

**LE SFIDE DI EDUARDO: LA TRADUZIONE PER IL
TEATRO CON ANALISI DE *LE VOCI DI DENTRO*
IN INGLESE ED IN TEDESCO**

Giuseppina Romanelli

'A ggente

'A ggente ca me vede mmiez' 'a via
me guarda nfaccia e ride. Ride e passa.
Le vene a mmmente na cummedia mia,
se ricorda ch'è comica, e se spassa.

Redit pè cient'anne! Sulamente,
v' 'o vvoglio di pè scrupolo 'e cuscienza:
io scrivo 'e fatte comiche d' 'a ggente ...
E a ridere, truvate cunvenienza?

... Nun credo.

E. De Filippo, Le poesie di Eduardo (1949/1975)

0. Premessa

L'obiettivo di questa ricerca è di analizzare le difficoltà traduttive poste dalle opere teatrali di Eduardo De Filippo, con particolare riferimento a *Le voci di dentro*, ed esaminare il modo in cui esse sono state risolte dai traduttori inglesi e tedeschi.

La scelta di analizzare una commedia di Eduardo, oltre che dal gusto personale, è stata dettata dal fatto che egli rappresenta indubbiamente una personalità complessa e quasi unica nel panorama teatrale italiano. Infatti, è stato più volte rilevato che Eduardo e Dario Fo sono gli unici nel teatro italiano del '900 a riassumere in se stessi tre figure, quella dell'autore, dell'attore e del regista, che solitamente restano isolate (ANL 1972: 208).

Uomo di teatro completo, Eduardo ha calcato le scene per circa ottant'anni ed ha scritto più di 40 commedie (senza contare gli adattamenti e le collaborazioni),¹ delle quali è stato anche attore principale e regista. Eduardo stesso spiega che egli cerca di far sì che le "(...) tre attività teatrali si aiutino a vicenda, senza prevalere l'una sull'altra, (...) animate dalla stessa volontà di dare allo spettacolo il meglio di se stessi" (QDFM 1986 in seconda di copertina).

1 Eduardo è anche poeta ed ha pubblicato 4 raccolte. L'attività poetica è anch'essa indissolubilmente legata a quella teatrale, poiché alcuni componimenti poetici nascono proprio in concomitanza delle opere teatrali.

"(...) spesso m'impunto su una situazione da sviluppare in modo da poterla agganciare più avanti a un'altra situazione. Allora, messo da parte il copione, (...) mi metto davanti un foglio bianco e butto giù dei versi, che in genere hanno attinenza con l'argomento e i personaggi del lavoro interrotto." (in ANL 1972: 271)

Le commedie di Eduardo sono raccolte nella *Cantata dei giorni pari*, che comprende quelle scritte tra il 1920 e il 1942, e nella *Cantata dei giorni dispari*,² che raccoglie le commedie scritte dopo la guerra, dal 1945 al 1973. La fine della seconda guerra mondiale è un momento importante nell'opera eduardiana; infatti, se da una parte è possibile rinvenire una continuità di stile, di contenuti e di forma tra la prima e la seconda produzione dell'autore, dall'altra, però, nella seconda Cantata si nota un notevole approfondimento tematico: abbandonata definitivamente la tradizione comica di stampo sancarliniano e scarpettiano, che si traduce nella presenza di battute, di giochi di parole e malintesi che scatenano la risata del pubblico, Eduardo appare più maturo, affrontando con maggiore impegno morale i mali della nostra società, e osservando con crescente acume il contrasto tra soggetto e collettività, con un atteggiamento spesso moralistico e didattico.³

Le voci di dentro, composta nel 1948 in una settimana (BAR 1988: 258), porta avanti il discorso "morale" (iniziato con *Napoli milionaria!* che apre la *Cantata dei giorni dispari*) sulla situazione degli italiani e dell'Italia nel dopoguerra (PAND 1959: 199-200). I temi sono quelli affrontati dall'autore anche in altre opere: l'alternanza visione/realtà, il tradimento e la gelosia (*Questi fantasmi!* [1946], e *La grande magia* [1948]), le difficoltà di comunicazione tra gli uomini (*Ditegli sempre di sì* [1927], *Sabato, domenica e lunedì* [1959], *Mia famiglia* [1955], *Gli esami non finiscono mai* [1973]) e la guerra (tema presente in tutte le prime commedie della seconda Cantata), di cui portano i segni i personaggi della commedia (ad esempio i fratelli Saporito, Pasquale e Luigino Cimmaruta).⁴

In questa ricerca l'interesse è rivolto naturalmente agli elementi *culture-bound*, immancabili nelle opere eduardiane (ma proprie, in verità, anche di altri tipi di testo e di altri autori), nonché alla traduzione del testo per il teatro, ai suoi aspetti teorici e pratici, partendo dal presupposto che si tratta di un testo "speciale", non assimilabile (nemmeno in traduzione) ad altri tipi di testo.

2 Per le edizioni delle due *Cantate* si rimanda all'appendice.

3 Per lo studio delle due *Cantate* e delle differenze tra la prima e la seconda parte della produzione eduardiana si rimanda in particolare a BAR 1988, DIFR 1973 e DIFR 1984.

4 Per quanto riguarda la scelta della commedia ai fini di questa ricerca, era necessario che ne esistesse la traduzione in inglese e in tedesco. Oltre a *Le voci di dentro*, poche altre commedie possedevano questo requisito: *Napoli milionaria!*, *Filumena Marturano*, *La grande magia*, *Sabato, domenica e lunedì*, *Il sindaco del rione Sanità*. Esclusa in partenza *La grande magia*, in quanto si tratta di una commedia "fantastica", del tutto slegata dall'ambientazione napoletana e quindi povera degli aspetti culturali interessanti da un punto di vista traduttivo, ed escluse anche *Napoli milionaria!* e *Sabato, domenica e lunedì*, le cui versioni inglesi sono adattamenti, si è optato per *Le voci di dentro*, una delle commedie più amare e più dense di senso.

Il testo per il teatro, infatti, viene definito dai semiologi "incompleto", capace di trovare completezza solo con la rappresentazione sulla scena, di cui, peraltro, contiene tutti gli elementi. Da qui la necessità di partire dalle teorie di semiotica teatrale per approdare ad una teoria della traduzione del testo teatrale, analizzando le varie "sfide" che il traduttore deve affrontare. La ricerca si conclude con un'analisi comparata a livello semantico, sintattico e macrotestuale della versione in inglese di N.F. Simpson (SIMP 1983) e della traduzione in tedesco di Richard Hey e Christina Callori-Gehlsen (HECA 1980) de *Le voci di dentro*.

1. Verso una teoria della traduzione per il teatro

1.1. Il testo per il teatro

Che il testo drammatico⁵ sia un testo particolare, non assimilabile ad altri tipi di testi letterari, lo dimostra il fatto che molti autori di narrativa di successo (ad esempio, Henry James), che si cimentano con il dramma, falliscono (Serpieri in AA.VV. 1978: 15). Serpieri (*Ibidem*: 16) spiega come ciò sia dovuto alla loro incapacità di produrre un testo drammatico, che faccia cioè "riferimento al contesto pragmatico" (alla scena). Ecco, quindi, lo specifico del testo per il teatro: il vincolo con l'enunciazione. A differenza di quello narrativo che è autosufficiente, il testo drammatico è "monco" e trova la sua realizzazione non "nella semplice lettura secondo le modalità del testo letterario, ma in un 'altrove' codificato, lo spazio teatrale, diacronicamente variabile" (Kemeny in AA.VV. 1978: 129). Mentre il testo narrativo ha carattere diegetico, quello drammatico è mimesi; quindi l'assialità temporale nell'uno è rappresentata generalmente dal passato, nell'altro sempre dal presente. Il carattere narrativo viene attribuito a un testo mediante la presenza di un narratore che racconta una storia (il "narrato"); quello drammatico, invece, attraverso la presenza di un "luogo scenico" nel quale i personaggi agiscono e realizzano i loro enunciati (Jansen in AA.VV.1986: 96), in un "interseco di istanze di discorso" (Serpieri in AA.VV. 1978: 16), realizzato mediante il dialogo.

Quindi, il testo drammatico viene scritto "not only to be read but also to be seen" (ASTS 1991: 2);⁶ anzi, c'è chi sostiene, come fa Guiducci (in AA.VV. 1978: 181), che il testo per il teatro sia "sempre illeggibile in quanto letteratura,

5 In questa sede "drammatico" viene impiegato quale aggettivo da "dramma", inteso come "qualsiasi componimento in prosa o in versi destinato alla rappresentazione o pensato come rappresentazione" (GDE 1984-1993). In questo senso viene utilizzato anche nella traduzione ELAM 1993.

6 "Non solo per essere letto, ma anche per essere 'visto'".

perché (...) è già rappresentazione". E se è leggibile letterariamente, è gioco forza che esso sia teatralmente imperfetto. Pertanto, la specificità del testo teatrale sembra essere la necessità della sua rappresentazione in un luogo scenico, a cui fa costantemente riferimento nel progresso dinamico dell'interazione verbale dei personaggi.

1.1.1. Il testo per il teatro e il testo nel teatro

A questo punto è necessario operare un'ulteriore distinzione tra il testo drammatico, sin qui trattato, cioè quello scritto, e il testo spettacolare o teatrale,⁷ cioè il prodotto scenico, la performance degli attori sulla scena.⁸ Molto sinteticamente ELAM (1993: 11) definisce il primo come un prodotto per il teatro, mentre il secondo è prodotto nel teatro. Si tratta, però, di testi interdipendenti, in quanto l'uno presuppone l'altro e viceversa. In particolare, il TD vincola quello spettacolare su tre livelli diversi (*Ibidem*: 217):

- 1- Linguistico, in quanto stabilisce gli enunciati dei personaggi, cioè gli scambi verbali degli attori sulla scena;
- 2- Proairetico, in quanto fissa le strutture dell'azione (ciò che i formalisti definivano *sjuzet* o intreccio) (*Ibidem*: 123);
- 3- Sovrasegmentale, con le indicazioni contenute nelle didascalie riguardanti i movimenti degli attori, gli elementi scenografici, l'illuminazione, la musica ecc.

Allo stesso tempo, però, il TS vincola il TD, di cui è la realizzazione. Quest'ultimo, quindi, è altamente condizionato dalla sua necessità di rappresentabilità. Pertanto, esso dovrà essere *speakable*: gli enunciati (anche i monologhi), che dovranno poi essere interpretati e "detti" dagli attori sulla scena, dovranno essere composti da frasi ed unità semantiche che non siano talmente lunghe e/o complesse, da impedire od ostacolare la comprensione da parte del pubblico. Infatti, a differenza del lettore di un TL (o di un TD), il pubblico durante la fruizione di un TS non può fermarsi a riflettere, se non a rischio di "perdere" quanto sta intanto accadendo sulla scena, né tanto meno può tornare indietro, proprio perché il tratto distintivo del TS è quello di essere un *continuum*, un processo dinamico che si realizza sulla scena davanti agli occhi dello spettatore. Per questo stesso motivo non sono ammessi nel dialogo drammatico digressioni, ridondanze, *non consequitur* e improvvisi cambiamenti

7 D'ora in avanti verranno impiegati gli acronimi TD, TS e TL rispettivamente per testo drammatico, testo spettacolare e testo letterario.

8 BARBA (1983: 43) a questo proposito ricorda come già Aristotele, nell'affrontare la tradizione della tragedia greca, indicasse due diversi campi d'indagine: i testi scritti e il modo di rappresentarli.

di *topic* (ELAM 1993: 187). Esso è, quindi, fortemente vincolato da vari livelli di coerenza testuale, che Elam (*Ibidem*) così riassume:

- 1- Coerenza proairetica: il TD deve essere costruito su un rigoroso ordine temporale degli atti linguistici che lo compongono, in quanto ad essi è affidata la maggiore responsabilità della dinamica e del progredire dell'azione.
- 2- Coerenza referenziale: il TD deve "creare e mantenere un 'universo di discorso' coerente i cui elementi il pubblico possa prontamente identificare", cioè presentare una "gamma limitata più o meno stabile di 'referenti' drammatici, le cui proprietà vengono mantenute, a meno che non vi siano indicazioni contrarie".
- 3- Coerenza discorsiva: "Ogni scambio o monologo nel dramma (...) sarà indirizzato verso un chiaro *topic* di discorso (o 'tema globale')".
- 4- Coerenza logica: le proposizioni del dialogo dovranno avere una relazione di logicità con il mondo *fictional* a cui fanno riferimento.
- 5- Coerenza retorica e stilistica: il TD avrà un suo stile, un "idioletto" sintattico, retorico, lessicale. Le singole *dramatis personae* possono essere distinte da idioletti diversi.
- 6- Coerenza semantica: il TD deve creare isotopie, cioè connotati e denotati o meglio *semi* ricorrenti, creando "restrizioni contestuali del significato" (o *classemi*).

In questa sede non si affronterà la diatriba sulla priorità del TD sul TS (o viceversa),⁹ ma ai fini della traduzione del TD e della sua analisi è importante sottolineare il carattere di intertestualità (ELAM 1993: 218) che lo lega al TS, dato che il primo porta le tracce dell'altro e viceversa.

1.2. Come comunica il teatro

1.2.1. Polisemia

A teatro la significazione si avvale di mezzi linguistici ed extralinguistici (cioè sistemi semiotici diversi dal linguaggio, come ad esempio quelli sovrasegmentali, mimici, gestuali) all'interno di un contesto pragmatico (la scena) (SERP 1986: 74).

9 Mi limiterò a menzionare l'autorevole opinione di Luigi Pirandello, che su tale argomento ha impostato un'intera commedia, *Questa sera si recita a soggetto* (1929) (PIR 1993), nella quale si assiste allo scontro delle due posizioni: il regista Hinkfuss proclama la superiorità del TS, cioè del lavoro interpretativo del regista, dello staff dei tecnici e degli attori, mentre questi ultimi, dando voce all'opinione dell'autore, propugnano il primato dell'opera d'arte, del TD scritto.

Nella *actio* (...) la parola non è più "sola" (...). [Essa] non è che un funtivo di una funzione comunicativa cui afferiscono funtivi di altri codici (scenici) (*Ibidem*).

Secondo gli strutturalisti della Scuola di Praga, tutto ciò che si trova o accade sulla scena è "segno" e, quindi, la performance è un insieme di segni (Honzl in ASTS 1991: 8). Inoltre, qualsiasi oggetto posto sul palcoscenico assume qualità e attributi che nella realtà non ha (*semiotizzazione dell'oggetto*), per cui ogni segno teatrale si carica di significati secondari (oltre alla denotazione di base) che lo mettono in relazione a valori sociali, morali e ideologici "operanti nella comunità della quale attore e spettatore fanno parte" (ELAM 1993: 17).

Il "veicolo segnico teatrale" presenta due caratteristiche principali:

- 1- è polisemico in quanto può avere *n* connotati (un costume, ad esempio, può avere un numero indefinito di significati secondari che suggeriscono le caratteristiche socio-economiche, psicologiche e morali del personaggio);
- 2- è "semanticamente versatile" sia a livello connotativo che denotativo. Il primo caso di "trasformabilità" del segno si realizza se uno stesso veicolo segnico viene impiegato in società ed epoche diverse, nelle quali i valori etico-sociali operanti sono diversi. Il secondo caso è realizzabile all'interno di una stessa performance, se, ad esempio, in una scena compare l'impugnatura di una spada che nella successiva, cambiando posizione, viene impiegata per rappresentare una croce (*Ibidem*: 17-23).

La "mobilità" del segno a teatro è realizzata quindi nel modo in cui il segno stesso viene presentato (realistico o astratto, metaforico o metonimico, iperbolico o sineddochico). Infatti, Molinari (in SERP 1986: 76) distingue diversi tipi di scena: a) scena metaforica "in cui gli elementi scenografici sono utilizzati in una funzione diversa da quella loro propria" (se, per esempio, un letto diviene metaforicamente una canoa); b) scena simbolica, "in cui gli elementi rappresentano metaforicamente idee e valori" (ad esempio, il desco nelle commedie eduardiane è simbolo di legami familiari); c) scena sineddochica, "in cui un elemento scenografico viene caricato del compito di indicare l'ambiente" (ad esempio, una finestra a sesto acuto indica una cattedrale).¹⁰

10 ELAM (1993: 28 sgg.) riporta le applicazioni al teatro della tipologia dei segni del logico americano Charles Sanders Peirce, che distingue tre funzioni segniche:

1- ICONA, basata su un principio di similitudine tra veicolo segnico e significato. Si possono individuare tre tipi di icona: l'immagine (ad esempio, una fotografia), il diagramma (un attore che impersona la forma di un tavolo) e la metafora (un fondale verde sta per una foresta). Jakobson aggiunge un quarto tipo di icona, la metonimia (denominata dai retori classici sineddoche, cioè la sostituzione di una parte per il tutto, della causa per l'effetto, per cui la Casa Bianca sta ad indicare, ad esempio, il Presidente degli Stati Uniti).

