza nell'impiego dei pronomi in francese, esempio di come le risorse specifiche della lingua d'arrivo possano compensare eventuali perdite, sostituendosi alle soluzioni stilistiche originarie al servizio di una medesima strategia testuale.

77 Alfieri : *Scene del primo atto tradotte in francese dai versi*, p. 200. Sulla difficoltà della traduzione delle persone grammaticali del teatro raciniano cfr. George Steiner : *The Death of Tragedy*. London : Faber and Faber, 1961, cap. 3.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI DELLE OPERE ALFIERIANE :

- Antigone*, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1953.
Del principe e delle lettere, in : *Scritti politici e morali*, vol. 1, ed. Pietro Cazzani. Asti : Casa d'Alfieri, 1951.
Filippo, ed. Carmine Jannaco. Asti : Casa d'Alfieri, 1952.
Merope, ed. Angelo Fabrizi. Asti : Casa d'Alfieri, 1968.
Mirra, ed. Angelo Fabrizi. Modena : Mucchi, 1996.
Mirra, ed. Martino Capucci. Asti : Casa d'Alfieri, 1974.
Parere sulle tragedie e altre prose critiche, ed. Morena Pagliai. Asti : Casa d'Alfieri, 1978.
Saul, ed. Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi. Asti : Casa d'Alfieri, 1982.
Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso, in : Id : *Opere*, vol. 1, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto. Milano, Napoli : Ricciardi, 1977.

TRADUZIONI :

- Alfieri, Vittorio : *Myrrha*, trad. Ginette Herry. Dijon-Quetigny : Circé théâtre, 2003.
 Alfieri, Vittorio : *Oreste*, trad. Claude-Henri Rocquet. Paris : Granit, 1991.

STUDI :

- Alonge, Roberto : *Mirra l'incestuosa*. Roma : Carocci, 2005.
 Badini Confalonieri, Luca : « Alfieri nella Parigi di inizio Ottocento : intorno alle testimonianze manzoniane », in : *Alfieri beyond Italy : Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Madison, Wisconsin, 27-28 settembre 2002), ed. Stefania Buccini. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 95-115.
 Barsotti, Anna : « Il privato è politico : in scena, per Binasco, il tiranno sempiterno di Alfieri », <http://www.drammaturgia.it/saggi/saggio.php?id=4823>, consultato il 20.12.2010.
 Barsotti, Anna : *Alfieri e la scena : Da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*. Roma : Bulzoni, 2001.
 Beccaria, Gian Luigi : « I segni senza ruggine : Alfieri e la volontà del verso tragico », in : *Sigma* 9 (1976), pp. 107-151.
 Bigi, Emilio : « Nota sull'interpunzione dell' < Ortis > », in : *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*. Milano : Cisalpino-Goliardica, 1986, pp. 22-37.
 Biondi, Marino : « Dai trionfi bolognesi alla deriva nazionalista », in : *La tradizione della*

- patria*, vol. 2 : *Carduccianesimo e storia d'Italia*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 199–247.
- Bosisio, Paolo : *Tra ribellione e utopia : l'esperienza teatrale nell'Italia delle repubbliche napoleoniche, 1796–1805*. Roma : Bulzoni, 1990.
- Casini, Simone : « I professori e lo scrittore : Il « Giornale de' Letterati » di Pisa tra riforme leopoldine e tragedie alfieriane », in : *Studi italiani* 14, 1–2 (gennaio–dicembre 2002), pp. 95–151.
- Cotti, Psiche : « Fortuna scenica del *Saul* di Vittorio Alfieri nell'Ottocento », in: *Studi Piemontesi* 28 (1999), fasc. 1, pp. 83–98.
- Croce, Benedetto : « Alfieri », in : *Poesia e non poesia : note sulla letteratura europea del secolo decimo nono*. Bari : Laterza, 1964, pp. 1–14.
- De Sanctis, Francesco : *Storia della letteratura italiana*, ed. Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, con una nota introduttiva di Carlo Muscetta. Torino : Einaudi, (= Struzzi), 1981³, vol. 2, p. 924.
- Di Benedetto, Arnaldo : « Alfieri fuori di casa », in : *Fra Germania e Italia : Studi e flashes letterari*. Firenze : Olschki, 2008, pp. 9–37.
- Di Benedetto, Arnaldo : *Tra Sette e Ottocento : Poesia, letteratura e politica*. Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1991.
- Di Benedetto, Arnaldo : « Vittorio Alfieri », in : *Storia della letteratura italiana*, vol. 6 : *Il Settecento*, dir. Enrico Malato. Roma : Salerno editrice, 1998, pp. 935–1014.
- Fabrizi, Angelo : *Le scintille del vulcano : Ricerche sull'Alfieri*. Modena : Mucchi, 1993.
- Fabrizi, Angelo : « Incunaboli di critica alfieriana », in : *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 171 (1994), pp. 386–411.
- Fabrizi, Angelo : « L'epica nella tragedia : Alfieri e Marco Cornelio Bentivoglio », in : *Cuadernos de filología italiana* 5 (1998), pp. 311–23.
- Fabrizi, Angelo : « Le polemiche sulle « Tragedie » di Vittorio Alfieri : l'incontro-scontro con i letterati toscani » in : *Fra lingua e letteratura : Da Algarotti ad Alfieri*. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 121–233.
- Fabrizi, Angelo : « Sul *Bruto* primo alfieriano », in : *Studi e problemi di critica testuale* 9 (1974), pp. 170–192.
- Luciani, Paola : « Riscritture del « *Brutus* » di Voltaire : i « *Bruti* » di A. Conti e di V. Alfieri », in : *Rivista di Letterature moderne e comparate* 4 (1992), pp. 377–389.
- Fubini, Mario : *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*. Firenze : La Nuova Italia, 1963².
- Fubini, Mario : *Vittorio Alfieri (Il pensiero – La tragedia)*. Firenze : Vallecchi, 1953².
- Gensini, Stefano : « Tradizioni nazionali e approccio comparato nella storia delle idee linguistiche : il « caso » italiano », in : *Comparatismi e filosofia*, ed. Maria Donzelli. Napoli : Liguori, 2006, pp. 81–100.

- Gilardino, Sergio Maria : *La scuola romantica : La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna : Longo editore, 1982.
- Herry, Ginette : « Traduire *Myrrha* aujourd'hui », in : *Vittorio Alfieri et la culture française, Revue des Études Italiennes* 50 (gennaio–giugno 2004), pp. 267–280.
- Masiello, Vitilio : *L'ideologia tragica di Vittorio Alfieri*. Roma : Edizioni dell'Ateneo, 1964.
- Mattioda, Enrico : « « Io spero in te » : L'Antigone notturna di Alfieri », in : *Antigone, volti di un enigma : Da Sofocle alle Brigate Rosse*, ed. Roberto Alonge. Torino : Edizioni di Pagina, 2008 (= Quaderni del D@ms di Torino 12), pp. 187–194.
- Melosi, Laura : « Agli inizi della critica alfieriana : la polemica Carmignani – De Coureil », in : *Alfieri in Toscana : Atti del Convegno Internazionale di Studi*, ed. Gino Tellini e Roberta Turchi. Firenze : Olschki, 2002, vol. 1, pp. 167–199.
- Natale, Marianna : « Tre domande a... Valerio Binasco », <http://www.gazzettadasti.it/content/2010-12-01/tre-domande-valerio-binasco>, consultato il 20.12.2010.
- Pedrazzini, Paola : « Asti in festa per Alfieri », in : *Sipario* 639 (2002), pp. 24–29.
- Perdichizzi, Vincenza : « L'Antigone di Alfieri fra tradizione e originalità », in : *Vittorio Alfieri : Drammaturgia e autobiografia* ; Atti della giornata di studi (4 febbraio 2005), ed. Pérette-Cécile Buffaria e Paolo Grossi. Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005 (= Quaderni dell'Hôtel de Galliffet 5), pp. 123–146.
- Perdichizzi, Vincenza : « Umanesimo e razionalismo nei drammi biblici di Alfieri », in : *La Bibbia nella letteratura italiana : dall'Illuminismo al Decadentismo*, ed. Pietro Gibellini. Brescia : Morcelliana, 2009, vol. 1, pp. 45–62.
- Perdichizzi, Vincenza: *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri*. Pisa : ETS, 2009.
- Ramat, Raffaello : *Alfieri tragico-lirico*. Firenze : Le Monnier, 1940.
- Rando, Giuseppe : *Alfieri europeo e le « sacrosante leggi » : Scritti politici e morali, Tragedie, Commedie*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2007.
- Rando, Giuseppe : *Tre saggi alfieriani*. Roma : Herder, 1980.
- Russo, Luigi : « Vittorio Alfieri e l'uomo nuovo europeo », in : *Il tramonto del letterato*. Bari : Laterza, 1960, pp. 1–27.
- Russo, Luigi : « Lettura lirica del teatro alfieriano », in : *Ritratti e disegni storici*, serie terza : *Dall'Alfieri al Leopardi*. Firenze : Sansoni, 1963, pp. 1–11.
- Santato, Guido : « Il teatro patriottico italiano », in : *Convegno di studi sul teatro e la Rivoluzione francese*, ed. Mario Richter. Vicenza : Accademia Olimpica, 1991, pp. 321–333.
- Santato, Guido : « Quale Alfieri ? Alle origini di un mito ottocentesco », in : *Otto/Novecento* 1 (1983), pp. 5–24.
- Starobinski, Jean : *1789 : Les emblèmes de la raison*. Paris : Flammarion, 1973.
- Steiner, George : *The Death of Tragedy*. London : Faber and Faber, 1961.
- Sterpos, Marco : *Ottocento alfieriano*. Modena : Mucchi, 2010.

- Terzoli, Maria Antonietta : « Dediche alfieriane », in : *I margini del libro : Indagine teorica e storica sui testi di dedica*, ed. Maria Antonietta Terzoli. Roma, Padova : Antenore, 2004, pp. 263–89.
- Vazzoler, Franco : « « ... » il valore della pausa nel verso alfieriano », in : *Il verso tragico dal Cinquecento al Settecento : Atti del Convegno di Studi Verona (14–15 maggio 2003)*, ed. Gilberto Lonardi e Stefano Verdino. Padova : Esedra Editrice, 2005, pp. 295–322.
- Zanon, Tobia : « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte prima : aspetti di metrica e sintassi », in : *Stilistica e metrica italiana* 5 (2005), pp. 95–140.
- Zanon, Tobia : « Traduzioni settecentesche del teatro tragico francese. Parte seconda : aspetti di sintassi e retorica », in : *Stilistica e metrica italiana* 6 (2006), pp. 123–156.

