## Tradurre il teatro

# Shakespeare e il supermarket

di Luca Scarlini

Il teatro vive di respiri, pause, ritmi, inflessioni; la punteggiatura ha il valore di una partitura che deve essere rispettata per quanto possibile. Quale lingua per la scena? Una domanda complicata, articolata, con molte possibili risposte e un orizzonte di riferimento complesso. La tradizione italiana ha contribuito alla storia del teatro mondiale con grandi invenzioni come la Commedia dell'Arte (mistificata e incompresa fino alle aberrazioni americane che ne prevedono l'insegnamento alla stregua di una tecnica da Actor's Studio) e il melodramma, e ha lanciato autori che continuano una notevole carriera sui palcoscenici di tutto il mondo (non ultimo Dario Fo, che coglie innumerevoli successi ovunque), ma dato che la drammaturgia è legata giocoforza al flusso della quotidianità, sia pure rielaborato o combattuto, ma comunque preso in considerazione, non può che essere in dialetto la maggior parte delle nostre produzioni migliori, che da Goldoni a Eduardo, fino all'attualità (e alle incursioni letterate eppure teatralissime di Enzo Moscato o ai dialoghi micidialmente precisi di Spiro Scimone) disegnano efficacemente una realtà particolare che esprime immediatamente risonanze più ampie.

L'italiano è una lingua gravata dal peso di una storia letteraria e politica illustre con costrutti difficilmente riducibili; e allora qual è la soluzione che si offre per il parlato? Forse imitare la lingua standardizzata della televisione, giocare al ribasso con un'inflessione dialettale (per lo più romanesca) che è puro e semplice effetto macchiettistico, o con una costruzione che non lascia mai l'indicativo, quasi si trattasse di un obbligo da cui non ci si può esimere? Il lavoro che ho svolto sulla drammaturgia inglese contemporanea mi consente di indicare alcune possibili risposte empiriche alla questione.

La traduzione per il teatro *in primis* non ha come terminale un editor, ma un attore, ed è pertanto da mettere in prova come un disegno luci per coglierne il meccanismo e comprendere se ha una forza e una presenza, in una parola, se "funziona". Perciò è un lavoro che va letto a voce alta, in cui l'orale ha altrettanto peso dello scritto; particolarmente difficile è infatti soprattutto la resa di lessici giovanili o gergali, assolutamente comuni nei repertori anglosassoni e da noi ristretti di norma a un impoetico e limitato vocabolario "grandefratellista", dalla esiguissima articolazione. È necessario quindi mettersi in ascolto: seguire le conversazioni in tram, metropolitana, al supermarket e creare un idioma che possa essere detto in scena dagli attori.

La vicinanza con la lingua parlata è auspicabile anche per i classici, che da noi di norma sono appannaggio di valenti accademici, bravissimi nell'analisi critica ma non sempre versati nella relazione con la scena, perché un testo, per quanto complesso, intessuto di metafore e *puns* e poeticamente ricchissimo, da Shakespeare a Beckett, non può non essere anche sempre legato alla lingua del tempo in cui si recita, pena altrimenti la perdita di molte delle sue potenzialità. D'altra parte però i "valori culturali", ossia le scelte stilistiche e l'articolazione espressiva, non possono essere ovviamente inficiati da una scelta linguistica meramente documentaristica e "fotografica". Quindi tutto si gioca in un equilibrio delicato, per citare un titolo famoso di Albee, da mettere in discussione ogni volta, cercando di rendere giustizia allo stesso tempo al "parlato" in movimento e agli elementi poetici e simbolici costitutivi del testo.

scarlini@dada.it

# Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane

di Mariolina Bertini

"Balzac e Proust mi tengono compagnia, come dei veri fidanzati", ha confidato recentemente a "Diario", nel corso di una bella intervista sulle sue letture, Paolo Poli. Gran parte del pubblico di "Diario" dev'essersi sentito in sintonia con lui riguardo a Proust, fidanzato tra i più prestigiosi, eleganti e beneducati, che nessuno esiterebbe a presentare alla propria mamma; il nome di Balzac, invece, temo abbia destato una minor simpatia. Nettamente meno amato, in Italia, di Stendhal, di Flaubert e di Proust, Balzac stenta a trovare nel nostro mondo editoriale una sistemazione degna di lui: se in Cina la *Commedia umana* è stata integralmente tradotta, qui da noi sono reperibili in libreria soltanto opere singole o raccolte parziali.