1.2.2. Sistemi e codici segnici¹¹

Dopo aver definito il TS come polisemico e insieme di segni dinamici, si passa ad analizzare le possibilità di sistematizzazione e di individuazione di codici segnici.

Kowzan propone una classificazione in 13 sistemi che vengono presentati in modo sintetico nella Tab.1 alla pagina seguente.

La suddivisione di Kowzan presenta dei limiti e non può dirsi definitiva: talvolta è difficile stabilire i confini tra un sistema e l'altro (ad esempio, tra accessori e scenografia oppure tra movimento, gesto e mimica facciale che possono apparire aspetti strettamente legati tra loro del "*continuum* cinesico generale"). Inoltre, essa è incompleta, mancando qualsiasi menzione dei fattori architettonici (la forma del teatro e del palcoscenico) e delle opzioni (tecniche occasionali, come film e proiezioni) (ELAM 1993: 57-58).

Tuttavia, per lo stato attuale della conoscenza delle leggi che regolano tali sistemi, la semiotica teatrale non è in grado di offrire una formalizzazione diversa e più esauriente.

Ancora più limitato è lo studio dei codici. In generale si può dire che nell'ambito di una performance sono operanti codici teatrali (che permettono al pubblico di capire che si tratta di una finzione), codici drammatici (relativi alla conoscenza che il pubblico ha delle regole del dramma e della sua composizione) e infine codici culturali (cioè i principi culturali, ideologici ed etici a cui la performance fa riferimento e senza le quali essa sarebbe incomprensibile). A questi si sommano sottocodici drammatici (convenzioni come l'aria, il coro, ecc.) e teatrali (l'impiego di tipi distintivi di movimenti, trucco e voce) che sono entrambi "instabili", cioè legati alla moda. Ai codici e sottocodici sin qui menzionati vanno poi aggiunti i fattori "idiolettici", cioè quei tratti personali, stilistici ed ideologici, che ogni regista, scenografo o attore con

2- INDICE, se la connessione tra segno indicale e oggetto è casuale, come il gesto con il quale si indica un oggetto a cui si fa riferimento, l'illuminazione quando viene impiegata per indicare o definire l'oggetto del discorso (ad esempio, l'"occhio di buca") e i deittici, che verranno trattati ampiamente in seguito.

3- SIMBOLO, se il rapporto tra veicolo segnico e significato è convenzionale e immotivato. L'intera rappresentazione teatrale è simbolica, in quanto per convenzione lo spettatore accetta che quel che avviene sulla scena sia una finzione.

11 I termini "sistema" e "codice" vengono spesso impiegati come sinonimi per indicare indifferentemente l'insieme dei segni e le norme che regolano la loro combinazione o che attribuiscono un significato alle singole unità semantiche. In questa sede si preferisce seguire la distinzione proposta da Umberto Eco (in ELAM 1993: 55-56), secondo cui il primo termine indica il complesso di segni e segnali e le regole alla base della loro combinazione, mentre il secondo si riferisce alle norme mediante le quali viene assegnato un significato a un'unità semantica.

una sua personalità imporrà alla performance, rendendola riconoscibile ad esempio come "eduardiana", "brechtiana" ecc. (ELAM 1993: 58-61).

1	PAROLA	Testo		Segni udibili
2	TONO	enunciato	A	
3	MIMICA FACCIALE	Espressioni corporee	T	Segni visibili
4	GESTO		T	
5	MOVIMENTO		O	
6	TRUCCO	Aspetto esteriore dell'attore	R	
7	ACCONCIATURA		E	
8	COSTUME			
9	ACCESSORI	Come appare la scena	S	Segni udibili
10	SCENOGRAFIA		C	
11	ILLUMINAZIONE		E	
12	MUSICA	Suoni inarticolati	N	
13	EFFETTI SONORI (inclusi i rumori fuori scena)		A	

Tab. 1 (cfr. ASTS 1991: 105, trad. orig. e adattamento)

Elam (*Ibidem*: 67 sgg.) propone di approfondire lo studio dei codici e dei sistemi di segni relativi all'organizzazione dello spazio architettonico, scenico ed interpersonale (o relazioni prossemiche),¹² di quelli relativi ai fattori cinesici (o relazioni cinesiche)¹³ e di quelli relativi ai tratti paralinguistici o sovrasegmen-

12 ELAM (1993: 68) riporta la classificazione prossemica operata dall'antropologo americano Edward T. Hall, applicabile allo spazio teatrale. Hall distingue tre modalità prossemiche nell'uso dello spazio da parte dell'uomo:

1- SPAZIO PREORDINATO o configurazioni architettoniche statiche; nel teatro si riferirà al luogo teatrale, alla forma e dimensione del palcoscenico e dell'auditorium.

2- SPAZIO SEMI-DETERMINATO o quello degli oggetti mobili, ma non dinamici (l'arredamento, quindi, a teatro, la scenografia e l'illuminazione).

3- SPAZIO INFORMALE ovvero le relazioni di vicinanza/lontananza tra gli individui, concernente quindi l'interazione attore-attore, attore-spettatore e spettatore-spettatore.

Alle modalità di Hall si può aggiungere ciò che Suzanne Longier definisce *spazio virtuale* o illusionistico, *fictional*, creato dalla scena drammatica.

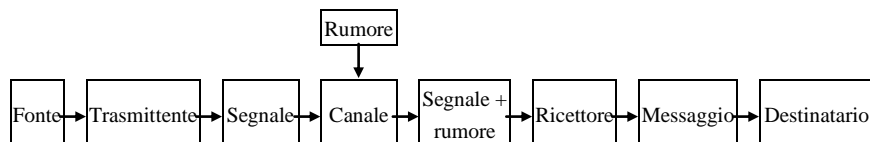
13 Il movimento, il gesto, le espressioni facciali, le posizioni sono esempi di *cinemi* o unità minime studiate dalla *cinesica*. Elam si sofferma in particolare sul gesto e sulle sue funzioni:

1- INDICALE O DEITTICA, in quanto accompagna o sostituisce la deissi con i marcatori pronominali, quali pronomi personali (io, tu, lui), dimostrativi (questo-quello), avverbiali di luogo (qui-lì) o di tempo (ora, prima, dopo).

tali (cioè le caratteristiche vocaliche del locutore/attore).¹⁴ Non vanno però dimenticati gli altri codici e sistemi già individuati da Kowzan, relativi, ad esempio, al trucco, ai costumi e all'illuminazione, anch'essi con funzioni di evidenziazione o indicali, e i sottocodici legati al genere letterario, al periodo storico e alla cultura della nazione in cui avviene la performance. Tutti questi sistemi di segni hanno un ruolo di significazione a teatro e contribuiscono alla produzione e alla "coerenza polisemica" del TS.

1.2.3. Moltiplicazione, densità e ridondanza segnica

La comunicazione teatrale, come ogni processo di comunicazione, può essere definita come la trasmissione di un segnale da una fonte a un destinatario, che può essere così schematizzata (ELAM 1993: 41, modificato):



Una fonte d'informazione (ad esempio, l'idea di chi parla) viene convertita in segnale da una trasmittente (ad esempio, chi parla) e trasmessa mediante un canale (ad esempio, onde sonore) e raccolta da un ricettore (l'orecchio di chi ascolta), nonostante il rumore (le possibili interferenze che potrebbero impedirne la corretta ricezione). Il segnale raccolto viene convertito in messaggio coerente e comprensibile al destinatario.

2- MARCATORI DI INTENZIONALITA', in quanto il gesto partecipa all'atto illocutorio (o atto compiuto nel dire qualcosa). Infatti, con il gesto si può avvertire, comandare, indicare, ecc. senza ricorrere alle parole.

3- MARCATORI DI ATTEGGIAMENTO o indicativi dell'orientamento psicologico e ideologico di chi parla. Il gesto può avere valore epistemico o di conoscenza, doxatico o di credenza, deontico o indicativo del permesso/obbligo, bulemico o di volontà, per cui un cenno con la testa o con un dito o un movimento delle ciglia può significare "voglio", "devo", "posso", "impossibile" ecc., a seconda delle situazioni, cioè dell'atteggiamento del parlante.

Oltre a queste tre funzioni del gesto, bisogna tenere presente anche gli idioletti cinesici personali o "stili" cinesici di alcuni attori famosi (i gesti con le mani di Eduardo, per esempio) e la capacità del gesto di contraddire l'enunciato linguistico simultaneo (ad esempio, in *Waiting for Godot* Vladimir dice "Let's go", ma i due protagonisti non si muovono) (*Ibidem*).

14 Ad esempio, tono, sonorità, tempo, timbro, suoni non verbali che svolgono una funzione informativa, in quanto sono segni della condizione, intenzione e atteggiamento o indici dello stato psicologico ed emotivo del locutore (*Ibidem*: 89).

Ogni singolo elemento di tale processo comunicativo a teatro viene *moltiplicato*. E così avremo:

FONTE	TRASMITTENTE	SEGNALI
Drammaturgo regista ¹⁵ scenografo costumista direttore di scena tecnici attori	corpi degli attori, voci degli attori, accessori me- tonimici (costumi, materia- le scenico, ecc.) elementi della scenografia	i 13 segnali di Kowzan
CANALE	MESSAGGIO	DESTINATARIO
onde luminose onde sonore	multiplo, perché prove- niente da più trasmittenti mediante diversi canali e perché ogni segno è polisemico e versatile	il pubblico in sala che a sua volta si fa trasmittente di mes- saggi agli attori (dichiarando la propria "partecipazione" o me- no all'evento scenico mediante risate, fischi, applausi ecc.)

Il TS si caratterizza, quindi, come denso di segni (*Ibidem*: 51), dato che nella performance possono essere attivati più canali contemporaneamente. Spesso più sistemi segnici trasmettono la stessa informazione. Immaginiamo, ad esempio, che l'attore dica che sta calando la notte e che contemporaneamente si abbassino le luci di scena: due trasmittenti (la voce dell'attore e l'illuminazione) hanno trasmesso un messaggio ("cala la notte"), mediante due canali diversi (onde sonore e luminose). In questo caso si può parlare di ridondanza segnica (*Ibidem*: 49-50), necessaria a teatro, rispetto agli altri tipi di comunicazione, per evitare che, a causa del rumore, lo spettatore non colga il messaggio. Infatti, se, ad esempio, un colpo di tosse "copre" la voce dell'attore e non rende comprensibile il suo enunciato "cala la notte", l'abbassamento delle luci permetterà ugualmente al pubblico di capire cosa sta accadendo e continuare a seguire l'evento scenico.

1.3. Dal TD al TS

1.3.1. Dialogo

L'evento linguistico è certamente l'elemento più importante, "la principale forma d'interazione" nel dramma (ELAM 1993: 162). Molteplici sono i tipi di scambi

15 Anche il traduttore, come si vedrà in seguito, può essere considerato una delle molteplici fonti della comunicazione a teatro.

possibili (dialogo, monologo, a parte, ecc.) e il loro impiego da parte dell'autore è legato a convenzioni culturali, epocali e di genere.

Il dialogo è di gran lunga la modalità di scambio più frequente nel discorso drammatico. Esso segue le regole e le convenzioni dello scambio linguistico "reale" o quotidiano, ma, allo stesso tempo, si distingue da quest'ultimo per certe caratteristiche proprie che ne rappresentano i tratti distintivi. Se, come propone Elam (*Ibidem*: 184 sgg.), si mettono a confronto due brani, l'uno tratto da un TD, l'altro, invece, da una conversazione reale, la differenza che appare maggiormente evidente è rappresentata dalla frammentarietà dell'ultimo, contrapposta alla completezza del primo. Gli scambi quotidiani possono contenere proposizioni incomplete, false partenze, allusioni, digressioni e ripetizioni, mentre quelli drammatici presentano necessariamente enunciati autosufficienti e sintatticamente completi, rispondendo così ai requisiti di comprensibilità e "seguibilità" da parte del pubblico e di "ripetibilità" del testo drammatico nel corso delle varie performance. Inoltre, nel dialogo drammatico, si può notare una considerevole riduzione, rispetto alla conversazione reale, dei segnali fatici, cioè di quei segni che non aggiungono nuovi elementi all'informazione semantica, ma servono a "stabilire e mantenere il contatto e a far andare avanti la conversazione" (*Ibidem*: 185). Pertanto, nel dramma ogni enunciato è significativo ed importante ed ha la funzione di portare avanti la dinamica proairetica o azione. Infine, la determinazione dei turni di battuta è generalmente ben definita nel dramma, in quanto i personaggi si alternano come parlanti senza sovrapposizioni o interruzioni, al contrario di quanto accade nella conversazione reale.

Se si applica la divisione degli atti linguistici di Austin¹⁶ al discorso drammatico, si nota che sono più frequenti quelli di tipo illocutorio o perlocutorio. Affinché si compia un atto linguistico è necessario che si realizzino, però, tre condizioni:

- 1- Condizioni preparatorie, cioè "il parlante deve essere autorizzato a realizzare l'atto". Ad esempio, egli deve essere legalmente autorizzato a celebrare un matrimonio e a produrre l'enunciato "vi dichiaro marito e moglie".

16 Austin (in ELAM 1993: 162) propone una triplice distinzione degli atti linguistici in *locutori* (la semplice produzione di un enunciato significativo, corretto dal punto di vista fonologico, morfologico, sintattico ecc.), *illocutori* (l'atto realizzato nel dire qualcosa, ad esempio fare una domanda o ordinare a qualcuno di fare qualcosa) e *perlocutori* (quando l'atto linguistico è teso a persuadere qualcuno di fare qualcosa, convincere l'interlocutore ecc.). Searle (*Ibidem*: 65), nell'ambito degli atti illocutori, distingue i *rappresentativi* (proposizioni che asseriscono), i direttivi (tentativi dei parlanti di indurre l'interlocutore a fare qualcosa, cioè ordini, richieste, inviti ecc.), i commissivi (atti che impegnano il parlante ad una certa condotta futura: promesse, contratti ecc.), gli *espressivi* (atti convenzionali come salutare, ringraziare ecc.) e le *dichiarazioni* (atti che producono corrispondenza tra contenuto proposizionale e realtà, come, ad esempio, dichiarazioni di guerra).

- 2- Condizioni di sincerità, in quanto il parlante deve essere sincero nel compiere l'atto linguistico. Ad esempio, deve essere sincero nel dare una risposta, oppure deve volere sinceramente una certa informazione nel porre una domanda.
- 3- Condizioni essenziali, in quanto il parlante è obbligato ad intraprendere l'azione indicata dal proprio atto (per esempio, "vado via", quindi l'attore deve uscire di scena) (ELAM 1993: 161-167).

È interessante notare come gli atti linguistici a teatro siano molto spesso "difettosi", cioè vengano compiuti senza che si realizzi una o più di una delle condizioni sopra riportate. Infatti, spesso l'azione teatrale è portata avanti dall'*inganno*, quando si ha un abuso delle condizioni per la produzione dell'atto linguistico, abuso che viene compreso dal pubblico, ma non dall'interlocutore sulla scena (*Ibidem*: 167).

Secondo Gricce (in ASTS 1991: 67) le norme fondamentali per lo scambio linguistico sono:

1. QUANTITA': l'enunciato deve essere informativo quanto basta, cioè non contenere né un numero inferiore, né superiore di informazioni necessarie alla comprensione dell'interlocutore.
2. QUALITA': il parlante non deve dire il falso (cfr. la condizione di sincerità di Elam).
3. RELAZIONE: l'enunciato deve essere pertinente all'oggetto del discorso.
4. MODO: l'enunciato non deve essere oscuro, né prolisso, né ambiguo.