RICCHEZZE MANIFESTE O LATENTI NELLE
TRADUZIONI DI PATRIZIA VALDUGA
E CESARE GARBOLI : GLI ALLESTIMENTI
DELL'AVARO DI LAMBERTO PUGGELLI (1996)
E MARCO MARTINELLI (2010)

PAOLA RANZINI (AVIGNON)

Come gran parte delle commedie di Molière, *L'Avaro* ha una nutrita tradizione di traduzioni italiane. Per limitarci al Novecento e al nuovo millennio, fino al 1950 si contano ben 23 edizioni novecentesche in traduzioni diverse,¹ fra i traduttori : Natalino Sapegno² e Massimo Bontempelli.³ Né la fortuna cessa dopo il 1950. Fra le nuove traduzioni più recenti si ricordino quella di Luigi Lunari edita nel 1981,⁴ di Sandro Bajini edita nel 1994⁵ e di Luigi Squarzina edita anch'essa nel 1994.⁶

Non mi occuperò qui di seguito della tradizione novecentesca delle traduzioni dell'*Avaro*, né della collazione di tutte le traduzioni a stampa dell'ultimo ventennio, ma di due fra le traduzioni più recenti che sono alla base dell'interpretazione registica della commedia di Molière rispettivamente di Lamberto Puggelli (1996) e di Marco Martinelli (2010).

Senza volere riprendere nel suo insieme la *vexata quaestio* se una traduzione contenga già in sé una messa in scena,⁷ secondo la nota affermazione di Antoine Vitez che, insistendo sull'oralità come senso e direzione della traduzione per il teatro, sosteneva appunto che « traduire est déjà mettre en scène » (tradurre è mettere in scena),⁸ mi soffermerò su talune scelte dei traduttori in questione che sembrano avere orientato le due letture registiche.

1 Per un censimento, si veda : Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti : *Le Traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1981.

2 Torino : Paravia, 1932.

3 Milano : Ed. Cooperativa Libro Popolare, 1950.

4 Molière : *L'Avaro*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari. Milano : Biblioteca universale Rizzoli, 1981.

5 Molière : *L'Avaro, Il misantropo*, traduzione e note di Sandro Bajini. Milano : A. Vallardi, 1994.

6 Molière : *L'Avaro*, cura e traduzione di Luigi Squarzina, nota biografica di Gianni Nicoletti, nota bibliografica di Paola Salerni. Roma : Tascabile economici Newton, 1994.

7 Per una presentazione sintetica della questione, si veda almeno il lemma *Traduction* nel *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* di Michel Corvin (Paris : Bordas, 1991¹) e nel *Dictionnaire du théâtre* di Patrice Pavis (Paris : Dunod, 1996², trad. it. Paolo Bosisio e Paola Ranzini, Bologna : Zanichelli, 1998).

8 Déprats Jean-Michel (ed.) : *Antoine Vitez : Le devoir de traduire* (Actes Journée d'étude Avignon 1994). Montpellier : Ed. Climats, Maison Antoine Vitez, 1996.

Diamo innanzitutto qualche ragguaglio per contestualizzare i due spettacoli. L'allestimento di Lamberto Puggelli del 1996–1997, è una produzione del Piccolo Teatro di Milano che nasce da un progetto di Giorgio Strehler (che non curò egli stesso la regia dello spettacolo per via delle complicate relazioni di quegli anni fra il regista e l'amministrazione leghista di Milano) e viene presentato al Teatro Lirico di Milano nel gennaio del 1997. La traduzione utilizzata per lo spettacolo è una nuova traduzione per la quale fu sollecitata la poetessa Patrizia Valduga. Nelle locandine e nel programma di sala, la nuova traduzione è annunciata come « di Giorgio Strehler e Patrizia Valduga ». Tale traduzione non fu mai pubblicata (nonostante Patrizia Valduga abbia pubblicato presso l'editore fiorentino Giunti altre sue traduzioni da Molière : *Il Misanthropo* e *Il malato immaginario*).⁹ Ho potuto leggere e analizzare la traduzione dell'*Avaro* di Patrizia Valduga grazie alla disponibilità del compianto Lamberto Puggelli che mi ha fornito il copione del suo spettacolo, che riporta correzioni e interventi autografi del regista.¹⁰

Più recente è l'allestimento di Marco Martinelli (la prima è del 15 aprile 2010, lo spettacolo è presente nella programmazione della stagione 2011–2012, al Teatro Rasi di Ravenna e in *tournée*). Si tratta di una produzione di Ravenna teatro. La traduzione utilizzata è quella, edita nel 2004 presso Einaudi, di Cesare Garboli,¹¹ una traduzione che aveva peraltro già passato la prova della scena per la regia di Gabriele Lavia nel 2003–2004. Come ha dichiarato Marco Martinelli, nessun ritocco è stato apportato alla traduzione (che, come si vedrà, è una traduzione attualizzante), in quanto « Il classico – cito Martinelli- lo abbiamo « messo in vita » dal di dentro, stavolta, senza ricorrere alla riscrittura drammaturgica, ricorrendo invece a una riscrittura esclusivamente scenica »¹².

Entrambe le messe in scena, mirano a uno « spiazzamento » (minimo in Puggelli, massimo in Martinelli) che riassume la lettura della *pièce* di Molière, una lettura, va precisato, assai contrastante nei due allestimenti. Tale spiazzamento è incarnato, nei due casi, nel corpo stesso dell'attore-protagonista. Per Puggelli (ma l'idea era già di Strehler) Arpagone è il grasso e opulento Paolo Villaggio, per Martinelli, Arpagone è Ermanna Montanari, una donna. Questi corpi, parafrasando ancora Antoine Vitez, sono il « corps caché dans l'œuvre » (il corpo nascosto nell'opera),

9 Molière : *Il misantropo*, ed. Patrizia Valduga, introduzione di Giovanni Raboni, note e apparati di Paolo Vettore. Firenze : Giunti, 1995 ; Molière : *Il malato immaginario*, ed. Arnaldo Colasanti, traduzione di Patrizia Valduga. Firenze : Giunti, 1995.

10 Esprimo qui il mio ricordo riconoscente nei confronti del regista Lamberto Puggelli, scomparso nell'estate 2013. I miei sinceri ringraziamenti sono altresì rivolti ai colleghi milanesi Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia per avere fatto da tramite con lui, nella primavera 2011, per la ricerca del copione.

11 Molière : *L'avarò*, trad. di Cesare Garboli. Torino : Einaudi, 2004.

12 Dichiarazione fatta dal regista all'autore del presente articolo in uno scambio scritto.

che i due registi ritrovano, passando attraverso la pratica austera della traduzione, vero e proprio sovrapporre i propri passi alle altrui orme,¹³ rispettivamente di Patrizia Valduga e di Cesare Garboli.

Ma partiamo appunto dalle due traduzioni. Analizziamo gli scarti e le scelte dei traduttori, in particolare nel linguaggio che caratterizza l'avarò Arpagone, per capire se le due traduzioni suggeriscano l'una l'immagine di un avaro che fa mostra fin nel suo corpo delle ricchezze tesaurizzate e l'altra quella di un avaro per il quale la ricchezza è resa invece invisibile, nascosta dietro l'ostentazione grottesca (o forse tragica) del potere e dei suoi simboli (nello spettacolo : il microfono che Ermanna Montanari-Arpagone brandisce).

L'entrata in scena (Atto I, Scena 3) del personaggio urlante che scaccia il servo (che conserva in Valduga il nome di La Flèche, mentre è tradotto da Garboli con Saetta) è profondamente riscritta scenicamente tanto da Puggelli quanto da Martinelli : Paolo Villaggio-Arpagone entra in scena « aprendo le porte di fondo e dando un calcio a La Flèche che precipita in scena cadendo »¹⁴, Ermanna Montanari-Arpagone fa, invece, il proprio ingresso su un palcoscenico sgombro, che è appena stato liberato – a vista-dagli arredi scenografici tipici di una rappresentazione teatrale perché sia trasformato in un set di riprese televisive ; ha in mano un microfono. Nella traduzione di Patrizia Valduga (utilizzata da Puggelli) la prima battuta pronunciata dall'avarò Arpagone insiste sul termine « ladro » con cui egli apostrofa il servo, un termine che viene aggiunto dalla traduttrice in apertura di battuta (cosicché « ladro » è la prima parola pronunciata dall'avarò nel suo entrare in scena e, anzi, nella commedia) e che viene introdotto altresì nella locuzione « capo banda di ladri », utilizzata a tradurre « maître juré filou ». Nella traduzione di Cesare Garboli (utilizzata da Martinelli), il termine « ladro » appare, invece, una sola volta in chiusura di battuta (grazie al rovesciamento delle due locuzioni che si ritrovano nell'originale di Molière), a tradurre « maître juré filou ». In Molière, gli appellativi dati al servo sono, infatti, nell'ordine : « maître juré filou ; vrai gibier de potence ».

13 Georges Banu : « En travaillant sur une œuvre [...] le metteur en scène pourrait [...] faire ressortir le corps caché du dramaturge, fondement et détermination de l'écrit. Vitez, pour les textes étrangers, se propose de retrouver ce mouvement extrême porté au rythme, véritable cardiogramme du dramaturge, où à la syntaxe, équivalent d'une géographie mentale personnelle. [...] Pour cela, un devoir d'austérité s'impose afin de « mettre le pas dans les pas des autres », formule célèbre qui, pour Vitez, désigne également la traduction et la mise en scène. Par cette pratique uniquement, le traducteur ou le metteur en scène sont à même d'approcher le corps caché dans l'œuvre » (in Déprats : *Antoine Vitez*, pp. 15-16).

14 Valduga-Puggelli : *L'avarò* (copione dattiloscritto con aggiunte e correzioni manoscritte), p. 10.

ATTO I, SCENA 3

- Harpagon : Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou ; vrai gibier de potence.
- Valduga : Ladro, fuori di qui ! Subito. E non fiatare ! Sgombra. Sparisci, capo banda di ladri ! Pendaglio da forca, via !
- Garboli : Fuori di qui, subito. No, non fiatare. Lèvati di torno, pendaglio da forca, ladro.