Nella collana einaudiana degli "Scrittori tradotti da scrittori", significativamente, al nome di Balzac corrisponde una triste lacuna; con qualche rara eccezione (Grazia Deledda, Camillo Sbarbaro, Attilio Bertolucci, recentemente Andrea Zanzotto) gli scrittori italiani hanno evitato di cimentarsi nella traduzione balzachiana, certo più faticosa che gratificante per la gran mole di riferimenti che comporta a oggetti desueti e a mode ed eventi dimenticati. Nonostante questa defezione dei nomi illustri, le traduzioni eccellenti non mancano: da quelle, ormai numerose, che si allineano nello scaffale dei "Grandi Libri" Garzanti, a quelle – più antiche – del catalogo Einaudi, dalla versione del *Teatro* di Stefano Doglio per Newton Compton alle meritorie fatiche di Maria Ortiz, pubblicate da Casini e temo non più in commercio.

Questo panorama – forzatamente alquanto incompleto – potrebbe indurci all'ottimismo; ottimismo che sarà meglio professare con un pizzico di cautela, perché il terreno della traduzione balzachiana è disseminato di insidie che non sempre i traduttori riescono a evitare. Certo, ai nostri giorni non accade più, come in un articolo apparso a Milano nel luglio del 1831, che il titolo della *Peau de chagrin* venga tradotto (equivocando sul doppio significato della parola "*chagrin*") *Pelle di rammarico*; né che i traduttori di Balzac si permettano quei tagli e quelle manipolazioni che, come ha dimostrato nei suoi dottissimi studi sulla rivista "Ævum" Raffaele de Cesare, erano la regola prima del 1850.

Tuttavia può accadere che in una fortunata edizione economica, più volte ristampata, di racconti tratti dalla *Commedia umana* il lettore si trovi di fronte a stravaganze difficilmente imputabili allo sventurato autore. Vi leggiamo infatti – nella novella *Una doppia famiglia* – che madame Crochard, essendo stata invitata a una gita in campagna, "si presentò per scegliere un orologio a cucù all'angolo della rue du Faubourg Saint-Denis e della rue d'Enghien". Sarà il caso di attribuire questo strano comportamento a un maniacale scrupolo di puntualità? Non necessariamente, dato che il *coucou* di cui parla qui Balzac è un tipo ben noto di carrozza da nolo, una specie di *fiacre*. *La locanda rossa*, archetipo del racconto poliziesco, offre nella sua prima pagina un'affermazione non meno singolare. Di un giovane tedesco che, poco prima di lasciare la Francia, cena a quattro palmenti alla tavola di un banchiere parigino, ci viene detto che "dava un addio coscienzioso alla cucina della quaresima". Dobbiamo pensare che la quaresima (*carême*) fosse per Balzac sinonimo di bagordi più che di penitenza e di ascesi? Ma no; nulla in questa pagina di eretico né di rabelaisiano; la cucina di Carême è qui semplicemente la cucina raffinatissima del celebre Marie-Antoine Carême, cuoco di Talleyrand e di altri illustri *gourmands* dell'epoca.

maria.bertini@unipr.it

## Traduzione galante fra Sterne e Foscolo

# La bellissima grisette

di Viola Papetti

Che il traduttore sia un viaggiatore in terre lontane in cerca di oggetti belli e sorprendenti, da riportare a casa avvolti in quell'aura di estraneità che li impreziosisce ancor di più, è allegoria settecentesca che discende dall'avventuroso *grand tour*. Ma se scovare, acquistare, trasportare il quadro, la scultura, il bronzo, la stampa, il disegno per il *cabinet* del virtuoso è impresa che richiede un lungo lavoro preparatorio, e l'intervento di esperti d'arte e del mercato, più difficile e solitaria è la fatica del traduttore, più ampio e stratificato è il suo mercato, più eterogenea la sua merce.