Tali norme, però, vengono spesso violate a teatro, come dimostra l'ampia creazione di figure retoriche nel discorso drammatico (ad esempio, antifrasi, litote, paradosso, iperbole, ecc.), che si basano proprio sulla violazione delle norme di Gricce, in particolare della norma relativa alla qualità e al modo.

L'individuazione dei diversi tipi di atti linguistici in un TD permette non solo di localizzare le violazioni delle norme che regolano lo scambio, ma anche di valutare l'importanza e il ruolo di una *dramatis persona* nell'ambito del dramma. Ad esempio, se un personaggio è caratterizzato da atti di tipo direttivo e dichiarativo, egli sarà dominante rispetto agli altri, per il potere di cui è investito nel produrre tali atti (ELAM 1993: 65).

La posizione di ogni singola *dramatis persona* nell'economia del dramma può essere individuata anche analizzandone i diversi tipi ed il numero di mutamenti negli orientamenti deittici. Per deissi si intende lo specifico teatrale costituito da quelle parti del discorso che "tendono (...) a legare l'atto locutorio al contesto pragmatico" (Serpieri in AA.VV. 1978: 21). I deittici sono i pronomi personali, gli indicativi pronominali o avverbiali, i dimostrativi, i modali: in sostanza, si tratta di quegli elementi del discorso che consentono ai personaggi di mettersi "in rapporto reciproco o rispetto a oggetti e a spazi della scena" (*Ibidem*: 20) e, quindi, fanno sì che il TD si distingua da opere narrative.

La deissi è dunque ciò che permette al linguaggio di avere una funzione "attiva" e dialogica, e non un ruolo corale e descrittivo: è istituita alle origini del dramma come condizione necessaria per una forma non narrativa di discorso *world-creating* [capace di creare "spazi virtuali"] (Elam 1993: 143).

Il discorso drammatico è definito *egocentrico*, dato che il parlante definisce tutto in riferimento alle sue collocazioni nel mondo drammatico (*Ibidem*: 147) e solo grazie ai deittici può parlare di se stesso (io-me), dei suoi interlocutori (tu-voi) e individuare coordinate spazio-temporali (qui-ora/ lì-prima-dopo) (*Ibidem*: 142). BIRCH (1991: 120) supera la posizione di Elam e Serpieri, sottolineando l'importanza dei deittici non solo in quanto tratto distintivo del TD, ma anche e soprattutto per la determinazione della funzione del personaggio nella dinamica proairetica del dramma.

*Deixis is not simply about linking language and situation by "anchoring" utterance to context (...). It is a discursive, cultural and political process, not simply an innocent, disinterested means of establishing spatio-temporal relations, or ensuring that verbs agree with their grammatical subjects. Deictic shifts signal different points of view and these in turn determine and are determined by different ideologies. Deixis is a conflict and struggle between I and you, here and there, now and then, this and that.*¹⁷

Pertanto, l'orientamento deittico di un atto linguistico e i suoi cambiamenti sono segnali importanti per comprendere fasi e risultati della "lotta per il dominio linguistico"¹⁸ all'interno del dramma, per scoprire l'importanza e il ruolo di un personaggio (dominante/dominato). Il traduttore deve conoscere questo aspetto del discorso drammatico e gli altri sin qui trattati, per poter creare una versione quanto più fedele possibile all'originale.

1.3.2. Didascalie

Si è già sottolineato come il TD, per convenzione, esista per trovare la sua realizzazione sulla scena. Searle prima (1975) e De Marinis poi (1982, entrambi

17 "La deissi non riguarda semplicemente il collegamento del linguaggio alla situazione, 'ancorando' l'enunciato al contesto (...). Si tratta di un processo discorsivo, culturale e politico e non di un mezzo 'innocente' e disinteressato per stabilire relazioni spazio-temporali o per far sì che il verbo concordi con il soggetto. Il mutamento degli orientamenti deittici segnala punti di vista diversi che a loro volta determinano (e sono determinati da) ideologie diverse. La deissi è un conflitto, una lotta tra *io* e *tu*, *qui* e *lì*, *ora* e *allora*, *questo* e *quello*".

18 "battle for linguistic dominance" (Quigley in BIRCH 1993: 53).

in ELAM 1993: 68) hanno fatto notare che il TD può essere considerato un'"illocuzione globale" nei confronti di chi lo mette in scena, cioè "un'istruzione" (o un atto di tipo direttivo) sia per quanto riguarda il dialogo che comanda all'attore di enunciarlo (e soprattutto di non potersene scostare, a meno che non si reciti a soggetto), sia per quanto riguarda le didascalie che costituiscono le *directions*, che l'autore impartisce a chi si accinge a mettere in scena il suo TD, guidandolo nell'interpretazione e fornendogli indicazioni sulle sue intenzioni drammatiche.

Ulteriore tratto distintivo del TD rispetto a testi letterari appartenenti a generi diversi¹⁹ è proprio la presenza di ciò che Ingarden denomina *Nebentext* o testo secondario, costituito dalle didascalie, accanto all'*Haupttext* (lo scambio dialogico dei vari interlocutori all'interno del discorso drammatico) (in ASTS 1991: 72). Esslin (*Ibidem*: 73) nota che durante la performance lo spettatore ha accesso solo all'*Haupttext*, mentre il *Nebentext*, soggetto all'interpretazione da parte del regista, dello scenografo, dei tecnici e degli attori, viene talvolta stravolto, altre volte del tutto ignorato, donde la maggiore importanza del primo rispetto al secondo.

Tuttavia, attualmente si assiste a un'inversione di tendenza tra i semiologi del teatro per quanto riguarda le didascalie. Segre (in ELAM 1993: 227) fa notare come, talvolta, le didascalie siano caricate di funzione poetica tanto quanto l'*Haupttext* o più di quest'ultimo, tanto da poterlo sostituire (si pensi ad *Act Without Words* di Samuel Beckett, costituito solo da didascalie). Diversi autori hanno fatto delle didascalie non solo il luogo in cui dare suggerimenti o indicazioni relative alle relazioni prossemiche e cinesiche della performance, ma testi di una certa ampiezza e di un certo valore estetico, come accade nel teatro di Eduardo e di Pirandello o di G.B.Shaw.

Al di là del valore artistico che in qualche caso le didascalie possono avere, esse sembrano essere l'elemento del TD a cui viene conferito lo status di "istruzioni" per la rappresentazione. Non va, però, dimenticata l'importanza che esse ricoprono anche per chi, come il traduttore, il regista o il semplice lettore, si accinge alla lettura del testo scritto, permettendogli di seguire l'azione e di crearsi nella propria mente l'immagine di un'ipotetica performance (ASTS 1991: 73).

19 Ruffini (in AA.VV. 1986: 90) considera le didascalie come tratto distintivo per eccellenza del TD: "Un copione viene qualificato come drammatico se vi si discrimina una parte metatestuale, detta 'didascalia', e se questa (...) (complemento al copione) viene trascritta (/trasdotta) mediante codici con materia espressiva diversa da quella del codice testuale."

1.3.3. Codifica/decodifica

Il testo letterario non può essere definito chiuso, né finito, in quanto esso, al contrario, è aperto ad infinite interpretazioni (BIRCH 1991: 7). Una delle sue proprietà fondamentali è quella di poter essere letto in vari modi, "rilevandovi o attribuendovi varie significazioni, ciascuna valida in sé anche se contrastanti e, talvolta, escludentesi l'una con l'altra" (Jansen in AA.VV. 1986: 75). La pluralità delle significazioni (o poliseno del testo letterario) sembra conoscere possibilità di moltiplicazioni se si tratta di un testo per il teatro, che contiene *in nuce* la polisemia del TS e che, poiché completato solo dalla sua rappresentazione sulla scena, viene sottoposto a molteplici processi di codifica e decodifica, arricchendosi di nuovi sensi a ogni passaggio.

Con la produzione del testo scritto, il drammaturgo compie una prima codificazione di sensi in base alla sua intenzione di dare una serie di istruzioni per la performance, in cui il suo TD potrà trovare realizzazione in un determinato contesto culturale ed epocale. Ogni lettore, ogni fruitore del TD inizia un processo di decodifica in base alla propria visione del mondo, alla propria cultura e posizione sociale, influenzato da recensioni e critiche e dando forma alle aspettative, che si è creato ancor prima dell'approccio al testo, legate come esse sono al genere di TD, all'autore, alla corrente o movimento in cui quest'ultimo si inserisce, ecc. (ASTS 1991: 142).

I processi di codifica e decodifica del TD non finiscono qui, in quanto il lettore del testo per il teatro può essere un regista, che, in quanto lettore, decostruisce e interpreta il TD, ma, decidendo di mettere in scena il dramma, dà inizio a un ulteriore processo di creazione dei sensi. Restando fedele alle "istruzioni" del drammaturgo (alle didascalie) oppure discostandosene per far prevalere un aspetto della propria interpretazione (o per produrre un adattamento del TD), egli fornirà a sua volta indicazioni precise ai tecnici delle luci e del suono, allo scenografo, al costumista ed agli attori. Questi, dopo aver decodificato a loro volta il "testo" delle istruzioni del regista, creano sensi nuovi. Inoltre, così come il TD ha rapporti di genere, di struttura e di lingua con altre pièce, allo stesso modo l'interpretazione data dal regista porterà i segni di altre sue messinscene, la scenografia "'citerà' (...) influenze pittoriche e prossemiche", l'interpretazione dell'attore rimanderà ad altre sue rappresentazioni. Il TS è, quindi, un'intertestualità (Kristeva in ELAM 1993: 97) e il suo lettore (o, meglio, spettatore) ideale è colui che

[è] dotato di un'esperienza testuale sufficientemente dettagliata e giudiziosamente impiegata, tale da permettergli di identificare tutte le relazioni pertinenti e di usarle come una griglia per una decodificazione altrettanto ricca. (*Ibidem*)

Lo spettatore, quindi, rappresenta l'elemento finale di questo processo di costruzione e decostruzione di sensi. Egli si accinge a fruire del TS con un "orizzonte di attese" ben precise, dettate dalla conoscenza e consapevolezza che egli possiede dei "testi, convenzioni e leggi testuali insieme alla preparazione culturale generale e all'influenza di critici, amici e così via" (*Ibidem*: 98). E, in base ad esse, interpreterà e costruirà il TS, come afferma Lotman, in quanto è proprio lo spettatore che deve dare senso e coerenza alla performance (*Ibidem*: 99).

Molteplici sono le differenze tra il lettore del TD e lo spettatore del TS. Ovviamente, il primo riceve il messaggio solo attraverso il testo scritto, mentre, nel secondo caso, i canali attivati e i segnali si moltiplicano. Oltre a ciò non va dimenticato che lo spettatore, in quanto presente allo spettacolo, può "parteciparvi" attivamente, inviando agli attori segnali cinesici, linguistici e paralinguistici ed esprimendo in tal modo la propria approvazione/ disapprovazione del TS di cui è fruitore. Inoltre, bisogna tener presente che la reazione dello spettatore può essere influenzata dall'interazione con gli altri spettatori in sala. La comunicazione spettatore-spettatore è importante, in quanto può avere effetto di stimolo (quando una parte della sala ride o dà inizio ad un applauso, provocando una reazione analoga nel resto della sala), di conferma (se "gli spettatori trovano le loro reazioni rafforzate da quelle degli altri") e di integrazione (ogniquale volta uno degli astanti lascia che il suo comportamento sia condizionato dall'appartenere a un'unità più grande: il pubblico, appunto) (ELAM 1993: 100).

1.3.4. Il posto del traduttore

Anche il traduttore è parte di questa lunga sequela di codifiche e decodifiche di sensi, che caratterizza il passaggio dal TD al TS. Innanzitutto egli è un lettore e, pertanto, la sua ricezione del testo sarà influenzata da tutti quegli elementi culturali e sociali descritti in precedenza. Spesso, però, il traduttore si avvicina al testo non per scelta, come un qualsiasi lettore, ma perché la traduzione gli è stata commissionata. Comunque, il traduttore, terminata la decodifica del testo per il teatro nella lingua di partenza, inizia un processo di ricodificazione nella lingua d'arrivo. La traduzione porterà le tracce della sua ricezione del TD e delle convenzioni culturali operanti nel suo paese e nella sua epoca e, di conseguenza, influenzerà le letture dei diversi fruitori del testo tradotto (lettori, registi e quindi, spettatori).

Il compito del traduttore appare particolarmente delicato nella sua duplice veste di lettore, di persona dunque che interpreta e costruisce nuovi sensi, e di "traslocatore di parole", di quel professionista cioè, il cui ruolo consiste nel cogliere i significati che il drammaturgo ha codificato nel suo TD e nel cercare per essi un equivalente nella lingua d'arrivo.

2. Tradurre per il teatro

Nell'ambito dei *Translation studies*, la traduzione del testo teatrale e la sua specificità rappresentano una problematica a lungo sottovalutata e trascurata. Le varie scuole di teoria della traduzione, infatti, hanno generalmente privilegiato lo studio della traduzione di testi narrativi o poetici. Solo negli ultimi quindici anni, con lo sviluppo della semiotica teatrale, si è registrato un crescente interesse per questo tipo di traduzione ed un maggiore approfondimento del rapporto testo tradotto/ sua rappresentazione (Bassnett-McGuire in AA.VV. 1986: 49; Turk in AA.VV. 1988: 9).

Nel testo per il teatro l'aspetto linguistico rappresenta solo un elemento e, per di più, non un elemento indispensabile. Ad esso si aggiungono i già citati segni visibili e udibili individuati da Kowzan, cioè elementi paralinguistici del testo enunciato (intonazione, ritmo, ecc.) e ciò che Susan Bassnett-McGuire denomina *undertext o gestural text* (BASS 1991: 132), che regola i movimenti dell'attore.²⁰

20 Già LEVY (1969: 141) nel sottolineare che il teatro è azione, conflitto combattuto dai vari personaggi in scena con armi non solo verbali, metteva in luce l'inscindibilità di parola e gesto:

Drama ist Handlung. Die Gestalten haben ihre Ziele, die sie verfolgen, und weil die Ziele mancher Gestalten (...) auseinandergehen, kommt es zwischen ihnen zu einem Konflikt. Im Verlaufe dieses Konflikts bemüht sich jede der Gestalten (bewußt oder unbewußt), auf die übrigen Gestalten so zu wirken, daß sie ihr bei ihren Zielen behilflich oder wenigstens nicht hinderlich sind. Äußerlich offenbart sich diese Bemühen in zwei Handlungstypen: 1. durch die physische Handlung, die physischen Taten (...), 2. durch die Handlung mit Worten (...), und dies nicht nur in ihrem semantischen Inhalt, sondern auch in der Art, wie sie vorgetragen werden. Das Wort ist somit auf der Bühne nur eine Komponente der Willensbemühen der Gestalt (...) (das Wort wird durch die Geste ergänzt und umgekehrt).

[Il dramma è azione. I personaggi hanno i loro scopi da raggiungere e poiché gli scopi di alcuni personaggi (...) divergono tra loro, si crea il conflitto. Nel corso di tale conflitto ogni personaggio (in modo conscio o inconscio) cerca di agire sugli altri personaggi in modo tale da avere la loro collaborazione o, quanto meno, in modo che non gli creino ostacoli. Esteriormente ciò si manifesta sulla scena mediante due tipi di azione: 1. attraverso l'azione, gli atti compiuti dagli attori con il corpo (...), 2. mediante l'azione verbale (...) e ciò avviene non solo per mezzo del contenuto semantico delle parole, ma anche del modo in cui vengono enunciate. Pertanto la parola sulla scena è solo una componente dell'azione del personaggio (...) (la parola viene completata dal gesto e viceversa)].

Per questo motivo, si ritiene che chi traduce il TD debba avere una conoscenza pratica e approfondita del teatro e la possibilità di verificare l'efficacia teatrale della propria traduzione (BASS 1978: 172). Oltre a ciò, è auspicabile che il traduttore abbia la possibilità di collaborare attivamente, nel corso del suo lavoro, con coloro che realizzano la messinscena, in particolare con il regista e gli attori (LOMB 1993: 144).²¹

Quindi, la peculiarità della traduzione per il teatro, come propone Serpieri,²² sta nel fatto che essa è contemporaneamente endolinguistica, in quanto si opera, senza dubbio, una interpretazione di segni linguistici per mezzo di altri segni linguistici (ad esempio, consultando un dizionario), interlinguistica, poiché i segni linguistici di una lingua vengono tradotti in equivalenti della lingua d'arrivo, ed intersemiotica, perché sono coinvolti anche sistemi non linguistici.