In questo caso entrambi i traduttori hanno inteso focalizzare sul termine « ladro » l'ossessione di Arpagone di sentirsi minacciato nei suoi possessi (o nel suo spazio di potere), ossessione che si esprime nel seguito del dialogo in espressioni metaforiche trasparenti. Per esempio il « faire ton profit de tout », una locuzione che Valduga traduce questa volta senza insistere sull'immagine concreta e monetaria dell'utile, preferendo un generico « approfittarti di tutto », e che invece Garboli coglie proprio nel suo senso monetario, traducendo « tirare un utile da tutto ». Il crescendo dei verbi *assiéger*, *dévor*er et *furett*er (« les yeux maudits <qui> assiégent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler ») è reso in modo assai diverso dai due traduttori. Più aderente all'originale, la traduzione Valduga, qui peraltro corretta da Puggelli, rende concrete e visibili le immagini degli « occhietti strabici che scrutano ogni mio movimento, *che succhiano tutto quello che possiedo* e si ficcano in ogni buco per vedere se c'è qualcosa da rubare »¹⁵. Sottolineiamo in particolare quel « succhiare tutto quello che possiedo » : i possedimenti sono ben in vista e, per un'azione criminosa del servo, possono scomparire, risucchiati (*dévorés*) da uno sguardo avido. In Garboli tutto il passo è reso con espressioni meno concrete. Gli occhi « maledetti » del servo sono « fissi sui miei affari, *avid*i di tutto quel che è mio, sempre a frugare in tutti gli angoli per vedere se c'è qualcosa da rubare ». « Avidi di tutto quel che è mio » : l'immagine non restituisce una sparizione, perché non c'è oggetto concreto da fare scomparire. L'espressione « tutto quel che è mio » non insiste certo sulla possibilità di far vedere concretamente le ricchezze di cui l'avar

o ha paura di essere spossessato. D'accordo i due traduttori nel creare un neologismo calcato su quello francese per l'« homme volable » (La Flèche : « Êtes-vous un homme volable [...] ? ») : rispettivamente « derubabile » (Valduga : « Siete voi, forse, un essere derubabile ? ») e « rubabile » (Garboli : « Voi non siete rubabile », si noter

15 Ho integrato le correzioni manoscritte di Puggelli.

Sempre su tale questione del denaro reso o meno come oggetto tangibile e visibile, quando Arpagone chiede sospettoso al servo : « Ne serais-tu point homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché ? », Valduga traduce aderendo al testo francese, non rinunciando al giro di frase iniziale che differisce l'espressione dell'accusa e riproponendo il medesimo ordine dei membri nella seconda parte (« Di', tu, non sarai mica uno di quelli che mettono in giro la voce che ho in casa del denaro nascosto ? »). Garboli, invece, preferisce centrare l'espressione del sospetto di Arpagone attorno all'immagine ossessiva del « denaro nascosto in casa », semplificando la battuta (cioè rinunciando al giro di frase iniziale) e facendo del termine « casa » una parola chiave, messa in evidenza dalla sua posizione in fine di battuta (« Per caso, andresti in giro a raccontare che ho del denaro nascosto in casa ? »). Una sfumatura, quasi impercettibile che pure non sfugge al regista Martinelli, dato che la casa-casetta-cassetta costituisce il filo rosso del suo allestimento. Si veda già la locandina-manifesto, che mette in primo piano la « casa », luogo chiuso e circoscritto in cui si esercita il potere di Arpagone (Fig. 1).

L'ossessione di Arpagone di essere derubato è in genere espresso da Valduga concretamente, nella visione dell'oggetto sottratto, secondo quella logica che regge poi l'allestimento di Puggelli, delle « ricchezze visibili ». Così la domanda rivolta a La Flèche : « Ne m'emportes-tu rien ? » (tradotta da Garboli : « hai preso qualcosa ? ») è, nella traduzione Valduga : « Cosa mi porti via ? ». E quando La Flèche ammette « [...] que j'aurais de joie à le voler ! » (Garboli : « Che gioia proverei a derubarlo ! »), nella traduzione Valduga si legge : « Che gusto ci sarebbe a rubargli qualcosa ! », espressione in cui si vede appunto concretamente l'oggetto da rubare.

Nel monologo di Arpagone della quarta scena del primo atto, l'osservazione : « Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent », semplificata e resa da un'esclamazione nella traduzione Garboli (« custodire molto denaro : un affare ! »), è nella traduzione Valduga sbilanciata ancora una volta sull'immagine concreta del denaro : « tenersi una così grossa somma di danaro in contanti, in casa ! ».

Curioso è allora che nella ammirazione provata per chi riesce a staccarsi dal proprio denaro per investirlo e trarne profitto, Valduga, in questo caso riproducendo esattamente Molière, non utilizzi una connotazione concreta del denaro, come invece fa, per una volta, Garboli introducendo l'immagine degli « spiccioli per la spesa » :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : [...] et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense.

Valduga : Fortunato chi mette tutto subito a profitto e si tiene soltanto quanto gli serve per le spese.

Garboli : Molto meglio investirlo, farlo rendere, e tenere con sé solo gli spiccioli per la spesa.

Anche l'ossessione per mettere il denaro in un « nascondiglio sicuro » è resa dai due traduttori con una attenzione diversa all'oggetto-denaro da nascondere. Se entrambi i traduttori introducono proprio in questo passo della rivelazione del nascondiglio segreto (confessione che Arpagone teme sia stata intesa dai figli) il termine chiave « cassetta » (che non c'è nell'originale francese, in cui la prima occorrenza del termine « cassette » è soltanto nella sesta scena del quarto atto, quasi alla fine della commedia), Valduga, modificando la struttura sintattica dell'originale francese, rende ben visibile innanzitutto la somma nascosta e poi ne enuncia il nascondiglio. Per cui la frase : « Cependant je ne sais si j'aurai bien fait, d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi, est une somme assez... », è tradotta da Valduga :

Ma mi hanno restituito soltanto, ieri sera, diecimila scudi... e li ho sotterrati, in una cassetta, momentaneamente, nel giardino. Ho fatto bene o male ?

La relativa che esplicitava il complemento oggetto (« dix mille écus qu'on me rendit hier ») è resa come proposizione indipendente e anteposta alla notizia dell'avvenuto sotterramento del denaro. Anche Garboli spezza la frase di Molière, insistendo sul procedere interrogativo del monologo, ma continua a enunciare in primo luogo il dubbio sull'opportunità del sotterramento di cui dà notizia prima di focalizzare l'attenzione sui diecimila scudi :

Però, però... Avrò fatto bene a seppellirli in giardino, quei diecimila scudi ?
Diecimila scudi in oro, tutti in una cassetta, è una somma...

Si noterà peraltro che la precisazione del momento in cui Arpagone è venuto in possesso della somma (« qu'on me rendit hier ») viene omessa da Garboli.

La diversità di atteggiamento dei traduttori, e cioè tendenza a visualizzare in immagine concreta la ricchezza dell'avarò in Valduga e tendenza, in Garboli, a nascondere l'oggetto-giustificazione del potere perché l'*Avaro* è vista quale *pièce* sul potere tirannico esercitato entro le mura domestiche, è ancora più esplicita nella diversa resa in traduzione della battuta in cui Arpagone si giustifica, al cospetto dei figli, di avere accennato a una somma di denaro in casa :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenais en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent ; et je disais, qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

Valduga : riflettevo su come si fatica oggi per trovare del denaro liquido. Dicevo : fortunato chi può avere in casa belli pronti, diecimila scudi !

Garboli : stavo ragionando tra me e me sulla pena che dà oggi il denaro, e dicevo : beato ! Beato chi tiene sotto chiave diecimila scudi.

I « dix mille écus chez soi » per Valduga sono « belli pronti in casa » (da esibire), mentre in Garboli sono tenuti « sotto chiave » dunque nascosti, celati, rinchiusi e inaccessibili alla vista.

E di seguito :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : Je suis bien aise de vous dire cela, afin que vous n'alliez pas prendre les choses de travers, et vous imaginer que je dise que c'est moi qui ai dix mille écus.

Valduga : Ma io ci tengo a farvelo sapere di persona che non ho denaro perché non voglio che vi mettiate magari in testa di avermi sentito dire che ho *diecimila scudi, qui, in casa, in contanti...*

Garboli : Tengo a dirvelo perché potreste capire a rovescio, immaginando che io stessi parlando di me, come *di uno che tiene in casa diecimila scudi*.

In Valduga è chiarissima l'insistenza sull'immagine del denaro : « diecimila scudi, qui, in casa, in contanti... ». E quando Arpagone esclama : « [...] Plût à Dieu que je les eusse dix mille écus! », Valduga traduce : « Magari li avessi, *diecimila scudi ! Là, uno sull'altro*. », rendendo visibile (e anzi palpabile) la somma (*contra* Garboli, semplicemente, traduce : « Magari li avessi, diecimila scudi ! »).

Nel seguito del dialogo con Cleante, Arpagone si schermisce dalla constatazione di « *avoir assez de bien* ». Questo avere « *assez de bien* » è tradotto, in tutte le

occorrenze, da Garboli con « avere un bel patrimonio », mentre Valduga preferisce trasformare il « bien » in qualità dell'avarò optando per « essere ricco » (in tutte le occorrenze della locuzione). La metafora « être cousu de pistoles » è ampliata da Valduga nell'immagine più che concreta dei vestiti foderati di soldi, mentre Garboli riproduce l'immagine senza renderla troppo concreta :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : « Oui, de pareils discours, et les dépenses que vous faites, seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles.

Valduga : [...] pensando che io abbia addirittura i vestiti foderati di soldi !

Garboli : [...] pensando che io sia imbottito di scudi.

Quando l'avarò parla dei beni che vorrebbe comunque trarre dal proprio matrimonio pur con una giovane mal provveduta di dote, tracciando un discrimine fra vantaggi immaginari e vantaggi tangibili, concreti, Molière fa pronunciare al suo Arpagone la seguente esclamazione : « il faut bien que je touche quelque chose »¹⁶, che Valduga traduce : « Bisogna assolutamente che metta le mani su qualcosa ». O, meglio, occorre precisare che tale è la lezione dopo l'intervento correttivo di Puggelli (che intende evidenziare qui la possibilità di una lettura a doppio senso osceno). Valduga aveva tradotto : « che mi metta in mano qualcosa ». Garboli fa invece esclamare ad Arpagone : « Devo toccare qualcosa di solido ». Quando, a proposito dei beni che Frosine vanta come posseduti dalla famiglia della giovane in altro luogo, Arpagone taglia corto dicendo : « Il faudra voir cela », l'espressione è tradotta da Valduga come concretamente riferita ai beni patrimoniali (« Prima bisogna vederli ») ed è, invece, resa con una locuzione di senso generale da Garboli (« staremo a vedere »).

Soprattutto, quando infine (Atto IV, scena 6) il tesoro dell'avarò è scoperto dal servo La Flèche, la cassetta con i diecimila scudi diventa, nella traduzione Valduga, referente per eccellenza del dialogo fra il servo e Cleante :

16 Atto II, scena 5. Harpagon : C'est une raillerie, que de vouloir me constituer son dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point. Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas ; et il faut bien que je touche quelque chose.

Valduga : Frosina volete prendermi in giro, fabbricandomi la sua dote con le spese che non farà. Non posso mica fare una ricevuta per quello che non ricevo. No. Bisogna assolutamente che metta le mani su qualcosa.

Garboli : ma è ridicolo fondare l'esistenza di una dote sulle spese che una moglie non farà. Non posso certo dare ricevuta di quello che non ricevo. Devo toccare qualcosa di solido.

ATTO IV, SCENA 6

La Flèche : Ah, Monsieur, que je vous trouve à propos ! Suivez-moi vite.
sortant du jardin, avec une cassette

Valduga : *(entrando invece di lui < scil. Mastro Giacomo > dal giardino con una cassetta luccicante in mano)* Signore mio, come vi trovo a proposito! *Guardate!* (Mostra la cassetta) Venite subito con me.

Garboli : *(entra dal giardino con una cassetta)* Ah, Signore, venite a proposito. Presto, seguitemi.