Se ne accorge subito Sterne-Yorick appena sbarcato a Calais all'inizio del suo *Viaggio sentimentale* (1768). Dal volto della sconosciuta passeggiatrice, appena incontrata, si sprigionano intrecciate trasmutazioni semiotiche: parole, sguardi, gesti che significano. In primo piano: l'occhio, la mano; intervalli significanti: l'immobilità, il silenzio; scenografie costrittive: la parete vuota da guardare insieme, la carrozza entro cui isolarsi in due. Una storia di lei, non detta ma intrigante, che stimola ipotesi eccitanti in lui. Infine il saluto colto al volo mentre la donna si affaccia al finestrino di una carrozza in corsa. Un cenno non descritto, ma interpretato come una sicura promessa, un desiderio anche di lei, da esaudire a prezzo di una lunga deviazione prima di tornare a casa. Ma la traduzione è sicura, il traduttore è felice, anche se forse quella versione non sarà mai pubblicata.

> ***"Io canto per riempire l'attesa:***
> ***Annodarmi la cuffia,***
> ***Richiudere la porta di casa***
> ***E non ho altro da fare,***
>
> ***Finché risuoni vicino il suo passo,***
> ***E insieme camminiamo verso il giorno,***
> ***L'uno e l'altro narrando di come cantammo***
> ***Per scacciare le tenebre"***
>
> **(trad. di Margherita Guidacci, Rizzoli, 1979)**

La complicata etichetta sociale aveva intralciato lui, inglese, mentre era stata aggirata con successo da un ufficiale francese. Non solo il linguaggio, ma le regole mondane ostacolano pericolosamente l'interpretazione. L'enorme e impreciso agglomerato della cultura del paese di origine e di quello d'arrivo, quella più ristretta, ma non meno insondabile, degli individui a colloquio, tendono continui tranelli. Nei rapporti sessuali-sentimentali l'effeminato Settecento ha stabilito una tattica precisa quanto elastica: attacco e ritiro sono protetti: vittorie, semivittorie e *défaillances* sono coperte dalla felicità di un linguaggio allusivo e carezzevole, astuto e confortante. Strada facendo il traduttore è sempre più ossessionato e sfidato dalla grandiosità del suo scopo.

A Parigi Sterne-Yorick incontra la bellissima *grisette*, e ci prova con la traduzione che Foscolo – traducendo il *Viaggio* – chiamò della "fidelité religieuse" – ossia occhio per occhio, dente per dente, la traduzione che mette in piazza l'autore in tutta la sua insopportabilità. In genere, perciò, un fallimento. "La bella *grisette* gettava ora uno sguardo ai guanti, poi di lato alla vetrina, poi ai guanti, poi a me. Non ero disposto a rompere il silenzio – e seguii il suo esempio: un'occhiata ai guanti, una alla vetrina, una ai guanti e una a lei – così via a turno. Scoprii che perdevo terreno a ogni assalto – aveva l'occhio vivo e nero, e dardeggiava attraverso due lunghe ciglia di seta con tale acume che mi penetrava il cuore e i lombi. Può sembrare strano, ma realmente me lo sentivo –". Foscolo fu costretto a revisionare il suo metodo, e Sterne pure.

Una sera a Milano, al concerto di Martini incontra la marchesina di F***, e qui la traduzione letterale, passo per passo, parola per parola, inclina verso il grottesco. Infine uno dei due rompe lo schema, e propone un passo nuovo. La proposta viene immediatamente accettata. "Parola mia, madame, dissi quando l'ebbi sistemata in carrozza, ho fatto sei diversi tentativi per farla uscire – E io ho fatto sei tentativi per farla entrare, replicò lei – Voglia il Cielo che faccia anche il settimo, dissi – Con tutto il cuore, disse, facendomi posto – La vita è troppo breve per farla tanto lunga con le cerimonie – quindi entrai all'istante, e mi portò a casa sua (...) Voglio solo aggiungere che il rapporto nato da quella traduzione fu il più piacevole di quanti ebbi l'onore di intrattenere in Italia".

Ormai il viaggiatore-traduttore è consapevole di una pansemioticità diffusa, in lungo e in largo. E si ritiene un esperto. "Non c'è segreto che più aiuti l'andamento della vita sociale quanto padroneggiare questa stenografia, e prontamente tradurre in parole semplici, i vari moti degli occhi e delle membra, con tutte le flessioni e i contorni. Da parte mia, lo faccio così meccanicamente per lunga abitudine che quando giro per Londra traduco strada facendo; e più di una volta mi sono fermato dietro un gruppo di persone che non si erano dette neanche tre parole, e ne ho ricavati venti dialoghi diversi, che avrei potuto mettere in bella scrittura, e per giunta giurata". La natura universale e intima dell'atto del traduttore non deve essere sottovalutata.

papetti@uniroma3.it