2.1. (In)fedeltà del traduttore

L'opera teatrale, come tutte le forme d'arte, nasce nell'ambito di un determinato contesto socio-culturale. L'enunciato teatrale, però, è ancor più legato ad esso in quanto

è concepito proprio in vista di quei contesti, perché è sempre scritto in funzione di un dato pubblico, che in sé riassume quei contesti e conosce quali situazioni essi esprimono, quasi sempre per allusione: contesto letterario (la tradizione teatrale del paese nel quale l'opera teatrale viene scritta), contesto sociale, morale, culturale in senso largo, geografico, storico – contesto dell'intera civiltà presente in ogni punto del testo, sulla scena e in platea (Moun 1965: 153).²³

21 Cesare Lievi (in CONV 17-19.11.1993) ha messo in luce il fatto che spesso il testo tradotto viene consegnato al regista, che ha tutta la libertà di operare tagli, cambiamenti lessicali e ogni altro tipo di modifiche. Pertanto, se il processo traduttivo è slegato dall'adattamento alla scena, si corre il rischio che il TS si allontani troppo dal TD tradotto. Lievi ha, inoltre, sottolineato un' importante diversità tra il teatro italiano e quello tedesco, in cui esiste una figura, quella del *Dramaturg*, che cura l'intero aspetto letterario della messinscena; spesso è lui che traduce il testo, se non esistono già traduzioni di un TD.

22 Riprendendo la classificazione di Jakobson (in CONV 17-19.11.1993).

23 E., infatti, credeva poco nella possibilità di rappresentazione di *Bene mio e core mio* non solo all'estero, ma anche al di fuori Napoli, a causa del carattere prettamente partenopeo della commedia. Per questo motivo, per la rappresentazione di Milano, fece stampare un volantino in cui veniva spiegato il titolo e il tema della commedia. "*Bene mio e core mio* è l'espressione abituale con la quale la gente del mio paese diagnostica e sintetizza ironicamente il tiro mancino che di sovente viene praticato ai suoi danni da una insospettabile persona di famiglia che, valendosi ipocritamente dei legami di sangue, nell'asestare il colpo, non solo si fa attenta nel prodigare

Da ciò si evince che tradurre per il teatro implica allontanarsi dal testo di partenza, dai contesti in cui esso è stato creato e di cui porta i segni, per riscrivere il TD, inserendolo in contesti inevitabilmente diversi. In effetti, tradurre un TD impone di allontanarsi dall'originale più di quanto normalmente accada nella traduzione di testi letterari di altro genere, in special modo se il TD viene tradotto per essere messo in scena, cioè se si prevede una sua rappresentazione in uno spazio scenico, che è sempre fortemente codificato e legato a tradizioni e convenzioni culturali, sociali ed epocali. Pertanto, la traduzione di un TD è generalmente di tipo pragmatico-semantic (KAEM 1979: 55): tiene conto della funzione del testo, della performance e della sua relazione con il pubblico (*Ibidem* e BASS 1991: 132). Il traduttore deve quindi "soppesare" la funzione teatrale di ogni periodo che traduce (AVIR 1992: 94) o, in altri termini, decodificare e ricodificare il valore funzionale di ogni battuta del testo. Nell'attività di *rewriting* (HYL 1993: X) sono molteplici gli aspetti da considerare.

Render a play from one language into another in such a way that the audiences in both countries have the same understanding and feeling of the play, implies several aspects, which are connected with forms and conditions of the reception of a work or its translation. Firstly, verbal and formal elements influencing the reception of a literary work have to be investigated. Then non-verbal conditions, such as the geographical, historical and cultural background of the country, in which an author wrote his work and to which he possibly refers directly or indirectly, must be analysed, and finally the interpretation of these conditions by the audience or by the author must be accounted for. (Venneberg in ZUB 1980: 125)²⁴

Il traduttore si trova quindi a dover realizzare continui compromessi tra l'originale e la propria versione: "tradire" l'originale, allontanarsene quanto basta affinché la traduzione, pur riproducendone il messaggio – quindi rispettando l'intenzione dell'autore – abbia sul pubblico della cultura ricevente quello stesso effetto, che la pièce ha avuto nel paese d'origine. Ciò implica, a livello pragma-

tenerezza, affetto e bene 'disinteressato': ma riesce altresì a far risultare lo spirito di sacrificio che determinò il suo gesto, nonché la colpa totale e l'intera responsabilità delle conseguenze che ne deriveranno a carico del congiunto danneggiato". (in DIFR 1984: 178).

24 "Per tradurre una pièce in modo che in entrambi i paesi possa essere recepito allo stesso modo ed avere lo stesso effetto sul pubblico, bisogna considerare diversi aspetti, connessi alle forme e alle condizioni della ricezione di un'opera o della sua traduzione. Innanzitutto, occorre identificare gli elementi verbali e formali che influenzano la ricezione dell'opera letteraria; quindi analizzare gli aspetti non-verbali, cioè gli elementi geografici, storici e culturali del paese in cui l'autore scrive e a cui probabilmente fa riferimento, diretto o indiretto; infine, bisogna tener conto dell'interpretazione di tali elementi da parte del pubblico o dell'autore".

tico, l'identificazione e la riproduzione delle equivalenze fonologiche, sintattiche e semantiche, degli *speech acts*, delle strutture tema/rema, *given/new*, dell'impiego di figure di posizione (parallelismi, anafore, chiasmi, ecc.), di tropi e di plurisotopie linguistico-sceniche (riferimenti alla scena contenuti nel testo).

D'altra parte, come ha sottolineato Newmark (in CONV 17-19.11.93), non avrebbe senso tradurre letteralmente una battuta comica, ad esempio, se, così tradotta, non avesse lo stesso effetto nella lingua d'arrivo: si tradirebbe in tal modo l'intenzione dell'autore di far ridere. Sarà necessario, quindi, sostituirla/adattarla, in modo da ottenere lo stesso effetto.

Nella prefazione alla sua traduzione di *The Tempest* di Shakespeare in napoletano seicentesco, Eduardo²⁵ spiega i principi che hanno dettato le sue scelte traduttive:

Ho cercato d'essere il più possibile fedele al testo, come, a mio parere, si dovrebbe essere nel tradurre, ma non sempre ci sono riuscito. Talvolta, specie nelle scene comiche, l'attore in me si ribellava a giochi di parole ormai privi di significato, e allora li ho cambiati; altre volte ho sentito il bisogno di aggiungere alcuni versi per spiegare meglio a me stesso e al pubblico qualche concetto o per far risaltare il grande amore protettivo di Prospero per Miranda. Anche le canzoni sono diverse, più nella forma che nella sostanza. Ariele conserva il suo carattere sbarazzino e poetico, ma mi è venuto naturale farlo comportare, di tanto in tanto, come uno scugnizzo furbo e burlone. (in SHAK 1980: 186-7)

La traduzione per il teatro è pertanto una traduzione *goal/audience-oriented*, che nasce in un proprio contesto culturale e che impone, da un lato, fedeltà al testo scritto o all'intenzione dell'autore e, dall'altro, attenzione al valore teatrale della traduzione stessa.

The task of the translator (...) of a modern play should be to transpose the play in such a manner, that the message of the original and the dramatist's intention be adhered to as closely as possible and be rendered linguistically and artistically, into a form which takes into account the different traditional, cultural and socio-political background of the recipient country. (Zub 1980: 95)²⁶

25 "(...) Come ispirazione ho usato il napoletano seicentesco, ma come può scriverlo un uomo che vive oggi; sarebbe stato innaturale cercare una aderenza completa ad una lingua non usata ormai da secoli". (in SHAK 1984: 187)

26 "Il compito di un traduttore di un testo drammatico moderno dovrebbe essere quello di tradurlo in modo tale che il messaggio dell'originale e l'intenzione dell'autore vengano riprodotti il più fedelmente possibile e resi, dal punto di vista linguistico e artistico, in una forma tale che tenga conto delle diverse tradizioni, nonché delle differenze culturali e socio-politiche del paese ricevente."

2.2. Elementi linguistici ovvero della (in)fedeltà al TD

2.2.1. Elementi testuali

Il testo per il teatro appare, di norma, fortemente strutturato a livello fonologico, sintattico e semantico. Compito del traduttore è, quindi, quello di identificare le ricorrenze e ricrearle nella traduzione.²⁷

Per quanto riguarda l'equivalenza sintattica, occorre sottolineare che al di là degli *obligatory shifts* (HYL 1993: 12), dei mutamenti a cui il traduttore è costretto dalla diversità delle strutture sintattiche delle due lingue di competenza,²⁸ si dovrebbe cercare di riprodurla il più fedelmente possibile, in quanto essa

è fondamentale nel discorso drammatico: se il drammaturgo è un grande drammaturgo e conosce la scena, la sintassi è già una disposizione di movimenti. (Serpieri in CONV 17-19.11.93)

Sul piano semantico il TD pone molteplici problemi traduttivi, in quanto è a questo livello che si realizza ciò che si potrebbe chiamare l'"adattamento culturale" del testo che viene tradotto. Qui il traduttore deve compiere quelle scelte che Serpieri (*Ibidem*) ha denominato "discrete". Innanzitutto si tratta di scelte di ordine lessicale riguardano denotati e connotati.

2.2.1.1. Doppia valenza semantica

Di fronte a una parola che presenta una doppia valenza semantica il traduttore può avere la possibilità di rendere entrambi i sensi o, al contrario, si trova a non poterlo fare e a dover scegliere quale dei due sacrificare. Ciò accade spesso con i *pun* o giochi di parole, creati sfruttando la polisemia e l'omofonia. Talvolta, specie se si traduce da una lingua la cui cultura è vicina alla nostra, è possibile trovare un'esatta corrispondenza. Laddove ciò non avvenga, è necessario creare un nuovo gioco di parole, lì o altrove nel testo (LEF 1992: 51; LOMB 1993: 139). Il *pun* ha solitamente un effetto ironico e comico: ha cioè nel testo una sua funzione ben precisa, che va in qualche modo riprodotta.

Ne *Le bugie con le gambe lunghe* (1984b: 226) c'è un *pun* creato sfruttando la doppia valenza semantica, letterale e figurata/ironica, della locuzione "fare la

27 Per l'equivalenza fonologica si rimanda al paragrafo Fedeltà all'attore, in cui si affrontano i problemi traduttivi legati all'enunciazione.

28 Naturalmente, laddove il testo presenta una deviazione dall'uso corretto della sintassi, poiché si tratta di norma di deviazioni intenzionali dell'autore e quindi funzionali all'economia del testo, il traduttore deve cercare di riprodurre una deviazione equivalente.

frittata", detta da Costanza e ripetuta – con ironia, appunto – da Roberto, il quale allude, invece, alla presunta colpa di Costanza di aver rivelato al proprio fratello l'intenzione di Roberto di chiederla in moglie. In tedesco²⁹ non è possibile giocare con la parola "frittata", pertanto il traduttore, Richard Hey (HEY 1981: 17), ha fatto ricorso a un'altra parola, *die Suppe*:

Costanza: La frittata l'ho fatta, l'ho messa in caldo.

Roberto: (cogliendo al volo, aspro) Proprio così: avete "fatto la frittata", signorina Costanza.

Costanza: Das Essen ist fertig, ich habs warm gestellt.

Roberto: (fällt ihr böse ins Wort) In der Tat, eine schöne Suppe haben Sie uns eingebrockt, Fräulein Costanza.

L'espressione colloquiale *jemandem/sich eine schöne Suppe einbrocken* significa "mettere qualcuno/ mettersi nei pasticci". Qui il traduttore è stato abbastanza fortunato, perché in precedenza Libero e Costanza hanno già parlato del menù della loro cena (1984b: 222) (una scodella di brodo scaldato, una frittata di due uova, mezz'etto di formaggio, cinque fichi secchi, vino annacquato) e può quindi sfruttare a questo punto l'espressione idiomatica senza dover apportare modifiche al testo e al menù. In tal modo, pur allontanandosi dall'originale, riesce a rendere l'ironia di Roberto, restando inoltre nello stesso campo semantico (cibo) e mantenendo il legame con quanto sta accadendo sulla scena (Libero e Costanza stanno per mettersi a tavola).

Tuttavia, nella versione italiana, mediante la ripetizione di "frittata", si crea un'ambiguità di senso – seppur brevissima e nel TD sciolta dalle virgolette che racchiudono la frase di Roberto – che nella versione tedesca non c'è. In tedesco la ripetizione va di norma evitata, preferendo l'impiego di sinonimi o quasi-sinonimi. Probabilmente questo è il principio che ha ispirato il traduttore, che nella frase di Costanza ha inoltre mantenuto la struttura tema/rema e la forza illocutoria dell'originale.

La menzione della frittata e il gioco con il senso ironico di Roberto è funzionale in questo punto del testo, in quanto poco più avanti (1984b: 233), quando Libero e Costanza stanno per iniziare a consumare il misero pasto, sopraggiunge una coppia di loro vicini. Il marito, appena tornato da un viaggio, è affamato e, senza essere invitato a farlo, divora il formaggio, poi beve

29 Questa commedia non è stata tradotta in inglese. D'ora in avanti, ogniqualevolta si analizzerà un problema traduttivo in una commedia di E., verranno comparate sempre la versione inglese e quella tedesca. Laddove una delle due non venisse menzionata, è sottinteso che la commedia in esame non è stata tradotta in quella lingua.

avidamente il vino e, portando avanti la conversazione, ad un certo punto chiede:

Benedetto (indicando la frittata) Chesta ve serve?

Libero (pronto per salvare il salvabile) è salata. Mia sorella ha sgarrato 'a mano e l'ha carrecata 'e sale (Mette il piatto con la frittata in un cassetto di un mobile, al sicuro da qualunque insidia) Dunque?

Nella versione tedesca, a questo punto, ricompare la frittata (*die Eierspeise*) e si perde in parte l'effetto comico, che, forse, sarebbe stato reso in egual misura se, a questo punto, Hey avesse sostituito la frittata con la *Suppe*.

Benedetto: (...) (Deutet auf die Eierspeise:) Brauchen Sie das noch?

Libero: (schnell, um noch zu retten, was zu retten ist) Versalzen. Meine Schwester hat aus Versehen zuviel Salz drangegeben (Stellt den Teller mit der Eierspeise ins Büffet, um sie vor allen Nachtstellungen zu schützen) Also, was gibts? (HEY 1981: 28)

2.2.1.2. Diversità culturali e intertestualità

Il TD, espressione della cultura in cui viene scritto, spesso è ricco di riferimenti a concetti/oggetti/tradizioni/convenzioni tipiche di un paese, che potrebbero non essere note allo spettatore del TD tradotto. Nelle altre forme di espressione letteraria il problema viene spesso risolto inserendo una nota a piè di pagina, che permette di fornire tutte le informazioni necessarie al lettore per comprendere il testo. È evidente che ciò non è possibile in un TD. Allo stesso modo i glossari, che possono essere forniti al pubblico prima della rappresentazione, risultano poco efficaci (ZUB 1980: 52). Pertanto, il traduttore può decidere di mantenere il *culture-bound term*, creando un effetto "straniante", cioè facendo percepire il TD come ambientato in un "altrove", probabilmente poco noto allo spettatore (*Ibidem* 53). In alternativa, può scegliere di spiegarlo fornendo denotati e connotati (HAM 1990: 119) o, ancora, di sostituirlo con un equivalente noto al pubblico (operando così una sorta di adattamento) (ZUB 1980: 63).

Nel teatro di E., come è facile immaginare, gli esempi in questo caso abbondano. Filumena Marturano, nel famoso monologo del secondo atto, in cui racconta la sua giovinezza e perché è diventata una prostituta, descrive il "basso" in cui è nata.