Come si vede, nella traduzione Valduga, non soltanto lo splendore della cassetta nella didascalia, ma anche il « guardate ! » all'interno della battuta, pronunciato dal servo nel mostrare a Cleante la cassetta è un'aggiunta della traduzione. Anche nella scena seguente (Atto IV, scena 7), nel monologo-lamento di Arpagone derubato, si notano minime aggiunte (da attribuire per la verità a Puggelli e non a Valduga, come mostrano le aggiunte manoscritte nel copione) che esasperano questa lettura della resa visibile delle ricchezze. Infatti l'avarò vaneggiando cerca di fissare l'immagine del suo denaro scomparso :

ATTO IV, SCENA 7

Harpagon : [...] Hélas, mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi [...]

Valduga : Ahimè povero denaro mio. Povero denaro mio, povero amico mio caro ! *Chissà dove sei in questo momento.*

Mi sono soffermata su questa carrellata di esempi per cercare di mostrare come le due traduzioni abbiano influito sulla lettura registica rispettivamente di Lamberto Puggelli e di Marco Martinelli. Le locandine dei due spettacoli (Fig. 1 e 2) mostrano entrambe il « corpo » dell'avarò, di faccia e ben riconoscibile nella sua imponentza la locandina dell'*Avaro* di Puggelli, di spalle e ridotta a silhouette quasi da indemoniato la locandina dell'*Avaro* di Martinelli). L'una e l'altra locandina mettono in primo piano l'oggetto (diverso) su cui si esercita l'avarizia, e cioè, rispettivamente, le monete d'oro contate una per una dall'Arpagone-Villaggio, la casa, lo spazio domestico e familiare in cui tiranneggia l'Arpagone-Ermanna Montanari, essendo il denaro la ragione sottintesa (e nascosta, ormai invisibile, forse inaccessibile) che fonda tale atteggiamento tirannico.

Non stupisce allora constatare che nella propria riscrittura scenica, Puggelli abbia operato diversi tagli nel racconto che fa Valerio intorno ai suoi nobili natali, al naufragio e alle traversie della sua famiglia,¹⁷ in quanto il regista centra il proprio allestimento sull'ossessione del protagonista per l'oggetto denaro (reso per quanto possibile, visibile e tangibile). All'opposto, la lettura di Martinelli non solo non ritiene opportuno tagliare, ma anzi mette in evidenza il racconto di tali peripezie romanzesche che preparano l'agnizione e che vengono, nel suo spettacolo, avvicinate alle vicende dei *reality show* televisivi.

Nelle annotazioni di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari sul loro *Avaro*¹⁸ si legge :

In questa commedia sul denaro, il denaro non c'è. [...] Meglio : non si vede. È invisibile, come un dio. È il dio di quella miserabile religione di cui Arpagone è l'officiante. [...] È sottoterra, sepolto in giardino.

Se l'oggetto denaro è nascosto alla vista :

Visibili sono gli esseri umani, anche troppo. [...] Non è possibile nessun genere di intimità. In questa commedia, in questa « casetta », tutti spiano tutti. Tutti desiderano lo scettro del potere, nel nostro caso quel microfono che amplifica la voce del padrone [...].

Così nell'allestimento di Martinelli, il finale di maniera intende riecheggiare, come dichiara il regista : « i ricongiungimenti familiari che ci ammanisce in serie la televisione ». La *pièce* di Molière è vista dunque nella sua modernità di dramma familiare, che mostra l'abuso di potere entro le mura domestiche, facendosi, al tempo stesso, denuncia degli esiti dolciastri dei conflitti familiari secondo la visione irrealistica che la televisione dà della vita. Va notato peraltro che tale riferimento al mondo dei *reality shows* televisivi è reso possibile proprio dall'opzione del traduttore di una lingua vicina al registro colloquiale contemporaneo. Senza questa scelta fondamentale, i tratti arcaizzanti avrebbero ostacolato una tale assimilazione, creando una distanza rispetto alle abitudini ricettive di un pubblico abituato al linguaggio televisivo. Del resto, l'assimilazione ai drammi familiari da *reality shows* è suggerita in modo esplicito da Garboli stesso che, nell'introduzione alla propria traduzione della commedia, dichiara :

Ed ecco Molière [...] fare del vecchio avaro un capofamiglia borghese ma anche un dispotico padrone di casa malato [...], un usuraio [...] però

17 Alla pagina 127 del copione dattiloscritto.

18 Si possono leggere pubblicate in linea sul sito : www.lealbe.org, consultato il 5.06.2012.

anche un vecchio patetico e assatanato [...]. [...] come se Molière avesse voluto rappresentarci [...] non un avaro, ma un vecchio fuori del tempo, un vecchio studiato nelle pose di una vecchiezza paradossalmente vitale.¹⁹

Nel finale di Martinelli : il regista viene dalla platea verso la scena, denunciando la finzione della recitazione teatrale che è stata fissata nella ripresa televisiva (o cinematografica). Come ha scritto Laura Mariani Meldolesi :

Martinelli introduce un altro livello di recitazione, distaccato nel doppio segno del buonsenso e dell'ironia, che coglie e fissa un elemento di ambiguità profonda, nascente dalla platea stessa, anche inconsapevolmente. Al pubblico abituato ai ricongiungimenti televisivi della Carrà e della De Filippi rimanifesta appunto l'ambiguità fra desiderio infantile di ricongiungimento familiare e consapevolezza della sua irrealtà e impossibilità.²⁰

Il finale di Puggelli, invece, punta tutto sull'ampliamento della battuta finale della commedia di Molière. Se, in Molière, Arpagone dichiara che se ne va a vedere la sua amata cassetta (« Et moi, voir ma chère cassette »), nello spettacolo di Puggelli la cassetta non è soltanto evocata, ma è resa concretamente visibile, e diventa anzi l'indiscussa protagonista di tutta la scena duplicandosi nella cassetta che, metaforicamente, viene a imprigionare Arpagone e la sua avarizia.

Arpagone : Fermi tutti ! Prima voglio la mia cassetta. Ah, eccoti qua mia cassetta, lascia che ti guardi cassetta mia, mia, mia.

E la stringe al petto, appoggia il suo viso, va a sedersi sulla sua poltrona, la apre e fa risuonare l'oro. Le monete cadono e ricadono dalle mani di Arpagone come una piccola cascata sonora. [...] Di colpo dall'alto precipita, con un rumore liquido che potrebbe essere anche una cascata di denaro, una tragica scatola – cassaforte di metallo – che copre Arpagone, la cassetta, il denaro, la poltrona, tutto. Gli altri quasi non se ne accorgono [...] Certo, dentro, invisibile, rinchiuso, Arpagone continuerà a contare ed amare il suo denaro per sempre.²¹

19 Cesare Garboli, Introduzione in : Molière : *L'avaro*, trad. di Cesare Garboli, p. VII.

20 Cfr. : www.lealbe.org, consultato il 5.06.2012.

21 Alle pagine 132–133 del copione dattiloscritto.



Figura 1 : *L'avarò*, regia di Marco Martinelli (2010) : locandina dello spettacolo.
Copyright: Leila Marzocchi.

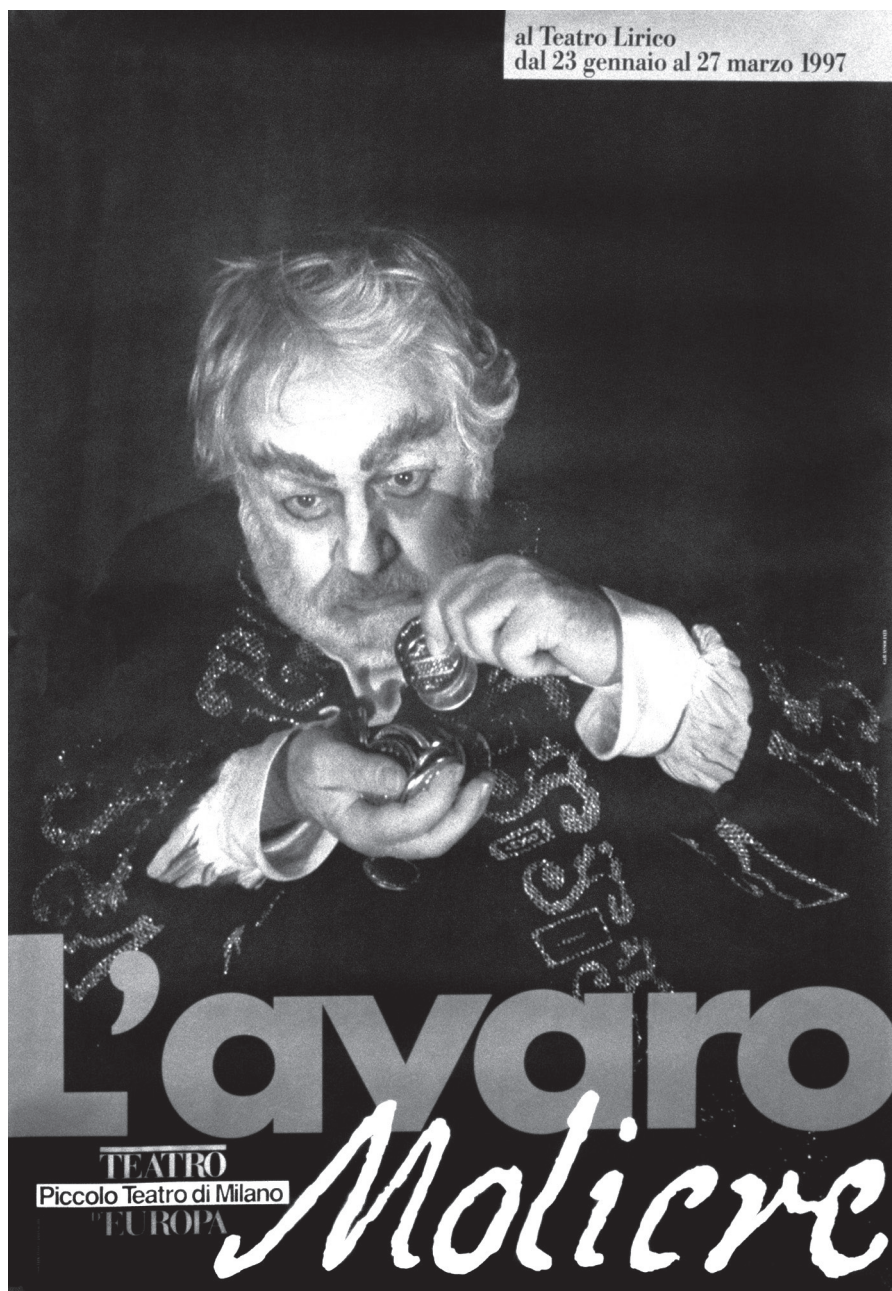


Figura 2 : *L'avaro*, regia di Lamberto Puggelli (1996) : locandina dello spettacolo.
Copyright: Piccolo Teatro.