(...) Avvoca', 'e ssapite chilli vascie... (Marca la parola) I bassi... A San Giovanniello, a 'e Virgene, a Furcella, 'e Tribunale, 'o Pallunetto! Nire, affummeccate... addò a stagione nun se respira p' 'o calore pecché 'a gente è assaie, e 'a vvverno 'o friddo fa sbattere 'e diente... Addò nun ce sta luce manco a mieziurno... Io parlo napoletano, scusate... Dove non c'è luce

nemmeno a mezzogiorno... Chin' 'e ggente! Addò è meglio 'o friddo c' 'o calore... Dint'a nu vascio 'e chille, 'o vico San Liborio, ce stav'io c' 'a famiglia mia. Quant'èramo? Na folla! Io 'a famiglia nun saccio che fine ha fatto: Nun 'o vvoglio sapé. Nun m' 'o ricordo!... Sempe ch' 'e faccie avutate, sempe in urto ll'uno cu'll'ato... Ce coricàvemo senza di: "Buonanotte!". Ce scetàvemo senza di: "Buongiorno!". Una parola bbona, me ricordo ca m' 'a dicette pàtemo... e quanno m' 'arricordo tremmo mo pè tanto... Tenevo tridece anne. Me dicette: "Te staie facenno grossa, e ccà nun ce sta che magnà, 'o ssaje?" E 'o calore!... 'A notte, quanno se chiudeva 'a porta, nun se puteva respirà. 'A sera ce mettévemo attorno 'a tavula... Unu piatto gruosso e nun saccio quanta furchette. Forse nun era overo, ma ogne vota ca mettevo 'a furchetta dint' 'o piatto, me sentevo 'e guardà. Pareva comme si m' 'avesse arrubbato, chellu magnà!... (1984b: 196)

Il basso napoletano presenta quattro caratteristiche principali: si tratta di un'abitazione

- a- misera, povera
- b- seminterrata
- c- generalmente costituita da un unico locale
- d- sovraffollata

La traduzione inglese con *slum* riproduce il primo, il terzo e il quarto significato, tralasciando il secondo. ("An area of a city where living conditions are very bad and where all the houses are overcrowded and need to be repaired." COB 1991)

(...) Mr Nocella, do you know about slums? The ones at San Giovanni, at Vergini, at Forcella, Tribunale or Pallunnetto? Black, smoky hovels... there's so many people to a room that in summer it's so hot you can't stand it, and so cold in winter that your teeth chatter. That's where I come from, from one such slum in the Vico San Liborio. As for my family there were so many of us I lost count. I don't know what's happened to them and frankly I'm not interested. All I can recall are sad, hungry faces, always at odds with each other. You would go to sleep at night and nobody ever said goodnight. We'd wake up the following day and no one ever said good morning. The only 'kind' word that was ever said to me came from my father... I still shudder at the memory of it. I was thirteen at the time. He said: You're getting to be a big girl, and there isn't much to eat in this house, you know... And the heat: At night, with the door shut, you couldn't breathe. We'd sit around the table... there was just one big dish and heaven knows how many forks. I may have imagined it, but I felt that every time I dipped my fork into the dish they were looking at me disapprovingly, as though I were stealing that food. (ARD 1992: 223-4)

Nella versione tedesca si alternano *Elendswohnung* (abitazione povera) e *Kellerwohnung* (seminterrato), mentre *Wohnung* generalmente indica un'abitazione formata da più stanze.

(...) *Herr Rechtsanwalt, Sie kennen jene Elendswohnungen – betont das Wort. Die finsternen Kellerwohnungen... In San Giovannello, in Vergini, in Furcella, in Tribunale, in Palunnetto! Schwarz, verräuchert... Im Sommer kann man wegen der Hitze nicht atmen, weil zu viele Menschen da sind, und im Winter klappern einem die Zähne vor Kälte... Da gibt es auch mittags kein Licht... Nicht einmal am Mittag wird es dort hell... Voll von Menschen! Und die Kälte ist noch besser als die Hitze... In einer solchen Wohnung in der San-Liborio-Gasse habe ich mit meiner Familie gelebt. Wie viele wir waren? Eine ganze Menge! Was aus meiner Familie geworden ist, weiß ich nicht. Ich will es nicht wissen. Ich kann mich nicht erinnern!... Immer mit abgewandtem Gesicht, immer miteinander im Streit... Wir gingen schlafen, ohne einander gute Nacht zu sagen: Wir wachten auf, ohne einen guten Tag zu wünschen. Ein gutes Wort, ich erinnere mich, einmal hat es mein Vater zu mir gesagt... und wenn ich mich daran erinnere, zittere ich noch jetzt wegen damals... Ich war dreizehn. Er sagte zu mir: "Du wirst groß, und wir haben nichts zu essen, weißt du?" Und die Hitze!... Wenn man nachts die Tür schloß, konnte man nicht atmen. Abends setzten wir uns an den Tisch... Ein großer Teller und Gott weiß wie viele Gabeln. Vielleicht stimmt es nicht, aber wenn ich die Gabel in den Teller steckte, fühlte ich mich jedesmal beobachtet. Als hätte ich dieses Essen gestohlen!* (MEIN 1972: 166)

Non esistono equivalenti perfetti di "basso" in tedesco e in inglese; il pubblico inglese, probabilmente, ha un'immagine del basso napoletano mediata da immagini stereotipate di Napoli, anche se la traduzione con *slum* può far venire in mente allo spettatore la realtà inglese a lui nota. Ma, d'altra parte, l'unica alternativa in questo caso poteva essere una verbosa spiegazione dei connotati, probabilmente inutile, perché il traduttore ha comunque mantenuto i riferimenti geografici e l'ambientazione napoletana e perché è riuscito comunque a rendere il connotato più importante (= miseria).

Altrove è possibile risolvere con una parafrasi. Ad esempio, quando in *Bene mio e core mio*, Chiarina minaccia di commettere il suicidio buttandosi dalla finestra, il fratello cerca di dissuaderla.

Lorenzo: (autorevole) Insomma... Chiari, scendi dal parapetto immediatamente (...) Che vogliamo fare? Metti un piede in fallo, e una scena da San Carlino finisce a tragedia per tutti e due. (1984c: 77)

Nella versione tedesca, naturalmente, il traduttore ha reso il senso, rinunciando al riferimento napoletano, seppure non a quello teatrale più generico:

Lorenzo: Schluß jetzt Chiarì, steig sofort vom Fensterbrett (...) (Zu Chiarina) Du brauchst nur einen Fuß falsch zu setzen, dann endet deine komische Nummer mit einer Tragödie für uns beide.

Il problema della diversità culturale è legato a quello della traduzione degli aspetti intertestuali, che il traduttore deve saper riconoscere e decidere se riprodurre od omettere. Generalmente, se il riferimento intertestuale non è più attuale, tanto da non essere più capito dal pubblico, si opera un "taglio" (ZUB 1980: 32-33). Spesso è possibile mantenerlo, perché traducibile e noto anche al pubblico della traduzione; se ciò non accade, occorre sostituirlo con una intertestualità che lo spettatore può riconoscere come tale (LEF 1992: 22). Gli elementi intertestuali possono essere di diverso tipo (biblici, classici, culturali, e letterari) (*Ibidem*) e presentarsi sotto varie forme (riferimenti di cui si riporta la fonte, parafrasi, reminiscenze, cliché o espressioni stereotipate, allusioni letterarie, autocitazioni, convenzionalismi, proverbi, ecc.) (Serbe in HAM 1990: 132; cfr. AA.VV. 1990: 166). Di fronte a tali "sfide", il traduttore nelle sue scelte dovrebbe tener presente le seguenti priorità: innanzitutto essere fedele all'intenzione dell'autore, poi al significato dell'intertestualità e, infine, alla sua forma (HAM 1990: 135).

Anche a tal proposito, si potrebbero citare molteplici esempi dalle commedie eduardiane, dove i casi di intertestualità compaiono principalmente sotto forma di cliché, proverbi e parafrasi.

Queste ultime rappresentano per il traduttore una duplice sfida. Spesso si tratta di parafrasi di proverbi o di modi di dire, con cui E. si trastulla a lungo, annunciandole, lasciandole cadere e riprendendole, con un effetto comico assicurato per il pubblico italiano. In quanto parafrasi, sono più difficili da riconoscere e quindi da tradurre.

Chiarina in *Bene mio e core mio* ha capito che il fratello, Lorenzo, si è innamorato della tedesca e crede che per questo motivo voglia liberarsi di lei e buttarla fuori da quella che è la loro casa natale.

Chiarina: Ma che te cride ca me so' scimunita io pure, o che tengo quinnice anne veramente? Da otto mesi, da quando è venuta la prima vota la tedesca in casa nostra, nun te sto perdenno 'e vista. Mi mangiai i maccheroni immediatamente, quando preparavi il conto dei cinque quadri che le avevi restaurati; n'atu poco c' 'e vulive fa' gratis. E quando si presentò qua, per consigliarti sul modo di modificare l'appartamento, io non parlavo, ma sentivo. (Imitando sguaiatamente il tono gutturale tedesco e la durezza della pronunzia) "Per i tue ppagni sceglieremo tue colori spiatiti molto lecceri... e sul terrazzo piccolo facciamo il belfedere..." Quanno sentette: "facciamo"... me mangiaie 'e maccarune, 'a carne e 'a frutta.

Lorenzo: E con questo? Pure se te mangiave 'o dolce e 'o gelato, che succedeva? Anche ammesso che io mi sia innamorato della tedesca, che

c'entri tu che da otto mesi non mi perdi di vista? (...) (1984c: 79-80) [La sottolineatura è mia]

Qui Chiarina, invece del canonico "mi mangiai la foglia", per dire al fratello che ha capito le sue intenzioni, dice che ha mangiato i maccheroni, riprendendo ed ampliando la parafrasi al termine del suo enunciato. La sostituzione di "foglia" con "maccheroni" non è casuale: Chiarina ha mangiato molto più della foglia, ha fatto un pranzo completo. È una sorta di iperbole, per far capire che non ha solo dubbi e sospetti, ma a questo punto ha certezze: insomma, ha le prove. Nella sua risposta Lorenzo riprende la parafrasi... e completa il menù.

I traduttori tedeschi Richard Hey e Christina Callori-Gehlsen, in questo caso, hanno giustamente reso il senso, giocando con l'espressione *Lunte riechen* "sentire puzza di bruciato" e con il verbo *zünden* "accendersi, prendere fuoco" nel significato colloquiale di "arrivarci, capire qualcosa non al volo". Si è perso, però, almeno in parte, l'effetto comico.

Chiarina: Ja glaubst du denn wirklich, ich spinne oder was? Seit acht Monaten beobachte ich dich. Seitdem die Deutsche das erste Mal bei uns war. Ich hab doch gleich Lunte gerochen, als du ihr die Rechnung geschrieben hast. Fünf Bilder restauriert, beinah gratis! Und als sie hier auftauchte, um bei deinem Umbau hier mitzureden, da hab ich nichts gesagt. Aber zugehört hab ich. (Ahmt plump di gutturale Stimme und die harte Aussprache der Deutschen nach:) "Für die peiten Päter nehmen wir zwei ganz zarte, leichte Farben...und auf der kleinen Terrasse machen wir das belfetere..." Spätestens bei "belfetere", da hats aber bei mir gezündet, sag ich dir.

Lorenzo: Wenn schon. Auch wem bei dir gezündet hat, was gehts mich an? Angenommen, ich bin in die Deutsche verliebt, wieso spionierst du da seit acht Monaten hinter mir her? (...) (HECA 1979: 11-12)

2.2.1.3. Nomi propri di persona

Per quanto riguarda la traduzione dei nomi dei personaggi in testi di qualunque genere letterario, esiste accordo unanime nell'ambito dei *translation studies* sul fatto che essi non vadano di norma tradotti,³⁰ fatta eccezione per i nomi di personaggi storici per i quali esista già una traduzione nella lingua d'arrivo e per i nomi che hanno un significato, che sono caricati di un connotato e quindi sono veicoli di ironia, humour, satira ecc. (MOUN 1965: 156; TAY 1990: 206-7; SCHUL 1991: 91-2; LEF 1992: 39). In questo caso i nomi possono essere creazioni originali dell'autore oppure nomi propri di uso comune, il cui significato di base rispecchia il carattere del personaggio. E se tale funzione può

30 Eventualmente traslitterati, ad esempio se si traduce dal russo. (SCHUL 1991: 91).

essere assolta dal nome proprio in un testo di qualsiasi genere letterario, si pensi a quanto maggiore può essere la sua forza caratterizzante in un TD, dove l'autore non ha a disposizione ampi spazi descrittivi e il personaggio presenta se stesso attraverso il suo enunciato, i suoi gesti, il suo apparire e quei codici e sottocodici di cui si è detto nel capitolo precedente.

Naturalmente la sfida più grande è rappresentata dai nomi propri inventati, perché il traduttore dovrà avere altrettanto acume e fantasia per ricreare, reinventare un equivalente nella lingua d'arrivo.

Si pensi, ad esempio, al dramma di Max Frisch *Biedermann und die Brandstifter*. Biedermann incarna il borghese ipocrita ed opportunista, che cerca di sfruttare tutte le situazioni a proprio vantaggio e che sta sempre dalla parte del più forte. Gottlieb Biedermann, come dice il cognome, è un "uomo onesto, retto, probo" apparentemente, anche se questa sua bontà nel corso del dramma si rivela opportunismo e ipocrisia. Nella traduzione italiana di Enrico Filippini (FRI 1962) il protagonista si chiama Amadio Omobono. Gottlieb non ha un corrispondente in italiano, ma nella traduzione non solo se ne mantengono gli elementi costituenti (Gott=Dio; Lieb=amore), ma anche l'assonanza con un nome proprio di uso comune: così come Gottlieb è assonante con Gottfried, altrettanto lo sono Amadio e Amedeo. Il cognome, Omobono, risulta essere una creazione originale, equivalente al testo di partenza dal punto di vista semantico e, quindi, fedele.

Il nome proprio non va sottovalutato, né tanto meno tralasciato nel momento traduttivo; al contrario, è necessario considerare il suo "peso" all'interno dell'opera stessa.

Le choix d'un nom propre par l'auteur est un acte de nomination qui équivaut à l'acte symbolique du baptême. (...) Le nom propre dans la fiction littéraire n'est plus un simple indice qui désignerait, mais est chargé d'"hypersémantisme". Il est, comme dit Barthes (1972: 121-134), "un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens".

(...) Un personnage reçoit un nom à l'intérieur d'un contexte. L'oeuvre – roman, récit, poème – fournit le cadre de référence, et c'est à la cohérence interne de ce cadre qu'il faudra veiller.

Ainsi l'homogénéité des noms, ou, au contraire, les écarts par rapport à la langue/culture contextuelle, ou encore entre les noms eux-mêmes, seront autant de traits qui devront être maintenus dans la langue/ culture d'arrivée.³¹

31 "La scelta di un nome proprio da parte dell'autore è un atto di investitura che equivale all'atto simbolico del battesimo (...). Il nome proprio nella finzione letteraria non è più un semplice indice che designa un personaggio, ma è caricato di

Nelle commedie eduardiane sono poche le nuove creazioni, come ad esempio Sik-Sik, il nome dell'"artefice magico" nell'omonima commedia (non tradotta né in inglese né in tedesco), in cui il nome proprio, "che suona molto vicino al 'sicco' napoletano che vuol dire magro, è confermato dalle (...) fattezze fisiche" del personaggio stesso (DIFR 1984: 14) e da quelle di E. che interpretò questo ruolo. Anche l'altro "mago" della produzione eduardiana, Otto Marvuglia, ne *La grande magia*, costituisce una sfida traduttiva: "professore di scienze occulte: celebre illusionista: suggestione e trasmissione del pensiero", il suo nome potrebbe ricordare "l'ottava meraviglia" (BAR 1988: 245) o essere una "significativa crasi fra 'meraviglia' e 'arravuglià'(=imbrogliare)" (GIAM 1982: 33). Tuttavia sia il traduttore inglese, Carlo Ardito (ARD 1992), che quelli tedeschi, Maria e Klaus Stiller (STIL 1977a), non hanno preso in considerazione la possibile valenza semantica del nome, lasciandolo invariato. Infine ne *Il figlio di Pulcinella*³² compare il Barone Arrigo Carolis De Pecorellis Vofà Vofà: il nome è lungo e apparentemente altisonante, come si addice alla nobiltà, ma è palese che De Pecorellis è poco credibile e di sicuro effetto comico, effetto proseguito dal Vofà Vofà finale, che rimanda alla personalità del barone stesso, presentato come persona testarda e poco oculata.

La bellezza [della baronessa] valse a rimettere in sesto le sostanze del barone, le quali furono addirittura terremotate dalle conseguenze funeste verificatesi in seguito ad uno dei soliti "affaroni" che egli si interstardi a concludere. (1984c: 233)

Molteplici sono gli esempi di corruzione dialettale di nomi propri d'uso comune (ad esempio Rafilina in *Farmacia di turno*, Rafele in *Sik-Sik, l'artefice magico*). Inoltre i diminutivi ricorrono con una elevata frequenza: Tommasino, detto Nennillo in *Natale in casa Cupiello*, Gennariniello nell'omonima commedia e poi i vari Pasqualino, Ninuccia ecc. Tuttavia, il problema traduttivo di più difficile soluzione è rappresentato dalla scelta dei nomi e cognomi che "suonano" comuni e normali, ma che, in realtà, vengono caricati di connotati che rimandano ai temi principali della commedia, unendo indissolubilmente il personaggio all'azione, alla sua vita ed al suo destino. Si tratta di nomi "allusivi", che rimandano a ciò che accade sulla scena o alla personalità dei

'ipersemanticità'. Secondo Barthes, è 'un segno ingombrante, un segno sempre pregno di una elevata densità di senso'. (...) Un personaggio riceve un nome all'interno di un contesto. L'opera – romanzo, racconto, poema – fornisce il quadro di riferimento ed è alla coerenza interna di tale quadro che si dovrà badare. Pertanto l'omogeneità dei nomi o, al contrario, gli scarti nei confronti della lingua/cultura contestuale, (oppure nei confronti dei nomi stessi) saranno altrettanti elementi che dovranno essere mantenuti nella lingua/cultura d'arrivo" (FOUR 1995: 116).

32 Non si ha notizia di traduzioni di questa commedia.

protagonisti. Ad esempio, il protagonista di *Le bugie hanno le gambe lunghe* si chiama Libero, a ricordare la sua estraneità "al mondo delle bugie che lo circonda" (BAR 1988: 228), mentre un altro personaggio è Benedetto, "benedetto da paternità non sue" (*Ibidem*: 229). In *Quei figuri di trent'anni fa* si incontra Luigino Poveretti, il cui cognome anticipa le caratteristiche del personaggio stesso, presentato da E. come "giovane ingenuo". Il nome del protagonista de *Il contratto*,³³ Geronta Sebezio, significa "vecchio saggio" (MIGN 1974: 271-2 e GMS 1993: 320) e allude al modo del tutto personale di amministrare la giustizia. Ne *Il sindaco del rione Sanità*, il nome del Dott. Fabio della Ragione richiama alla mente la sua razionalità, che lo contrappone al sindaco stesso. In questi casi, laddove non tutti i nomi dei personaggi sono caricati di valenza semantica, normalmente essi vengono lasciati invariati.

Tuttavia, ne *Gli esami non finiscono mai*, quasi tutti i nomi dei personaggi sembrano essere allusivi, da quello del protagonista (Guglielmo Speranza), a quello dell'amico e compagno di studi (Furio La Spina), a Girolamo Fortezza, a quello dei figli di Guglielmo (Fortunato e Felice) e delle rispettive mogli (Vittorina e Rosa), a Bonaria. Particolarmente felice sembra la scelta di E. di denominare i tre luminari, chiamati al capezzale di Guglielmo, rispettivamente Professor Nero, Bianco e Rosso, alludendo al loro cialtrare vano e vuoto. Nella sua traduzione in tedesco Jörn Schnell (SCHNE 1984) tralascia questa possibile valenza semantica, preferendo mantenere tutti i nomi propri in italiano, anche se la commedia non è ambientata a Napoli e, come spiega E. nel prologo, "l'eroe di questa commedia non è un 'tipo', bensì il prototipo di noi tutti, un eroe la cui esistenza è caratterizzata dagli aspetti positivi e negativi della nostra stessa esistenza" (1984d: 425). Si tratta infatti dell'ultima commedia eduardiana, slegata da quei vincoli spazio-temporali e linguistici, che sono presenti invece nella prima parte della produzione di Eduardo. Pertanto sarebbe stato possibile tentare una traduzione o, meglio, la creazione di nomi propri equivalenti in tedesco, proprio perché essi mi sembrano più importanti del mantenere la caratterizzazione italiana.

Infine meritano menzione anche i nomignoli in dialetto, che ricorrono con una certa frequenza nelle commedie di E. Ad esempio, in *Napoli milionaria!*, i due tassisti disoccupati, Errico e Peppe, sono caratterizzati rispettivamente dai soprannomi "Settebellizze" e "'O Cricco", così motivati dalla didascalia che precede il loro primo ingresso in scena:

Dal fondo sono entrati Errico Settebellizze e Peppe 'O Cricco. Sono due autisti a spasso per il divieto di circolazione. Tutti e due dimessi nel vestire. Errico Settebellizze fa onore al suo nomignolo: è bello. Bello,

33 *Quei figuri di trent'anni fa* e *Il Contratto* non sono state tradotte né in inglese, né in tedesco.

inteso nel senso popolare napoletano: sui trentacinque anni, bruno, capelli ondulati, occhi acuti e pronti, nerboruto e ben piantato. Volentieri sorride e con bonarietà, ma sempre con una cert'aria da protettore; un simpatico furfante, "o guappo giovane". Peppe 'O Cricco è un po' più volgare e meno furbo dell'altro, ma è più forte: il suo ampio torace, il suo collo taurino e la sua specialità di sollevare le automobili con un colpo di spalla, per asportare i pneumatici, gli hanno fruttato il nome che porta: ha sempre le braccia penzoloni, gesticola raramente, quasi con fatica. Lo si direbbe sempre in ascolto ed in meditazione. Cammina lentamente, e lentamente parla. (1984b: 17)

La spiegazione dei nomignoli in didascalia non pone grossi problemi ai traduttori. Purtroppo esse saranno fruibili però solo dal lettore e non dallo spettatore.³⁴

He [Gennaro] is interrupted by the arrival from the street of Errico and Peppe. They are taxi drivers who are out of work because of traffic restrictions. Errico is strikingly handsome in a Neapolitan sort of way: He is in his mid thirties, dark-skinned and wavy-haired. He is strong and well-built with alert eyes. He's a likeable wide boy, good-humoured and rather patronisingly self-confident especially with women. Peppe is cruder and slower and none too bright. He is very powerfully built. His huge chest and bull-like neck suggest the strength of someone who can lift cars with his shoulders, an ability which has earned him the nickname, 'The Jack'. He's used this talent to go into partnership with crooks stealing tyres. He seems to be permanently in a bit of a daze. (ARD 1992: 267-8)

Aus der hinteren Kulisse sind Errico Settebellizze und Peppe 'o Cricco aufgetreten. Beide sind Fahrer, die infolge des allgemeinen Fahrverbots unfreiwillig Urlaub haben. Beide sind schlecht gekleidet. Errico Settebellizze macht seinem Namen (Siebens Schön) Ehre: Er ist wirklich schön, schön entsprechend dem Geschmack in Neapel. Er ist um die Fünfunddreißig, hat geweltes dunkles Haar, scharfe und flinke Augen, ist kräftig und gut gebaut. Er zeigt sehr rasch ein gutmütiges Lächeln, verliert aber niemals seine Beschützermiene; ein sympathischer Schlingel, ein noch jugendlicher Taugenichts. Peppe 'o Cricco ist etwas ordinär und weniger schlau, dafür kräftiger. Sein breiter Brustkorb, sein Stiernacken und sein besonderes Talent, einen Wagen mit der Schulter anzuheben, um die Räder abzuschrauben, haben ihm den Spitznamen Cricco, Wagenheber, eingebracht. Beide Arme hängen ihm immer herab, er bewegt sie nur selten, als kostete es ihn Mühe. Man könnte meinen, er sei immer dabei, zuzuhören und zu meditieren. Er hat einen langsamen Gang und eine langsame Sprechweise. (MEIN 1972: 20)

34 Naturalmente, a meno che il regista non decida autonomamente modifiche o aggiunte all'enunciato.

Verso la fine del primo atto Gennaro deve fingersi morto, per dissuadere il brigadiere Ciappa dal perquisire la stanza e salvare così la merce di contrabbando nascosta sotto il letto. Tutti si fingono assorti nelle preghiere e nel compianto del povero scomparso e recitano litanie, mentre in pochissimo tempo il basso viene trasformato in una camera ardente. Vengono chiamate anche altre persone, per rendere più credibile la messinscena. Compaiono così Pascalino 'O pittore e 'O miezo Prèvete.

Gennaro: (dall'interno della sua cameretta, come chi per la fretta non riesca a compiere una determinata azione) E... e... mo... Ccà facimmo Fregoli! Chiammate a Pascalino 'o pittore!

Amedeo: Sta venenno! Ce sta pure 'O miezo Prèvete!

Infatti entrano dal fondo. Sono due loschi personaggi. Senza parlare prendono posto al lato sinistro del letto, di fronte al pubblico. Prima di sedere legano sui fianchi due grandi grembiuli neri coprendosi la testa con dei paramenti monacali, che avevano portati con loro, rinvolti in fretta. Amalia, nel frattempo, aiutata da Maria Rosaria, Amedeo, Adelaide ed Errico, dispone intorno al letto quattro candelabri con ceri accesi. (1984b: 30)

Né il testo, né le didascalie offrono una spiegazione dei loro nomignoli, in verità nemmeno necessaria per il pubblico italiano, né per l'economia della commedia stessa. Nelle traduzioni, invece, si notano due atteggiamenti diversi: una certa libertà traduttiva in quella inglese, che omette i soprannomi, ed una marcata letteralità in quella tedesca, che ne traduce uno e lascia invariato l'altro.

Gennaro: What do you think I am – a bloody chameleon or something? Get Pascalino here.

Amedeo: He's coming now. And Franco.

(Enter Pascalino and Franco. They are two rather shady characters. Without saying a word they take up position on the left of the bed facing downstage. Before sitting down, however, they open the bundle they've bought with them and tie two large black aprons round them and cover their heads with nuns' hoods. Amalia meanwhile, with the help of Maria, Amedeo, and Errico, is arranging four lighted candelabra round the bed). (ARD 1992: 287-8)

Gennaro (aus seiner Kammer, wie einer, der vor lauter Eile nicht zurechtkommt) Das ist ja der reinste Zirkus! Rufi Pascalino den Maler!

Amedeo: Der ist schon unterwegs. Und 'O Miezo Prèvete ist auch dabei.

In der Tat, beide kommen von hinten, aus der Kulisse. Es sind zweideutige Figuren, die sich schweigend zur Linken des Bettes, gegenüber dem Publikum, hinsetzen. Bevor sie Platz nehmen, binden sie

zwei weite Schürzen um und stülpen zwei mitgebrachte Nonnenschleier eilig über den Kopf. Inzwischen hat Amalia mit Hilfe Maria Rosarias, Amedeos, Adelaides und Erricos rings um das Bett vier Kandelaber mit brennenden Kerzen aufgestellt. (MEIN 1972: 37)³⁵

Infine, vorrei soffermarmi brevemente sulle traduzioni de *Il sindaco del rione Sanità*. Come è stato notato in precedenza, il nome del Dott. Fabio della Ragione resta invariato, ma si evidenziano le seguenti incongruenze, per quanto riguarda i personaggi minori.

italiano (1984d)	inglese (ARD 1992)	tedesco (HEY 1988)
Vicenzio 'o Cuozzo, falegname	Vicenzio Cuozzo	Vicenzio Die Säge
'O Palummiello	Palummiello	'O Palummiello
'O Nait	Nait	'O Nait
Pascale 'O Nasone, strozzino	Pasquale Nasone	Pasquale die Nase

Il nomignolo 'O Cuozzo (= parte dura del legno; fig. persona ostinata)³⁶ rimanda sia al lavoro di Vicenzio che al suo carattere testardo. Nella versione inglese il nomignolo si confonde con il cognome, mentre in tedesco esso viene sostituito (die Säge = la sega). Lo stesso dicasi per Pascale 'o Nasone, cosiddetto per le sue fattezze fisiche e per il suo fiuto in affari. Anche questa volta in tedesco viene tradotto, tralasciando l'accrescitivo. Appare strano tuttavia che il traduttore tedesco non mantenga un atteggiamento coerente, lasciando Palummiello e 'O Nait invariati.

2.2.1.4. Titoli

La traduzione dei titoli di opere letterarie di qualsiasi genere rappresenta sempre un problema, in quanto spesso il successo di un'opera tradotta dipende in larga misura dal titolo scelto e dalla forza che quest'ultimo avrà nell'attirare l'attenzione del pubblico, dalla facilità di essere ricordato, ecc. (PARKS 1992-'93). Pertanto, anche in questo caso, la scelta traduttiva sarà di tipo *goal-audience oriented*, con esiti vari e molteplici.

35 Si noti come il riferimento intertestuale a Fregoli, artista del teatro di varietà e famoso trasformista (1867-1936), venga omissso in entrambi i casi, perché non riconoscibile né dal pubblico tedesco, né da quello inglese e quindi si cerchino altre soluzioni, anche se quella tedesca non sembra molto pertinente, in quanto non riproduce il senso (travestimenti velocissimi- camaleontismo).

36 Dal glossario in fondo al III volume della *Cantata dei giorni dispari*.

Al di là della divisione operata da Levy (1969: 122-3) tra titoli "descrittivi" e "simboleggianti", ai fini dell'analisi si può affermare, in sintesi, che il titolo può essere

- a) lasciato nella lingua di partenza,
- b) tradotto letteralmente,
- c) tradotto con aggiunte o omissioni,
- d) tradotto "semanticamente",
- e) tradotto liberamente.

In questa sequenza è possibile osservare una gradazione da un massimo a un minimo di vincoli posti dal testo di partenza. Il primo caso si verifica soprattutto laddove il titolo è costituito da un nome proprio. Infatti, ad esempio, *De Pretore Vincenzo* nella versione tedesca e *Filumena Marturano* in quella inglese e in quella tedesca restano inalterati. Peter Tinniswood compie una scelta più audace, lasciando alla sua versione inglese il titolo italiano di *Napoli milionaria!*, potendo, però, fare affidamento in questo caso sul fatto che gli elementi del titolo stesso sono riconoscibili e comprensibili dal pubblico anglosassone.

Spesso è possibile tradurre letteralmente (ad esempio *Die Kunst der Komödie*, *Der Zylinder*, *Die Angst Nummer eins*, *Saturday*, *Sunday*, *Monday*, ecc.), anche se talvolta, così facendo, si perde inevitabilmente "qualcosa". In alcuni casi, invece, l'esito è estremamente positivo, come nella versione inglese de *La grande magia* (*Grand Magic*, ARD 1992). Qui l'aver scelto l'aggettivo *grand* e non il più banale *great*, permette di rendere la polisemia (*grand*= "great/wonderful", ma anche "ambitious, intended to achieve important results" [COB 1991]).

Per quanto riguarda le aggiunte, si passa da quelle determinate dalle differenze morfosintattiche tra la lingua di partenza e quella d'arrivo (per esempio, *Lügen haben lange Beine*, HEY 1981), all'aggiunta di elementi che precisano la funzione dell'enunciato, come l'esclamazione *Questi fantasmi!*, resa in tedesco con *Huh, diese Gespenster!* (STIL 1977b). Talvolta, l'aggiunta si ripercuote a livello semantico. *Neapel in Millionenrausch* (MEIN 1972), ad esempio, anticipa la "febbre dell'oro" che coglie Amalia e tutti i napoletani, affascinati dal facile guadagno del mercato nero durante la guerra, nozione assente peraltro nel titolo italiano, e sembra più descrivere un dato di fatto, una situazione.

Altre volte è necessario optare per una traduzione semantica, laddove il titolo contenga un riferimento culturale intraducibile letteralmente. È il caso de *Il sindaco del rione Sanità*, reso in inglese con *The Local Authority* (ARD 1992) e in tedesco *Der Vater von Neapel* (HEY 1988). Talvolta, in questi casi, si traduce liberamente, come è accaduto per *Uomo e galantuomo*, che è divenuto *Das Vergnügen, verrückt zu sein* (HEY 1983), riprendendo nel titolo il motivo della pazzia presente nel testo o per *Filumena Marturano*: in olandese e in giapponese

il nome è stato sostituito con una frase pronunciata da Filumena, rispettivamente "i figli sono figli" e "uno di loro è figlio tuo", perché il nome della protagonista, spiega il traduttore giapponese, Shinsuke Iwahara (in LUBR 1992), non avrebbe potuto avere alcun effetto sul pubblico. L'enunciato di Filumena, invece, rimanda al tema della commedia che maggiormente ha toccato gli spettatori stranieri, quello della maternità "quasi animalesca" di una popolana.