BIBLIOGRAFIA

- Aspetti della traduzione teatrale: Atti del settimo convegno sui problemi della traduzione letteraria.*
Monselice : Amministrazione comunale, 1980.
- Corvin, Michel (ed.) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris : Bordas, 1991¹.
- Déprats Jean-Michel (ed.) : *Antoine Vitez : Le devoir de traduire* (Actes Journée d'étude Avignon 1994). Montpellier : Ed. Climats, Maison Antoine Vitez, 1996.
- Dodds, John e Liliana Avirovic (ed.) : *La traduzione in scena : Teatro e traduttori a confronto;* Atti del Convegno Europeo (Trieste 17–19 novembre 1993). [Roma] : Libri e Riviste d'Italia, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1994.
- Mariani, Laura : *Ermanna Montanari : Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe.* Corazzano : Titivillus Edizioni, 2012.
- Martinelli, Marco : *Monade e coro*, ed. Francesca Montanino, Roma : Editoria & Spettacolo, 2006.
- Molière : *Il malato immaginario*, ed. Arnaldo Colasanti, traduzione di Patrizia Valduga. Firenze : Giunti, 1995.
- Molière : *Il misantropo*, ed. Patrizia Valduga, introduzione di Giovanni Raboni, note e apparati di Paolo Vettore. Firenze : Giunti, 1995.
- Molière : *L'avarò*, Traduzione di Massimo Bontempelli. Milano : Ed. Cooperativa Libro Popolare, 1950.
- Molière : *L'avarò*, Traduzione di Natalino Sapegno. Torino : Paravia, 1932.
- Molière : *L'avarò*, trad. di Cesare Garboli. Torino : Einaudi, 2004.
- Molière : *L'avarò*, cura e traduzione di Luigi Squarzina, nota biografica di Gianni Nicoletti, nota bibliografica di Paola Salerni. Roma : Tascabile economici Newton, 1994.
- Molière : *L'avarò, Il misantropo*, traduzione e note di Sandro Bajini. Milano : A. Vallardi, 1994.
- Molière : *L'avarò*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari. Milano : Biblioteca universale Rizzoli, 1981.
- Pavis, Patrice : *Dizionario del teatro*, trad. it. Paolo Bosisio e Paola Ranzini. Bologna : Zanichelli, 1998.
- Pavis, Patrice : *Dictionnaire du théâtre.* Paris : Dunod, 1996².
- Santangelo, Giovanni Saverio e Claudio Vinti : *Le Traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII.* Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1981.
- Traduire le théâtre : Sixièmes Assises de la traduction littéraire (Arles 1989)*, la préparation de cet ouvrage a été assurée par Sylvère Monod. Arles : Actes Sud, 1990.
- Valduga, Patrizia e Lamberto Puggelli : *L'avarò* (copione dattiloscritto con aggiunte e correzioni manoscritte), 1996.

SITI WEB :

www.lealbe.org, consultato il 5.06.2012

www.piccoloteatro.org, consultato il ottobre 2010 e gennaio 2013

THE TAMING OF THE SHREW : UN'ESPERIENZA DI TRADUZIONE DA SHAKESPEARE, TRA VERONA, PADOVA E VENEZIA*

PIERMARIO VESCOVO (VENEZIA)

1.

La mia presenza in questo volume dedicato alla traduzione teatrale non è dovuta ai miei interessi e competenze « accademici » o di ricerca, come li vogliamo chiamare, ma a un'esperienza diretta che mi ha visto, ormai qualche anno fa, autore di una traduzione di un testo shakespeariano. Mi ritrovo, dunque, in una pratica consueta – quella di scrivere un testo per gli atti di un convegno – ma in una veste inconsueta : quella di testimoniare o ragionare intorno a una mia traduzione, dunque, in questa sede, non senza stupore. Conviene premettere subito che si tratta di una traduzione per la scena e che faceva ricorso all'impiego del dialetto.

Posto che (se non ricordo male, secondo San Gregorio di Nissa) « solo lo stupore conosce », parto subito da un'altra testimonianza di stupore, in cui uno dei massimi drammaturghi-attori italiani di oggi, Enzo Moscato, insieme inoltre una delle personalità che ha meglio e di più scritto e meditato sul nesso che qui interessa, confidava in una tavola rotonda dedicata a « lingua e dialetto » di provare esattamente stupore a proposito del rapporto col suo dialetto o – come egli dice ancor meglio con un riferimento a un titolo di Eduardo – con le sue « voci di dentro » :

[...] parlare, di botto, oggi, di lingue e di linguaggi, e non più di vernacoli
oltraggiosi criminali e de-sociali « argots », mi riempie di stupore [...]

In questa promozione di dignità – guardando alla questione soprattutto da Sud – nessuno immagina dietro all'utilizzo teatrale del napoletano, nelle sue varianti e codificazioni diverse, un'istanza di impropria promozione a « lingua » nel senso della promozione all'uso ufficiale e alla scrittura degli atti civili. Il napoletano resta la

* Cfr. William Shakespeare : *La bisbetica domata*, traduzione e adattamento di Piermario Vescovo, introduzione di Masolino d'Amico, foto di Mark Edward Smith, con « divagazioni e rivelazioni » sulle città di Padova e Verona a cura di Federico Moro. Treviso : Elzeviro, 2009. Per i riferimenti nel testo cfr. la Bibliografia Per Shakespeare a Napoli i riferimenti vanno rispettivamente, per la *Tempesta*, oltre che alla versione di Eduardo De Filippo, allo spettacolo *La tempesta (dormiti gallina, dormiti !)*, regia di Davide Iodice, scrittura in napoletano a cura di Silvestro Sentiero (1999) e, per l'invenzione di un legame simbolico, a *Shakespea re di Napoli* di Ruggiero Cappuccio (1994).

lingua parlata di una grande metropoli di secolare, stratificata tradizione culturale, ma il suo uso letterario e teatrale – intendo un uso profondo e non semplicemente bozzettistico o macchiettistico (Moscato parla al proposito di « produzione dialettale medio-anonima ») – resta un uso, appunto, delle « voci di dentro ».

Su un altro piano, guardando da fuori al caso del maggior « dialetto di scena » ancor oggi nella cultura italiana, un'etichetta come « lingua campana » – che non esiste da nessuna parte – sembrerebbe parodistica e inappropriata rispetto a quella, ovvia e inderogabile, di « dialetto napoletano » o « lingua napoletana ». (Tra parentesi e per capirci, sbarazziamoci subito della contrapposizione lingua/dialetto e di affermazioni ridicole come « questa non è un dialetto ma una lingua », e simili : nessuna sfumatura di deprezzamento, da parte nostra, nella parola « dialetto », dove, come mostra il dizionario, il dialetto è parlato da almeno due persone, mentre la lingua può essere personale e addirittura artificiale : la « lingua » di Gadda, poniamo, e il « dialetto » milanese).

Per i dialetti del veneto, viceversa, costituisce un problema – pur avendo alle spalle l'unica altra tradizione letteraria e teatrale italiana che possa fare il paio con quella napoletana nei secoli – richiede invece purtroppo oggi una giustificazione preventiva utilizzare oggi il dialetto, in una presa di distanza, anzitutto, da rappresentanze politiche che fanno dello strumento linguistico un fattore differenziante e di separazione. Da cui l'invenzione – oggi invero molto tramontata – di una inesistita « lingua veneta » (anzi, si diceva qualche anno fa, la *lengua veneta*). Senza contare il fatto – su cui si dovrebbe riflettere – che nell'uso antico « veneto » significa semplicemente « veneziano » e sul generarsi conseguente di ambiguità che non si danno in altre tradizioni culturali. La « lingua veneta » non esiste, come non esiste la « lingua campana », né come super-dialetto di estensione regionale né, tantomeno, come lingua codificata storica, magari di atti e cancellerie (nella repubblica di Venezia si è passati dallo scrivere in latino allo scrivere in un volgare più o meno connotato localmente, come ovunque, prima della fondazione del canone dell'italiano scritto nella prima metà del Cinquecento). Si tratta di cose ovvie, che si richiamano solo perché – come si tornerà a dire – ciò è reso necessario da fraintendimenti e strumentalizzazioni, anche per il piccolo caso in questione.

2.

L'operazione in causa è una traduzione di *The taming of the shrew/La bisbetica domata* non in lingua italiana ma in dialetto (o in un dialetto liberamente attinto dentro all'italiano), secondo una pratica che esiste nella tradizione teatrale italiana da secoli, e la cui giustificazione – offerta, ovviamente, al momento della presentazione al

pubblico – non dovrebbe essere richiesta o, se non richiesta in sé, si rende necessaria per sgomberare il campo da possibili equivoci.

Lo spettacolo è andato in scena al Teatro Romano di Verona, nell'ambito del 61° festival shakespeareano, nel luglio del 2009, poi circuitato nella successiva stagione invernale, prodotto dal Teatro Stabile di Verona, da me tradotto e messo in scena da Paolo Valerio e dal sottoscritto, con Natalino Balasso e un cast per il resto tutto composto da donne – con inversione delle condizioni originali del teatro elisabettiano, su cui tornerò a dire –, con Stefania Felicioli (Kate/Caterina) e, in ordine alfabetico, Linda Bobbo, Ursula Joss, Marta Meneghetti, Lucia Schierano, Carla Stella, Antonella Zaggia, Camilla Zorzi.

I limiti del mandato e le motivazioni della scelta linguistica erano chiaramente indicati nel programma di sala – ripreso dai programmi di sala dei vari teatri, oltre quaranta, in cui lo spettacolo è stato rappresentato nella successiva stagione invernale –, proprio nel timore di un'impropria considerazione del senso dell'operazione. Scrivevamo – Paolo Valerio e il sottoscritto – nell'occasione, chiamando in causa altri esempi recenti, e soprattutto napoletani :

Tradurre o adattare *La bisbetica domata* in veneto non ha alcuna velleità o rivendicazione: è, semplicemente, un'operazione teatrale.

Non ci dovrebbero essere, dunque, problemi di sorta per la legittimità di tradurre in un impasto dialettale o linguistico veneto un testo shakespeariano in un'operazione minimamente consapevole. È un'operazione, del resto, autenticata per altre tradizioni teatrali italiane da esempi di prima grandezza, anche nello scorcio del secolo appena chiuso. Si pensi alla sublime ricreazione della *Tempesta* con cui Eduardo chiude simbolicamente la sua carriera e la sua vita, in un napoletano secentesco ispirato a Giambattista Basile, ma non immemore delle più prossime, povere, ribalte che ospitavano le farse magiche con diavoli e *farfarielli*. O si pensi – all'incontro col grande Franco Parenti, dopo averlo visto recitare Ruzante – ai primi due episodi della *Trilogia degli scarozzanti* di Giovanni Testori e al suo immaginario *pastiche* tragico lombardo-barocco. Se Eduardo e Testori, per fare solo due nomi, autorizzano autori di minor rilievo a seguire il loro esempio, perché allora questo non può tentarsi anche sulla scia della secolare tradizione che da Ruzante e Calmo arriva fino, se non oltre, a Goldoni e Gozzi (e l'ultimo si è recentemente scoperto traduttore di un tratto di *Giulietta e Romeo* da utilizzare in una delle sue fiabe) ?