2.2.1.5. Anticipazioni

All'inizio di questo capitolo è stata sottolineata l'importanza per il traduttore di interrogarsi, di fronte ad ogni battuta, sul tipo di atto linguistico e sull'effetto dell'enunciato in esame, "prendendo in considerazione le battute successive che costituiscono le reazioni degli altri personaggi parlanti" (CICC 1994: 51). Oltre a ciò, è necessario ricordare che il TD è un testo "ellittico" che si completa sulla scena, il cui senso "deve chiarirsi nell'attivazione dei codici scenici". Infatti, quelle che al momento della lettura del testo appaiono "oscurità", sulla scena divengono "punti di forza" (Serpieri in CONV 17-19.11.1993). Il TD, quindi, è affollato di "non detti", di pause, ambiguità, spazi vuoti che creano temporanee sospensioni del senso (CICC 1994: 52).

Da queste premesse si evince l'importanza di non parafrasare il testo per risolvere le opacità, in modo da rendere più facile la lettura, in quanto la rappresentazione teatrale risulterebbe al contrario sminuita. Nel corso del lavoro traduttivo è bene, quindi, evitare di cadere in un eccesso di spiegazioni, di riempire gli spazi vuoti nei quali, invece, può inserirsi l'interpretazione del lettore/spettatore. Generalmente, però, si nota una tendenza opposta: consapevolmente o meno, si tende a completare il senso, ad anticipare in una battuta quanto nel testo di partenza viene esplicitato solo in seguito.

A tal proposito, Paola Ciccolella (*Ibidem*: 52) riporta il seguente esempio di anticipazione in un testo tradotto:³⁷

Wallace: Fumez-vous?	W: Fuma?
Fage: Merci je ne fume pas	F: Grazie non fumo più.
W: Parce que vous aussi	W: Perché anche lei
F: Vous aussi vous vous êtes arrêté de fumer?	F: Anche lei ha smesso di fumare?
W: Il y a trois ans	W: Tre anni fa
F: Moi aussi à peu près il y a deux ans et demi	F: Anch'io, sono circa due anni e mezzo

³⁷ da M. Vinaver *La demande d'emploi*, L'Arche, Paris 1973; p. 13; trad. it. di Carlo Repetti *La domanda d'impiego*, Costa & Nolan, Genova 1984; p. 29.

Nell'originale francese, Fage dice solo che non fuma, senza alludere al fatto che in passato, invece, avesse fumato. Nella traduzione il "più" anticipa quanto nel testo originale non è esplicito, anche se l'ambiguità è di breve durata e viene chiarita dalle battute immediatamente successive.

Anche nelle traduzioni delle commedie di Eduardo si rilevano esempi di anticipazione. Ad esempio, ne *Le voci di dentro*, quando Carlo Saporito entra in casa Cimmaruta perché si sente male, così risponde a donna Rosa che gli offre cortesemente un bicchiere d'acqua:

Rosa: Sedetevi (Aiutato da Maria, Carlo siede). Volete un bicchiere d'acqua?

Carlo: No. Mi farebbe più male che bene: sto tutto sudato... (1984b: 343)

Nella versione tedesca, si rende con precisione il senso.

Rosa: Setzen Sie sich doch (Von Maria gestützt, setzt sich Carlo hin) Ein Glas Wasser?

Carlo: Danke,danke. Das würde mir eher schaden. Ich bin ja völlig durchgeschwitzt. (HECA 1980: 15)

In quella inglese, più libera, le parole di Carlo sembrano anticipare quanto accadrà in seguito: cioè che Carlo chiederà di bere vino e di mangiare i maccheroni e le sorbe. (1984b: 344-345).

Rosa: Come over and sit down. (He sits helped by Maria) Perhaps you would like Maria to get you a glass of water.

Carlo: No. Not water. Water would do more harm than good. I'm perspiring. (SIMP 1993: 21-22)

Così commenta Levy tale tendenza traduttiva:

Verführt von dem Bestreben, seinem Leser den Text zu verdolmetschen, legt der Übersetzer die Gedanken, die im Text nur angedeutet und zwischen den Zeilen belassen worden sind, oft ganz dar. "Stellen der Unbestimmtheit" sind jedoch genauso wesentliche Bestandteile im Aufbau eines Werks wie die ausgesprochenen Bedeutungen. (Levy 1969: 118)³⁸

Pertanto, anche se può sembrare un paradosso, si può dire che il traduttore dovrebbe conoscere tutta la trama dell'opera che sta traducendo, per poterne

38 "Spinto dalla volontà di interpretare il testo per il suo lettore, il traduttore spiega spesso i pensieri che nell'originale sono stati solo accennati e quindi lasciati tra le righe. Tuttavia i 'luoghi dell'indeterminatezza' rappresentano, alla stregua dei significati espressi, altrettanti elementi fondamentali della struttura di un'opera"

cogliere tutti gli aspetti e riprodurli coerentemente, ma non dovrebbe ricordarla, per poterla scoprire man mano che procede nel suo lavoro, mantenendo l'effetto sorpresa per potersi stupire di ciò che traduce (Serpieri in CONV 17-19.11.93).

2.2.1.6. Dialetto

In verità, prima di affrontare le "sfide" traduttive sin qui analizzate e soprattutto legate alla singola parola, il traduttore deve compiere una scelta più ampia che riguarda la lingua da usare, laddove l'originale non sia scritto nella lingua standard nazionale, ma in dialetto.

Qui "dialetto" è usato impropriamente, in quanto occorre distinguere il sistema linguistico usato in una zona geograficamente limitata (ZIN 1994), da quello impiegato da un gruppo di parlanti appartenenti ad una determinata classe sociale o che svolgono lo stesso lavoro (socioletto) e dall'impiego idiosincratico della lingua. In sintesi, occorre considerare perché l'autore non ha usato la lingua standard e quale funzione ha la lingua impiegata: creare una rappresentazione naturalistica, dare "colore locale" (KOEN 1992: 119) oppure segnalare un personaggio come appartenente ad un gruppo sociale ben definito o come individuo caratterizzato dalla propria idiosincrasia, se predilige alcune espressioni o strutture sintattiche o pronuncia in modo marcato alcune parole.³⁹

Il dialetto vero e proprio sembra rappresentare il problema traduttivo maggiore. Nella scelta di renderlo con un dialetto della lingua d'arrivo si corre il rischio di sottovalutare le implicazioni sociali e di perdere o aggiungere connotati.

The difficulty of achieving dialectal equivalence in translation will be apparent to anyone who has translated for the stage. Rendering ST [source text] dialect by TL [target language] standard has the disadvantage of losing the special effect intended in the ST, while rendering dialect by dialect runs the risk of creating unintended effects. (HAM 1990: 41)⁴⁰

39 Generalmente in quest'ultimo caso si può osservare anche una caratterizzazione a livello sintattico, per cui ad esempio il personaggio "colto" si distingue da quello "semplice", in quanto il primo sarà in grado di articolare il suo discorso mediante strutture ipotattiche, laddove il secondo preferirà la paratassi.

40 "Chi ha tradotto per il teatro si rende conto della difficoltà di raggiungere un'equivalenza nel dialetto. Rendere il dialetto di un testo di partenza con la lingua standard della cultura d'arrivo presenta lo svantaggio di perdere l'effetto speciale voluto nell'originale, mentre traducendolo con un altro dialetto si corre il rischio di creare effetti non voluti".

Pertanto, occorre operare un'ulteriore distinzione e considerare se l'impiego del dialetto riguardi l'intera opera o solo parte di essa. Nel primo caso, sembra esistere accordo unanime nell'ambito dei *translation studies* sulla possibilità di trattare il dialetto "alla stregua di una qualsiasi lingua straniera" e di tradurlo nella lingua d'arrivo standard (KOEN 1992: 119). Se, invece, solo gli enunciati di alcuni personaggi sono devianti rispetto alla lingua standard e il dialetto viene impiegato per segnalare la classe sociale a cui il personaggio appartiene, è possibile cercare un equivalente sociale e temporale nella lingua d'arrivo. Levy raccomanda, però, di accontentarsi "di un accenno" per non scendere nel naturalismo linguistico. Occupandosi della "lingua rurale" propone di scegliere

regional markmallose sprachliche Züge (...), also keine konkreten Mundarten, sondern solche phonetischen, lexikalischen oder syntaktischen Züge, die einigen Mundarten gemeinsam sind und deshalb aufhören, für eine bestimmte Gegend spezifisch zu sein und eher mit einer allgemeinen Vorstellung vom Land verbunden sind. (...) Eine konkrete Mundart oder eine fremde Nationalsprache sind zu eng mit einer ganz bestimmten Landschaft verbunden, als daß man sie zur Substitution heranzien könnte. (LEVY 1969: 101-2)⁴¹

L'impiego di un dialetto ben definito creerebbe un ulteriore problema: determinarebbe l'assimilazione dell'opera tradotta, la localizzerebbe cioè in qualche regione della cultura d'arrivo (*Ibidem*). In questo caso occorre cambiare i riferimenti geografici e locali, producendo quindi un adattamento (ZUB 1980: 31).

È questo il problema sentito da Imre Barna e da Genette Herry, traduttori ungherese e francese di commedie goldoniane, che hanno optato per la "neutralizzazione" del dialetto, traducendo il veneziano nelle rispettive lingue standard nazionali (in CONV 17-19.11.93). Altri traduttori, al contrario, sottolineano l'importanza della diversità idiolettales nei vari personaggi. Sergio Perosa (*Ibidem*) fa notare le differenze esistenti negli enunciati dei vari personaggi ne *Il mercante di Venezia* e ne *La bisbetica domata* di Shakespeare.

Nella prima commedia, oltre al linguaggio dei servi e quello dei padroni, si riscontra anche quello cortese rinascimentale dei patrizi veneziani (ad es. Antonio e Bassanio), nonché il discorso molto "fattuale" di Shylock. Nella seconda commedia, una mancata fedeltà all'idioletto di Katharine determinerebbe un grave impoverimento del testo d'arrivo, perché la sottomissione finale non risulterebbe caratterizzata anche a livello linguistico. Infatti, all'inizio è evidente

41 "Elementi linguistici regionali non distintivi, pertanto non un dialetto vero e proprio, ma quei tratti fonetici, lessicali o sintattici comuni ad alcuni dialetti e che quindi non sono più specifici di una determinata regione, ma piuttosto rimandano a un'idea generale di campagna. (...) Un dialetto vero e proprio o una lingua nazionale straniera sono troppo strettamente collegate a una regione ben definita, per poter rendere l'uno con l'altra".

un contrasto tra il linguaggio della bisbetica, forte e volitiva, e quello di Petruccio, decisamente maschilista; ma, al termine della commedia, la bisbetica è domata anche sul piano linguistico: il suo idioletto perde la capacità referenziale, viene distrutto, come dimostra lo scambio di battute in cui Petruccio invita Katharine a guardare quant'è bello il sole, lei annuisce e Petruccio si beffa di lei, facendole notare che si tratta invece della luna.

Anche nelle commedie di E. è possibile rintracciare la caratterizzazione linguistica dei vari personaggi. In *Sik-Sik, l'artefice magico*, si può notare come Rafele parli un dialetto napoletano provinciale e, in effetti, il suo "tipo" richiama quello del "contadino inurbato"; inoltre, Nicola si esprime in modo sgrammaticato, mentre il mago con la moglie si esprime liberamente in napoletano, ma davanti al pubblico rifiuta il dialetto, sforzandosi di parlare italiano.

L'uso della lingua nazionale rappresenta una sorta di elevazione culturale, che deve connotare l'artista, sebbene tale elevazione rimanga una pura velleità, sprofondando Sik-Sik nei tormentosi labirinti della grammatica. (BAR 1988: 56)

Levy osserva come

Ein guter Dramatiker charakterisiert seine Gestalt von innen heraus, ihr sprachlicher Ausdruck wird vom Charakter diktiert und nicht umgekehrt. (LEVY 1969: 149)⁴²

Ora E. offre molteplici esempi in proposito. Si consideri la più famosa e tradotta *Filumena Marturano*. Lei, popolana, di fronte all'avvocato nel secondo atto parla in dialetto, l'unica lingua che conosce e capisce. Infatti, non comprende i "paroloni" degli articoli di legge citati da Nocella.

Nocella: (...) p' 'o fatto ch'è succieso, c'è l'articolo 101, (...) Matrimonio in imminente pericolo di vita. "Nel caso di imminente pericolo di vita... ecc..." spiega tutte le modalità. Ma l'imminente pericolo di vita non c'è stato, perché la vostra, secondo la versione del signore qua è stata una finzione.

(...)

Domenico: Appena 'o prèvete se n'è ghiuto, s'è alzata dal letto... (mostra Filumena) e ha detto : "Dummi, simmo marito e mugliera!"

Nocella: (a Filumena) E allora c'è a suo vantaggio l'articolo 122: Violenza ed errore (Legge) "Il matrimonio può essere impugnato da quello degli sposi il cui consenso è stato estorto con violenza o escluso

42 "Un bravo drammaturgo caratterizza il suo personaggio dall'interno verso l'esterno; l'espressione linguistica è dettata dal suo carattere e non il contrario".

per effetto di errore". L'estorsione c'è stata: in base all'articolo 122, il matrimonio viene impugnato.

Filumena: (sincera) Io nun aggio capito. (1984b: 193-4)

E invita Nocella a spiegarsi in napoletano, la sua lingua, quella lingua che non le mette soggezione. Nella versione inglese e in quella tedesca la scena non ha la stessa efficacia, proprio perché la traduzione del napoletano con il linguaggio standard determina un appiattimento linguistico: la triplice alternanza dialetto/lingua nazionale/linguaggio burocratico, presente nell'originale, nel testo d'arrivo si riduce agli ultimi due elementi.

Nocella:(...) anyway, there's Article 101, (...) Under the heading "Marriage when one of the contracting parties is in mortal danger, either pending or real." "Should one of the contracting parties be about to..." etcetera etcetera. Then it sets out the clauses. It seems to me that in this particular case there's been no mortal danger whatsoever, neither pending nor real, as according to the gentleman here present the whole thing was a sham.

(...)

Domenico:(...) The minute the priest left, she jumped out of bed like a jack-in-the-box: Dummi, we're man and wife!

Nocella: (to Filumena) In this case Article 122 is clearly in his favour. (Reads) "The validity of the marriage may be challenged by those of the contracting parties whose consent has been obtained under duress or by deliberate deception". The deception is obvious, therefore according to article 122 the validity of the marriage is duly challengeable in law.

Filumena: I didn't understand a thing. (ARD 1992: 220)

Nocella:(...) kurz und gut, für den Tatbestand, der eingetreten ist, gibt es den Paragraphen 101, (...) Eheschließung bei drohender Lebensgefahr. „Im Falle drohender Lebensgefahr... und so weiter...“ erläutert sämtliche Bedingungen. Die drohende Lebensgefahr war jedoch nicht gegeben, weil Sie sie nach der Version dieses Herrn nur vorgetäuscht haben.

(...)

Domenico: (...) Kaum war der Priest fort, da stieg sie aus dem Bett – er zeigt auf Filumena – und sagte: „Domenico, wir sind Mann und Frau!“

Nocella: zu Filumena Und hier nun gibt es zu seinem Vorteil den Paragraphen 122: Gewalt und Irrtum. Liest "Die Ehe kann von einem Ehegatten angefochten werden, wenn seine Zustimmung erpreßt wurde, oder sie kann wegen Irrtums angefochten werden." Da es sich hier um einen Fall von Erpressung handelt, kann die Ehe auf Grund des Paragraphen 122 angefochten werden.

Filumena: aufrichtig *Ich habe nichts begriffen*. (MEIN 1972: 162-3)

L'impressione di appiattimento dei diversi registri impiegati in questo scambio viene confermata dal già citato monologo di Filumena, laddove la protagonista "si sfoga" in napoletano, richiamando alla memoria immagini dolorose della propria infanzia. Ad un certo punto, però, temendo di non essere compresa dall'avvocato e dai figli, si corregge, pur continuando poi in dialetto.