Le ragioni di una ricreazione di questo tipo si addice, di solito, alla necessità di dare materialità allo stile alto o di far di nuovo percepire la mescolanza di stili e livelli, spesso cancellata dall'abitudine e dalla routine scenica. Prospero

può essere un mago da varietà scalcinato che ipnotizza galline – il riferimento va a un memorabile spettacolo di qualche anno fa –, e lo stesso Shakespeare fatto idealmente « re di Napoli », è stato immaginato morire in una delle sue possibili patrie ideali, secondo l'elezione dell'immaginazione teatrale. E se tanta fortuna porta il segno della rotta di Prospero verso Napoli, quando ammaina le vele della scena e spezza la bacchetta magica, che dire della potenzialità dei luoghi assortiti, tra la Venezia di Otello, di Shylock e Antonio, la Padova di Caterina, la Verona di Giulietta, dei due gentiluomini e, non ultimo, di Petruccio ?

Non si scrive teatro o poesia in veneziano o in napoletano, o non si traduce in essi, come si traduce in italiano o in francese da un'altra lingua, antica o moderna. L'inesistente, e inesistita « lingua veneta », non può che essere – volta per volta e nella concreta determinazione storica – che una delle singole « lingue » territoriali, da quella di maggior presenza e centralità nel tempo, che è il veneziano cittadino, al padovano, al veronese, e ancora alle varianti rustiche (tra cui spicca il pavano divenuto una lingua di scena per opera del grande Angelo Beolco, detto Ruzante), ma ancora quelle isolate o delle piccole patrie (si pensi al caso Zanzotto e al solighese, dialetto di Pieve di Soligo), e ancora alle codificazioni gergali o settoriali (come il *bulesco* della tradizione veneziana tra cinque e settecento), se non alle *lingue franche* e ai *pastiches* linguistici veri, reinventati o totalmente artificiali. Tutto questo contribuisce al rilievo e all'estensione di una tradizione teatrale – o di più e diverse tradizioni teatrali – e, in ogni caso, nel senso piuttosto della differenza e della complessità che in quello dell'implausibile unità.

La traduzione in causa e lo spettacolo del Teatro Stabile di Verona non avevano nulla a che spartire con l'idea di una « lingua veneta ». La « lingua veneta » ovviamente non esiste – cosa che ho sostenuto e scritto decine e decine di volte come studioso di drammaturgia veneta (in un senso meramente territoriale), a partire dal fatto che l'idea delle lingue regionali è del tutto recente e retrospettiva, mentre le tradizioni dialettali italiane – quando cioè il dialetto giunge alla pagina scritta e alla stampa – poggiano su due caratteristiche : essere queste « lingue » o « dialetti », come si vogliono chiamare, di tradizione municipale, da una parte, e le letterature che le utilizzano, secondo la mai tramontata definizione di Benedetto Croce, « letterature dialettali riflesse ». Non esiste letteratura in dialetto – in nessuna tradizione italiana, dalle grandi città, ex capitali di stato, alle lingue delle « piccole patrie » – se non in rapporto a una tradizione italiana. La toscanizzazione precoce del Veneto – anche per l'ovvio motivo che due delle tre « corone » trecentesche vi hanno vissuto e scritto, Dante e Petrarca – è la ragione di base, il fondamento, della precoce apparizione di letteratura in dialetto, fin dal XIV secolo. Il dialetto

– come per i grandissimi, da Ruzante a Goldoni, solo per rammentare due ovvi puntelli di prima evidenza – è un genere o un registro, per dirla con la celebre formula di Gianfranco Contini. Ed è notoriamente un veneziano – Pietro Bembo – che ha « inventato » e codificato l'italiano letterario sottraendolo alla lingua viva, cioè al suo tempo alla chiusura vernacolare e municipale dei fiorentini e dei toscani, per fondarlo sul canone della lettera « morta » della prosa boccacciana e della poesia petrarchesca. Il rigoglio delle letterature dialettali riflesse nei dialetti veneti proprio nel secolo e nei paraggi delle *Prose della volgar lingua* è connessa a questo momento : non esiste illuminazione della « parola materna » e della « lingua parlata » senza la stilizzazione e l'artificialità della lingua letteraria. Sono tutte cose ovvie che si richiamano qui – molto all'ingrosso – a titolo di una giustificazione di una questione più generale.

3.

La mia traduzione – secondo le polarità della lingua « rustica » e della lingua « materna » – resta un copione per lo spettacolo (pur essendo, come dirò, una traduzione e non un libero rifacimento da Shakespeare, fatta esclusione per i consueti tagli eseguiti rispetto al testo integrale) ed è, sulla carta, tradotta in un preciso dialetto, che è quello delle mie « voci di dentro » naturali : il veneziano, con qualche concessione a coloriture più grosse, se si vuole ruzantiane, per il personaggio del *vilain* Petruccio. Come si avverte nella premessa al volumetto che contiene la traduzione, questa versione, costantemente rivista, tagliata, modificata durante le prove, è poi diventata altra cosa sulla scena, ma non certo nella direzione di un immaginario pan-veneto o super-veneto di incerto lignaggio, ma per collaborazione attiva, soprattutto per una « patinatura » d'accento, delle singole interpreti. Abbiamo, cioè, sfruttato le « voci di dentro » o le abitudini linguistiche dei gruppi e delle singole attrici per un duplice scopo. Ricare, da una parte, un libero equivalente dei gradi o livelli della parola dell'originale ; differenziare – ai fini, principalmente, di una più redditizia resa scenica – la caratterizzazione dei personaggi o dei gruppi personaggi.

La mossa di partenza – la giustificazione di una traduzione in dialetto – è venuta da un dato : quando cioè Paolo Valerio mi ha parlato della sua intenzione di fare la *Bisbetica* con Natalino Balasso, l'idea mi è parsa senz'altro eccellente e la corrispondenza a Petruccio straordinaria, esattamente nella direzione contraria del canone su cui pesa l'idea del personaggio maschile principale come Richard Burton. Un Petruccio ovviamente comico e con forti tratti di una naturalità di « terraferma » (che Balasso sia un interprete ideale per dare Ruzante è, ovviamente,

un dato di piena e immediata visibilità). Poi è venuta – dopo una lunga titubanza – l’idea di scegliere per il resto una compagnia tutta al femminile.

Già dal primo assaggio – quando Natalino Balasso ha visto le prime prove di traduzione – due cose si sono rese evidenti: la naturalezza del registro dialettale in bocca a lui, cosa che come ho detto davo per scontata, e l’ovvia necessità di riplasmarlo secondo la sua provenienza. Io ho tradotto in veneziano e Natalino ha sovrapposto la sua territorialità rodigino-adriese, con una connotazione « rustica » e « periferica » estremamente adatta alla caratterizzazione di Petruccio. Così, allo stesso modo, la famiglia padovana di Caterina, la « bisbetica », ha trovato negli accenti del padovano un suo terreno di riferimento ; due attrici veneziane hanno prestato il loro registro naturale – quindi assumendo direttamente il testo che si legge a stampa – ai due vecchi, quasi Pantaloni (lo dice lo stesso Shakespeare), pretendenti di Bianca, sorella della bisbetica. Due attrici ancora – le più giovani della compagnia – hanno prestato il loro veronese a caratterizzare, in maniera del tutto giocosa, la provenienza altrà dello studente e del suo servo che Shakespeare dice giunti da Pisa a Padova, in un gioco di rapporto di sfumature chiaramente ironico e, nell’alterità del veronese rispetto al padovano o al veneziano, chiaramente in una direzione nettamente opposta a quella di un’unitarietà di una « lingua veneta ». Scrivevo, ancora, nel programma di sala :

Una traduzione in un *pastiche* veneto della *Bisbetica* in quanto « commedia in costume », giocando a una riambientazione padovana dei tempi andati – in una Padova che l’autore collocava, del resto, in termini abbastanza generici – ci sembrava tuttavia, di per sé, un po’ riduttiva. O meglio, non è stata questa la strada che ci ha condotti a una scelta di « traduzione » che si è invece imposta come « naturale » per altrà e diversa via.

Probabilmente la prima esigenza di ogni traduttore shakespeariano – sia egli un anglista provetto o qualcuno che liberamente si gioca le carte di cui dispone – è di tentare di dare uno spessore – che sembra impossibile nell’italiano – a una lingua che ha insieme la concretezza del parlato e l’astrattezza della combinazione concettosa. Scendere verso il dialetto aiuta certo immensamente, perché offre appigli di verità – di cose, espressioni, locuzioni – a un universo discorsivo che l’italiano, per sua costituzione, si direbbe, riesce difficilmente ad afferrare. Qui i personaggi della commedia finiscono col parlare in una sorta di dialetto, o meglio in un ventaglio di caratterizzazioni venete adattate agli interpreti, non però perché semplicemente l’azione preveda un’ambientazione padovana o perché Petruccio viene da Verona o dai suoi paraggi. Sono ancora una volta la condizione degli *scarozzanti* – anzi, *delle* scarozzanti, di coloro che recitano la commedia in una

cornice nella cornice – e gli occhi o la mente di colui che sogna la recita e la commedia a guidare e a consentire il gioco.

Questo a dire che non è nella semplice ambientazione veneta – tra Padova e Verona – che si pone la questione della liceità di una traduzione come questa, perché i personaggi che vi agiscono potrebbero ragionevolmente parlare così. Contingentemente, peraltro, né *The taming of the shrew* è mai stato uno dei testi shakesperiani che preferisco (e che, quindi, mi sarebbe in astratto piaciuto affrontare), né credo che, in assoluto, sia uno di quelli per cui l'uso del dialetto sia più redditizio, posto che le ragioni di verosimiglianza – Petruccio è veronese e la famiglia di Caterina padovana – tolgono spessore a quelle di espressività. Penso, infatti, che questa scelta possa avere maggiore rilievo – e mi piacerebbe, dunque, avere un'altra occasione su questo fronte – in un testo non comico, dove sta proprio alla ricreazione nei panni bassi e frusti della parola dialettale la possibilità di ritrovare quel sublime spesso obliterato dai cliché e dall'intonazione attoriale standard. Insomma, Amleto, Macbeth o Prospero, offrono altra dimensione alla reinvenzione nella parola dialettale o contaminata dal dialetto, come, del resto, mostrano grandi prove della drammaturgia della seconda metà del Novecento, dalla riscrittura in *pastiche* padano degli « scarozzanti » di Testori alla *Tempesta* – prova finale della sua carriera, con grande aura simbolica – « girata » in napoletano sceentesco, in odore da Giambattista Basile, da Eduardo.

Non a caso, la strada che ci si è offerta parte piuttosto che dall'utilizzo di dati spiccioli di veronesità e padovanità, dalla cornice onirica – nel sogno del calderaio Sly – che caratterizza la *Bisbetica*, e che spesso viene tagliata o ridotta ai minimi termini nelle messinscene correnti. È stato pensando a Ruzante, ai suoi prologhi onirici (come quello della *Pastoral*) e, più in generale alla sua idea di una *lingua gruossa* del profondo – dunque : una « voce di dentro », come si diceva sopra –, una parola che si dispiega nel sonno, e che si contrappone alla lingua italiana, una *lingua sutile*, della veglia, a farci intravedere una possibilità spettacolare che è anche, e forse soprattutto, un percorso culturale. Si tratta del rinvio a una tradizione che certo Shakespeare – lettore di italiani – sicuramente conosceva (in Ariosto e dintorni) o alla sua sensibilità assimilabile. Anche se con ogni probabilità egli non può aver letto la *Lettera all'Alvarotto*, non c'è dubbio che il personaggio che si appisola sentendo svanire l'abbaiare dei cani, per sognare una scena teatrale e una rappresentazione (come all'inizio di entrambi i testi accade), è stato immaginato dal padovano Ruzante, cinquant'anni prima, in rapporto a sogni fatti della stessa « materia » o « stoffa ». Ma non vorrei tornare sulle premesse e le suggestioni culturali, di cui ho discusso nel programma di sala e nella premessa al libretto rammentato.

La questione non è, infatti, in una giustificazione nel passato – nell'« italianità » di Shakespeare e nel riutilizzo della materia che ha guidato i suoi sogni –, ma del significato odierno dell'uso teatrale del dialetto. Dell'interesse che per ciò può avere uno spettatore sprovveduto – nel senso buono del termine : pensando a uno spettatore disponibile e non condizionato –, che affronti cioè un'operazione del genere fuori da tragitti o premesse libresche. Non ho dubbi che l'attualità teatrale del dialetto riposi nella sua inattualità nella realtà. Non sto dicendo che i dialetti siano morti sul piano dell'esperienza quotidiana, altro luogo comune, e da più di un secolo, tra i più falsi. I dialetti si sentono parlare, ovviamente nella loro progressiva trasformazione e mescolanza con l'italiano : li separa, semmai, la recreudescenza ridicola che fa scrivere i toponimi e i cartelli stradali nella doppia versione, con tutti i ridicoli neologismi e bizzarre invenzioni che ciò comporta. Ma nemmeno il dialetto oggi può essere – come nel quadro organico di quella che Goethe, a Venezia, chiamava splendidamente « la vita del giorno » – lo strumento di rappresentazione realistica, del colore locale, della resa del quotidiano. Che vi sia una tradizione – quella che il napoletano Moscato chiama « medio-anonima » – che continua a fare questo, tra bozzettismo e calco del teatro del tempo che fu, è un altro paio di maniche.

« Verso Sud », Moscato elenca una serie di ragioni per ascoltare le « voci di dentro » dialettali, che sono sicuramente valide anche per il tradurre/ricreare in un dialetto del nord, anche se con forza o profondità evidentemente differenti. Le cito e le riassumo :

- 1) ragioni di *corpo, materia, suono ma non solo suono* (al di qua del significato e del suo merito) ;
- 2) lingua che si colloca « fuori della neutralità dello studioso e dell'operatore politico e della divistica schizziosità dell'artista » (e non si può dire meglio) ;
- 3) lingue (al plurale) dell'eccesso e del fuori-centro, il che equivale – coinvolgendo il lessico degli studiosi di letteratura e linguistica – a indicare una funzione espressiva ;
- 4) lingue del simbolico e dell'immaginario.

Di ciò il teatro in dialetto – o nello scarto di lingue altre, vere o inventate – si è fatto carico nei secoli nella tradizione italiana e ciò continua, ovviamente, a riguardarci. Ma spostiamo l'attenzione, infine, altrove.

4.

Mi sono imbattuto, dedicandomi ad altro, a un'esemplificazione condotta non a caso su traduzioni francesi di Shakespeare in un saggio dedicato a come tradurre uno dei maggiori drammaturghi francesi contemporanei – anche se, purtroppo, non si può dire viventi –, negli atti di uno dei convegni dedicati a Jean-Luc Lagarce nel decennale della morte.

Georges Zaragoza entra nel merito della lingua di Lagarce – une langue faite pour le théâtre – proprio con un passo di *A midsummer night's dream* di cui si offrono due campioni di traduzione, non perché Lagarce abbia tradotto Shakespeare, ma perché tradurre Shakespeare significa misurarsi con i problemi di articolazione della parola teatrale al massimo grado dell'evidenza. Forse il campione risulta scelto a caso e se ne potrebbero proporre a volontà, a semplice apertura di pagina.

Now, fair Hippolyta, our nuptial hour
draws on apace: four happy days bring in
another moon : but O, methinks how slow
this old moon wanes ! she lingers my desires,
like to a step-dame, or a dowager,
long withering out a young man's revenue.

Seguono tre esempi di traduzioni recenti in francese :

Et maintenant, belle Hyppolita, voici notre heure nuptiale qui approche à grands pas. Dans quatre jours apparaîtra la nouvelle lune ; oh, mais qu'elle est longue à venir cette vieille lune ! Elle étire mes désirs ainsi qu'une marâtre ou une douairière qui laisse se dessécher le revenu d'un jeune homme.

À présent, belle Hippolyta, notre heure nuptiale s'avance à grands pas : quatre jours heureux vont apporter une lune nouvelle : ô mais comme elle me semble lente à décroître cette ancienne lune ! Elle retarde mes désirs, comme une belle-mère ou une veuve fait s'étioler le revenu d'un jeune homme.

Maintenant, belle Hippolyte, notre heure nuptiale s'avance à grands pas ; quatre heureux jours vont amener une autre lune : oh mais que l'ancienne me semble lente à décroître ! Elle retarde mes désirs comme une marâtre ou une douairière qui laisse sécher le revenu d'un jeune héritier.

Leggere a voce alta, consiglia Zaragoza, e scegliere delle tre la seconda, non solo perché prova a tradurre i versi con versi (non ricorrendo a una forma metrica), ma

per la cura della « ripartizione delle masse sonore » (ordine delle parole, presenza o assenza di nessi, equilibrio dei gruppi di parole). Si tocca con mano come tradurre teatro significhi non solo rendere meglio il pensiero dall'una all'altra lingua – questione che riguarda, ovviamente, ogni traduzione –, ma la dicibilità di un testo, che è ciò che differenzia ancora le esigenze della lingua poetica da quelle della lingua teatrale (che può essere, evidentemente, anche lingua poetica se il teatro, come in questo caso, è scritto in versi). Da qui lo studioso mette a punto – osservando tre traduzioni di Shakespeare che nulla hanno a che vedere con Lagarce – due principi essenziali per l'analisi dei testi teatrali di Lagarce e per la loro traduzione in altra lingua: egli parla di *mise en versets* e di *unité de souffle* : esattamente le « unità di respiro » che scandiscono un testo.

Cosa resta di Shakespeare, dei versi di Shakespeare, senza il *blank verse*, senza una costruzione ritmata e rimata? Questo è il punto e questa l'esigenza di « sentire » l'articolazione shakespeariana e la pausa che la determina, anche non potendo restituirle in un'altra lingua : quelle unità di respiro che detta articolazione scandiscono e determinano. Questa – insieme alla ragione della concretezza del lessico : delle parole-cose e della funzione espressiva – l'altra fondamentale ragione delle difficoltà di tradurre in italiano *standard* e della necessità di « sporcare » questo italiano se non di utilizzare le risorse dei dialetti.

I limiti di una « traduzione » di questo tipo sono evidenti e si danno in partenza e sono i limiti congeniti ad ogni traduzione o « riduzione » o « adattamento » per la scena. Essa, io credo, non ha senso come « testo da leggere », per varie ragioni. Anche se si desse una traduzione dialettale completa e fedele, essa non avrebbe ragione nel consegnare al lettore un testo di questo tipo. Chi può mai pensare di capire meglio un testo in una versione di questo genere ?

La traduzione in dialetto – nel senso della « letteratura teatrale riflessa » è una sorta di reagente culturale – nel senso che la parola ha in chimica : *reactivo*, ho imparato leggendo *Idea del teatro. Una abbreviatura* di Ortega y Gasset, è in generale l'esperienza del teatro, e non solo per la serie di ragioni fin qui esibite. La versatilità dei dialetti – oltre al campo delle « voci di dentro » che si sedimentano nella storia della cultura, che è anche immaginazione della cultura dell'altro (la Venezia, come la Boemia o la Sicilia di Shakespeare, per esempio) – è nel fatto di essere registri mobili e flessibili, più ricchi di parole tronche e sdruciole, di forme diversamente articolate (penso agli interrogativi), di contro al registro « tendente al piano » dell'italiano. Forse tradurre in veneziano mi viene più semplice : penso a oggetti concreti e a referenti dell'esperienza quotidiana. Soprattutto, ecco il punto, esso facilita la *mise en versets*, permette di trovare un'intonazione possibile per queste parole, che ovviamente non si possono rendere che in una versione parodica per

evidente inadeguatezza. Il dialetto, nel senso della « lingua materna », rende questa operazione plausibile.

Come fare, per esempio, davanti alla scena più famosa della commedia, quella dell'incontro, o scontro, tra Petruccio e Caterina, e come restituire i giochi di parole, a partire da quello sul nome di Kate? Qui, per esempio, già l'attacco risultava spedito grazie all'uso di *catar*, « trovare », che hanno i dialetti di Terraferma, ma non il veneziano e nemmeno le parlate cittadine a un livello meno corrico, che su questo si modellano. Ciò che basta a contrapporre il piano del grezzo Petruccio a quello della sussiegosa Caterina. Questo un piccolo esempio delle possibilità di modulazione dialettale :

But Kate, the prettiest Kate in Christendom
 Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate,
 for dainties are all Kates, and therefore, Kate,
 Take this of me, Kate of my consolation...

Ma Cate, e basta : la meglio che se cata tra i cristiani,
 Cate da Catenigo, dolçe torta Catarina
 perché savé tuta da bon ; e allora, Cate,
 catime par ti, Cate, ben mio...

Offro un altro esempio dalla parlata di Petruccio – il personaggio che ho « assaggiato » per primo, per vedere se il gioco reggeva –, una bellissima tirata dalla seconda scena del primo atto, in cui « si vede » e « si sente » tutto ciò che egli chiama in campo in paragone, seguito dal mio tentativo di restituzione :

Why came I hither but to that intent ?
 think you a little din can daunt mine ears ?
 Have I not in my time heard lions roar ?
 Have I not heard the sea puff'd up with winds
 rage like an angry boar chafed with sweat ?
 Have I not heard great ordnance in the field,
 and heaven's artillery thunder in the skies ?
 Have I not in a pitched battle heard
 loud 'larums, neighing steeds, and trumpets' clang ?
 And do you tell me of a woman's tongue,
 that gives not half so great a blow to hear
 as will a chestnut in a farmer's fire ?

Tush, tush ! fear boys with bugs.
 Par cossa altro so' vegnuò senò co sto intento ?

Pensé che un poco de bordelo basta a sfondarme le recie ?
Come se no gavesse mai sentio ruzir i leoni
Come se no gavesse mai sentio el mar, sgionfà dai venti,
infuriar come un porco salvadego, cole bave ala boca.
Come se no gavesse mai sentio i grandi eserciti sul campo
e in aria rimbombar le canonæ come tóni.
Come se no gavesse mai sentio in mezo dela bataglia
i alarmi, el nitrir dei cavài, el sonar dele trombe.
E vuialtri me parlé dela lingua de na dona
che no la fa gnanca metà del rumor a sentirla
che fa un maron che un contadin rostisse al fogo.
Via via, andé a spaventar i putèi col babào !

Certo, la traduzione risulterà sulla pagina – luogo in cui essa si trova per caso e solo per essere detta ad alta voce – più difficile di quanto non accade con una versione in italiano per la comunicazione diretta del significato, e certo più difficile per uno spettatore che non parli o non sia abituato a sentir parlare questo dialetto, ma il registro si offre come evidentemente redditizio in termini di espressività e versatilità. E il conforto è ricordare che l'esperienza funzionava, nei giri italiani che lo spettacolo ha avuto, anche in territori esterni e « lontani », rispetto a quelli in cui lo spettatore riconosceva qualcosa di sé o della sua parlata in queste « lingue di scena ».

BIBLIOGRAFIA

- Moscato, Enzo : « I corpi/suoni della lingua », in : *Il teatro delle lingue, le lingue del teatro*: Atti del Convegno Udine (12–15 ottobre 2000), ed. M. Brandolin e A. Felice. Udine : Ente Regionale Teatrale del Friuli Venezia Giulia, 2002, pp. 149–156
- Moscato, Enzo : « Del geroglifico cantante : Contributo per una corporalità dell'orale e una soffialità/cantalità della scrittura », in : *Forum Agorà : Il teatro per la parola, la parola per il teatro ; Pubblico e operatori della scena a confronto*. Benevento Città Spettacolo (4 settembre 2007), ed. A. Lezza e E. Moscato. Napoli : Centro Studi sul Teatro Napoletano, Meridionale ed Europeo, 2008, pp. 11–15
- Vescovo, Piermario : « Deviazione dalla norma linguistica : La letteratura dialettale », in : *Gli « irregolari » nella letteratura* : Atti del Convegno di Catania (31 ottobre–2 novembre 2005). Roma : Salerno, 2007, pp. 225–250
- Vescovo, Piermario : « Riflessioni sparse su lingua, dialetto e teatro », in : *Lingua e lingue nel teatro italiano*, ed. P. Puppa. Roma : Bulzoni, 2007, pp. 35–63

- Vescovo, Piermario : « I dialetti sulla scena del secondo Novecento. Contemporaneità, regressione e « patrie temporali » », in : *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, ed. Pasquale Sabbatino. Roma, Napoli : ESI, 2009, pp. 125–141.
- Zaragoza, Georges : « Jean-Luc Lagarce : Une langue faite pour le théâtre », in : *Traduire Lagarce : Langue, culture, imaginaire*. Colloque de Besançon (18–20 octobre 2007). Besançon : Les solitaires intempestives, 2008, pp. 25–44

- BREVI NOTE BIOGRAFICHE SUGLI AUTORI -

Camilla M. Cederna insegna letteratura presso il dipartimento di italiano dell'università Charles-de-Gaulle Lille 3. La sua ricerca riguarda il teatro e la storia delle idee del Settecento. Attualmente lavora sulla circolazione (traduzioni, adattamenti, riscritture) del teatro italiano in Europa tra Settecento e Ottocento. Ha pubblicato diversi articoli sul teatro e polemiche teatrali tra Italia e Francia (Goldoni, Gozzi, Alfieri, Diderot, Mercier), diretto un volume collettivo sulla naturalizzazione del teatro italiano in Francia nel Settecento, *Le théâtre italien en France au XVIIIe siècle : entre attraction et dénégation* (textes réunis par C. Cederna), Editions du conseil scientifique de l'Université de Lille 3, CEGES, Lille 2012, pp. 9–166.

In preparazione, il volume *La nation au théâtre/une théâtre pour la nation*, in collaborazione con Vincenza Perdichizzi, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Lucie Comparini insegna letteratura, teatro e traduzione presso il dipartimento d'italiano dell'Università Paris-Sorbonne. Ha pubblicato numerosi articoli sul teatro del Settecento (Goldoni, Chiari, Gozzi), curato due saggi collettivi comparatisti : *Pamela européenne. Parcours d'une figure mythique dans l'Europe des Lumières* (PULM, 2009) e, con Marc Vuillermoz *Montrer / cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVIIe et XVIIIe siècle* (Université de Savoie, 2008). Ha tradotto anche commedie di Carlo Goldoni (tra cui una pubblicata *Les Amants timides*, Imprimerie Nationale, 1993, e una in preparazione : *La Gastalda/La Castalda*) e testi teatrali di autori contemporanei (Achille Campanile, Dario Fo e Franca Rame, Erri De Luca, Rossana Campo, Paolo Corsi) di cui uno pubblicato (Rocco D'Onghia, *Dans l'obscurité qui grogne*, Lansman, 2009). Dirige « La Mascareta », laboratorio teatrale di studenti amatori che allestiscono spettacoli ogni anno nell'ambito dell'università in cui insegna.

Françoise Decroisette, professore al dipartimento d'italiano dell'università di Paris 8, co-direttrice del Laboratoire d'Etudes Romanes, responsabile del settore Storia e pratica dello spettacolo dal vivo. Specializzata nella storia del teatro e dell'opera, dal XVII° al XIX° secolo. Nel campo teatrale ha tradotto diverse commedie goldoniane e gozziane per vari editori e registi, libretti d'opera, e il trattato di Leone dei Sommi, *Quattro dialoghi intorno alle rappresentazioni sceniche* (Rampazzetto, 1991). Ha pubblicato anche una traduzione integrale in francese de *Lo cunto de li cunti* di Basile (Circé, 1995, e 2002), e ultimamente ha diretto una traduzione collettiva delle *Memorie inutili* di Carlo Gozzi (A. Baudry ed., 2010).

Vincenza Perlichizzi insegna letteratura italiana all'Università di Strasburgo. Si occupa di teatro del Settecento, in particolare di Vittorio Alfieri, su cui ha pubblicato i volumi: *Lingua e stile nelle tragedie di Vittorio Alfieri* (Pisa, ETS, 2009); *L'apprendistato poetico di Vittorio Alfieri* (Pisa, ETS, 2013); *Alfieri*, in collaborazione con Arnaldo Di Benedetto (Roma, Salerno, 2014), e numerosi contributi su riviste italiane e francesi.

Paola Ranzini insegna letteratura italiana e teatro presso l'Università di Avignone. Ha pubblicato, in rivista e in volume, studi sulla letteratura, sul teatro e sull'estetica teatrale dal Settecento al Novecento (e oltre) in Italia e in Francia (Nouveau Théâtre Italien de Paris, Goldoni, Marivaux, Florian, Cesarotti, Leo Ferrero, Amelia Rosselli, ecc.). Lavora attualmente sulla drammaturgia e sulla scena europea contemporanea. Come traduttrice (dal francese all'italiano) ha lavorato alla traduzione dei *Mémoires* di Goldoni, del *Dizionario del Teatro* di Pavis e a traduzioni da Marivaux e da Genet rappresentate a teatro. Ultimo volume pubblicato: *Théâtre italien contemporain. Des auteurs pour le nouveau millénaire*, Parigi, edizioni L'Amandier, 2014.

Piermario Vescovo insegna Letteratura Teatrale Italiana presso l'Università "Ca' Foscari" di Venezia. È stato professore invitato presso varie università straniere. È segretario scientifico delle edizioni nazionali di Carlo Goldoni, Ippolito Nievo e Carlo Gozzi. Tra i suoi libri più recenti *Entracte. Drammaturgia del tempo* (Marsilio, 2007), *La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili* (Marsilio, 2010). Ha sempre affiancato agli interessi di ricerca, a partire dal 1978, la pratica teatrale. Le ultime regie sono: con Antonella Zaggia, *Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra* di Bertati e Giuseppe-Gazzaniga, Napoliteatrofestivalitalia 2008; con Paolo Valerio, *La bisbetica domata* di Shakespeare, con Natalino Balasso e Stefania Felicicoli, Teatro Stabile di Verona, 2009–2010.

Impressum und Offenlegung gemäß §§ 24, 25 Mediengesetz (MedG) für die Print-Ausgabe des Online-Journals „TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts“

Medieninhaber:

Hollitzer Wissenschaftsverlag,
eine Abteilung der
Hollitzer Baustoffwerke Graz GmbH

Firmensitz und Geschäftsanschrift:

Hollitzer Baustoffwerke Graz GmbH
Stadiongasse 6-8, A-1010 Wien
Firmenbuch FN 121427w – HG Wien

Verlagsort, Herausgeber und Redaktionsadresse:

Hollitzer Wissenschaftsverlag
Trautsongasse 6/6
1080 Wien

Herausgeber:

Dr. Michael Hüttler
Dr. Matthias J. Pernerstorfer
Dr. Hans Ernst Weidinger

Geschäftsführung:

Dr. Hans Ernst Weidinger

Gesellschafter / Beteiligungen:

Gesellschafter der Hollitzer Baustoffwerke Graz GmbH ist zu 100 % Dr. Hans Ernst Weidinger

Erklärung über die grundlegende Richtung:

TheMA ist das Wissenschaftsjournal für die Geschichte der darstellenden Kunst und Kunstgeschichte.

HOLLITZER



www.hollitzer.at

TheMA is a peer-reviewed open-access research journal dedicated to the history of performing and visual arts. It specializes in the critical and trans-disciplinary historical study of artistic production and reception in various genres including literature, theatre, music, painting, sculpture, and architecture.

CONTENT

PREFAZIONE

Camilla M. Cederna

ARTICOLI

Camilla M. Cederna: Tradurre/adattare/mettere in scena i classici oggi : il teatro di Goldoni

Lucie Comparini: Goldoni oggi in Francia : Esperienze di traduzione e laboratorio teatrale universitario

Françoise Decroisette: Recitazione vs lettura : la traduzione delle fiabe teatrali di Carlo Gozzi in Francia

Vincenza Perdichizzi: Tradurre le tragedie di Alfieri : Considerazioni preliminari

Paola Ranzini: Ricchezze manifeste o latenti nelle traduzioni di Patrizia Valduga e Cesare Garboli : gli allestimenti dell'*Avaro* di Lamberto Puggelli (1996) e Marco Martinelli (2010)

Piermario Vescovo: *The taming of the shrew* : un'esperienza di traduzione da Shakespeare, tra Verona, Padova e Venezia