(...) Nire, affumecate...addò 'a stagione nun se respira p'o calore peccché 'a gente è assaie, e 'e vierno 'o friddo fa sbattere 'e diente... Addò nun ce sta luce manco a mieziurno... Io parlo napoletano, scusate... Dove non c'è sole nemmeno a mezzogiorno. (1984b: 196)

Sia la versione inglese che quella tedesca naturalmente omettono la correzione di Filumena, proprio per la mancata riproduzione della caratterizzazione di questo personaggio sul piano linguistico.

La versione inglese di Carlo Ardito è preceduta da un'introduzione che offre, tra l'altro, una spiegazione della scelta di rendere il napoletano con l'inglese standard. La motivazione viene sostenuta citando E. stesso (purtroppo senza riportarne la fonte), sottolineando l'universalità del suo messaggio e come l'autore anteponesse il messaggio delle sue commedie al mezzo linguistico impiegato.

Eduardo was often questioned on the use of Neapolitan dialect in his plays: his answer was always direct and uncompromising: 'I use dialect as a means of expression, and nothing more. Just as I use standard Italian: The content of the play is what matters, not the words. Devoid of content all we're left with is a mass of inanimate sounds, and if they happen to be in dialect it would just be so much folklore, which I detest' (...) [The success of his plays] in Italy and in translation and performance throughout the world is a measure of the universality of his means of expression. (in ARD 1992: X-XI)⁴³

La scelta di rendere un dialetto con la lingua standard o con un altro dialetto nel testo d'arrivo, viene generalmente compiuta tenendo conto dell'uso del dialetto nel paese della lingua d'arrivo (KOEN 1992: 119), sia in letteratura che in teatro.

43 "A E. vennero spesso rivolte domande circa l'impiego del dialetto napoletano nelle sue commedie: la sua risposta è stata sempre chiara ed inequivocabile: 'Uso il dialetto come un mezzo d'espressione e nient'altro. Così come uso l'italiano. È il contenuto della commedia ciò che conta, non le parole. Svuotato del contenuto, ciò che resta è una massa di suoni inanimati e se per caso essi sono in dialetto si tratterebbe solo di folklore, che io detesto'. (...)" [Il successo delle sue commedie], sia in Italia che in traduzione e nei teatri di tutto il mondo, ci dà la misura dell'universalità del suo mezzo espressivo".

A questo proposito, si può notare una sostanziale differenza tra l'inglese e il tedesco. Infatti, nel teatro inglese sono presenti dialetti e socioletti (si pensi alle opere degli *Angry young men*) ed esiste la possibilità di segnalare gli scarti linguistici dal punto di vista ortografico, come ad esempio la caduta dell'aspirata iniziale (TAY 1983: 1). In tedesco, al contrario, ciò non accade, poiché le deviazioni linguistiche dalla lingua standard non vengono segnalate graficamente, ma lasciate all'interpretazione dell'attore (LEVY 1969: 143).⁴⁴ Nel teatro tedesco, infatti, è ancora molto forte la convenzione della *Bühnensprache* o *Bühnenaussprache*,⁴⁵ cioè dell'impiego a teatro di una lingua raffinata, scevra dalle contaminazioni del parlato, che non tiene conto quindi delle differenze sociali dei vari personaggi e che viene prodotta con una pronuncia precisa e netta. A livello semiotico, la *Bühnensprache* è una convenzione teatrale o, meglio, un segno della rappresentazione stessa, rivelando, anche sul piano linguistico, l'aspetto fittizio di quanto accade sulla scena davanti agli occhi dello spettatore.⁴⁶

Fatte queste premesse, si chiariscono anche i diversi atteggiamenti professionali, per cui il traduttore tedesco di *Napoli milionaria!*, Joachin Meinert (MEIN 1972), neutralizza il napoletano impiegando il tedesco standard, mentre Peter Tinniswood può scegliere di colorare il suo inglese con accenti di Liverpool.

I've done this adaptation of E.'s play in the accents of my native city. Not its dialect.

44 "(...) die englische Literatur [hat] eine Tradition für die graphische Kennzeichnung der vulgären Aussprache ausgearbeitet (...), während im deutschen Text die phonetische Gestaltung der Rede der Interpretation durch den Schauspieler überlassen bleibt" (LEVY 1969: 143). ["La letteratura inglese ha elaborato una tradizione per la caratterizzazione grafica della pronuncia volgare, mentre nei testi tedeschi l'aspetto fonetico del linguaggio viene affidato all'interpretazione dell'attore."]

45 Anche se l'influsso inglese sta determinando un avvicinamento della lingua del teatro a quella parlata (LEVY 1969: 136).

46 "Die Bühnensprache unterscheidet sich – in manchen Kulturepochen mehr, in anderen weniger – von der landläufigen Sprache des täglichen Gebrauchs, und diese Stilisierung ist eine der Konvention der Theatergattung. Die Tatsache, daß Bühnensprache und Bühnenaussprache angewandt werden, offenbart, daß sich vor uns ein Theaterdialog abspielt, ähnlich wie Rampe und Vorhang kundtun, daß der Raum dahinter den fiktiven Schauplatz des Spiels bildet" (LEVY 1969: 133). [La lingua del teatro si differenzia – in alcune epoche in misura maggiore, in altre minore – dalla lingua nazionale d'uso comune e tale stilizzazione è una fra le convenzioni del genere teatrale. Il fatto che venga impiegata la lingua del teatro con la sua peculiare pronuncia rivela che stiamo assistendo a un dialogo teatrale, così come ribalta e sipario rivelano che lo spazio al di là di essi costituisce la scena fittizia del dramma.]

I'm not keen on dialect writing in English: It relies too much on a heavily-coated treacled ear and too little on love and sympathy and affection. (...) I've tried to catch the rhythms and rhymes and the lilt and the swagger that reflect the verve and vigour of my native city.

(...)

Liverpool of all British cities most resembled the uniqueness of Naples with its wicked, cruel effervescence, its dark, brooding melancholy, its exuberance and wittiness and, above all, its indomitable spirit. (in ARD 1992: 248)⁴⁷

2.2.2. Elementi metatestuali o delle didascalie

Non va sottovalutata l'importanza dell'altra componente del TD, accanto al dialogo: le didascalie. Esse, normalmente, hanno molteplici funzioni, dalla descrizione scenografica (indicazioni spazio-temporali, scene, luci e suoni e loro mutamenti), a quella dei movimenti degli attori (gesti, mimica e entrate/uscite di scena), alle caratterizzazioni dei personaggi e delle relazioni tra loro intercorrenti. Di qui l'importanza di una traduzione rigorosa per la riproduzione nella lingua d'arrivo di tutte le sfumature di senso che la pièce propone.

Die Bedeutungsnuancierung ist besonders in den Teilen eines Theatertextes wichtig, deren Funktion darin besteht zu qualifizieren, eine Person, eine Szene, das physische Verhalten eines Schauspielers, die Art, eine Replik zu äußern usf. und zu charakterisieren. Diese Funktion tritt am sichtbarsten in den Regieanweisungen in Erscheinung: hier kommt es nicht auf die Stilisierung an, dafür kann jedoch die geringste Abweichung in der Bedeutung beispielsweise die bildnerische Lösung der Szene verändern. (LEVY 1969: 154)⁴⁸

47 "Ho scritto questo adattamento della commedia di E. impiegando il modo di parlare della mia città natale, non il suo dialetto. Non amo troppo scrivere in dialetto inglese: fa troppa leva sulla sdolcinatezza e troppo poco sull'amore, sulla comprensione e sull'affetto. (...) Ho cercato di cogliere il ritmo e l'armonia, la cadenza e la baldanza che riflettono la verve e il vigore della mia città. (...) Fra tutte le città inglesi, Liverpool è quella che più somigliava all'unicità di Napoli, con la sua effervescenza straordinaria e crudele, la sua malinconia tetra e latente, la sua esuberanza, la sua arguzia e, soprattutto, il suo indomabile spirito".

48 "Le sfumature di significato sono particolarmente importanti in quelle parti del testo teatrale la cui funzione è di qualificare un personaggio, una scena, i movimenti e gli atteggiamenti di un attore, il suo modo di replicare ecc. nonché di attuare una caratterizzazione. Tale funzione viene palesemente esplicitata dalle indicazioni per il regista: qui non si tratta di stilizzazione, eppure il minimo mutamento di senso può

È consigliabile, pertanto, che il traduttore controlli ad esempio la presenza in scena dei personaggi, mediante la creazione di schemi e tavole che ne riproducano i movimenti, per accertare la precisione della propria versione (G. Herry in CONV 17-19.11.93).

Il ruolo delle didascalie è ancora più pregnante laddove esse costituiscono l'unico mezzo per dar voce ad un personaggio muto (*Ibidem*), il quale, per la sua peculiarità di essere un personaggio senza voce, va presentato sulla scena mediante altri codici, che non siano quelli linguistici e che vengono descritti appunto nelle didascalie. Si vedano, a tal proposito, le didascalie relative ai dialoghi tra Pasquale Lojacono ed il Professor Santanna in *Questi fantasmi!*, nonché quelle relative a Zi' Nicola de *Le voci di dentro* e a Guglielmo de *Gli esami non finiscono mai*.

Infine, è necessario tener conto della duplice funzione di un TD come testo che viene fruito sia da un lettore che da uno spettatore. Pertanto, occorre considerare le didascalie alla stregua del dialogo, cioè come parti integranti di un'opera letteraria, e valutarne gli aspetti poetici, analizzandone le equivalenze fonologiche, sintattiche e semantiche. G. Herry (in CONV 17-19.11.93) sottolinea l'importanza di una traduzione rigorosa delle didascalie delle commedie pirandelliane, proprio per le peculiarità stilistiche che vi si rintracciano: ad esempio, l'impiego del futuro per i verbi che si riferiscono all'allestimento oppure l'uso molto personale della punteggiatura. Solo una traduzione precisa nel rispetto di tali elementi assicura il mantenimento dei valori artistico-letterari del dramma nel testo d'arrivo.

Le didascalie eduardiane sono insolitamente lunghe e particolareggiate: in esse l'autore non si sofferma meramente a dare indicazioni agli attori, per indicare movimenti, gesti, alterazioni della voce. Talvolta si tratta di espliciti suggerimenti per il regista.⁴⁹ Altre volte sembra che E. "voglia spiegare attra-

determinare un cambiamento, per esempio, nella soluzione scenica della situazione."

49 Nel primo atto de *Il figlio di Pulcinella* E. si rivolge direttamente al regista:
Pulcinella, mogio mogio, siede di fronte al pubblico e si rannicchia ingrugnito puntando i gomiti sulle ginocchia accostate e il mento sui pugni serratissimi. Caterinella si sdraia per terra e poggia delicatamente la testina sulla coscia sinistra di lui. I due formano così un patetico e suggestivo quadro. Perché il pubblico possa cogliere sui volti degli attori ogni minima sfumatura delle loro espressioni, e perdersi nell'atmosfera delicata che il dialogo si propone di creare via via, fino alla conclusione della scena, è necessario che il regista non costringa i due personaggi a scambiare sguardi fra loro, né a farli spostare dal luogo indicato per il gusto di dare ritmo alla scena. Nel caso specifico lente passeggiatine lungo il terrazzo, le soste d'obbligo ogni due passi, le affacciatine nei diversi punti della ringhiera, svierebbero l'attenzione del pubblico. Al contrario, la limitazione dei gesti, la quasi immobilità delle due figure creeranno nell'animo dello spettatore quella suggestiva

verso [le didascalie] il contenuto della commedia" (DIFR 1973: 22); esse partecipano, così, alla trasmissione del messaggio morale dell'autore, oltre a dare indicazioni agli attori sulla psicologia dei personaggi. In tal modo E. precisa

(...) il suo talento di regista, prevedendo tutto sul testo scritto (...). Non voleva correre il rischio di ripiombare nel vecchio vizio del "teatro all'italiana", dove c'era sempre un margine troppo ampio per l'invenzione e più spesso lo stravolgimento delle battute da parte degli attori. (GMS 1993: 86)

Così facendo, il testo drammatico eduardiano acquista autonomia. Tra i tanti esempi che si potrebbero elencare, si pensi alla didascalia con cui E. presenta Elena Stigliano in *Mia famiglia* (1984c: 24): al suo apparire sulla scena la descrizione dell'aspetto fisico, degli atteggiamenti, dell'abito che indossa riassume il "vissuto" di questo personaggio.

L'età di costei si avvicina più ai quaranta che ai trentacinque. Di salute florida, di aspetto giovanile; le sopracciglia aggrottate; gli occhi controllati rigorosamente da una idea testarda, e il mastichio incessante con cui tormenta il lato destro del labbro inferiore, costituiscono nell'insieme la smorfia amara e scontenta di un essere inumano, che, per aver rimuginato e sognato di continuo la vendetta, ha definitivamente elevato le sue sembianze a simbolo della stessa. Il suo modo di parlare è sempre farraginoso e vago. Quando ascolta gli altri, capisce male e non chiede di capire meglio; quando si esprime lei, quasi sempre tronca a metà il suo discorso, o per pigro disinteresse, o perché via via dimentica soggetto e predicato. L'abito che indossa è di buona stoffa e di raffinata fattura; ma nessun dettaglio o sfumatura di delicato senso femminile completano l'insieme. La signora Stigliano è arrivata all'essenziale: un abito tolto a caso dall'armadio e via ... Con la consueta agitazione entra dalla porta comune e si dirige svelta verso il tavolo centrale, senza degnare di un cenno di saluto Alberto, il quale è fermo lì, e la osserva con accurato compatimento. (1984c: 24)

Ma il clima dell'azione è reso anche dalla minuziosa descrizione degli ambienti. Cito ancora da *Mia famiglia*. La didascalia iniziale del primo atto descrive l'arredamento della stanza che

si riduce a pochi mobili di un certo buon gusto, mal disposti e mal curati; qualche poltrona zoppicante; del sedame malfermo; un telefono ed un apparecchio radio. Cumuli di giornali cinematografici sparsi un po' dappertutto, completano il disordine dell'insieme. (...) Beppe sdraiato su una poltrona, dorme con un giornale illustrato aperto sulle gambe. Di fronte a lui Guidone, l'inseparabile amico, su di un'altra poltrona, con il

emotività che, secondo me, potrà giungere sino alla purezza dell'incantesimo teatrale (1984c: 230).

capo appoggiato alla spalliera, guarda il soffitto meditando e inseguendo progetti fantasiosi. Dopo una lunga pausa, Beppe apre gli occhi, fissa per un attimo Guidone, e poi scoppia in una gran risata. (*Ibidem*: 7)

Il disordine dei mobili riflette quello morale dei due giovani debosciati. Nel secondo atto, invece, la trasformazione dell'ambiente va di pari passo con quella di Elena e della sua vita.

Sempre in casa Stigliano. La stessa stanza del primo atto. L'ambiente è stato completamente trasformato. Pochi mobili dell'arredamento che conosciamo sono rimasti al loro posto. Il tavolo centrale è stato spostato e messo da una parte, con quattro sedie intorno per formare l'angolo dove la famiglia si riunisce per mangiare, per dar posto a sei macchine da cucire, che figurano allineate a poca distanza l'una dall'altra, come in un vero e proprio laboratorio. Alle pareti figurano attaccati a dei rampini vari modelli di carta per abitucci da bambini e delle mensole di legno grezzo, con sopra intere pezze di stoffa in tinte diverse, e pile di vestitini già confezionati (...). (*Ibidem*: 35)

Nel terzo atto, infine, l'ambiente ordinato e pulito preannuncia un ulteriore mutamento nella famiglia Stigliano, anticipando il ristabilirsi della pace nella vita dei personaggi, che tornano a conformarsi ai loro ruoli nell'ambito delle relazioni familiari.

Ancora in casa Stigliano. La stanza è sempre la stessa. Soltanto un significativo miglioramento si nota nell'ordine e nella pulizia. Le sei macchine da cucire, ad esempio, sono sempre al loro posto, ma in un bell'ordine allineate, spolverate e lucide. Le mensole di legno grezzo sono state finalmente sostituite da vere e proprie scaffalature di metallo cromato, costruite e messe in opera da una ditta specializzata. Tutta la merce che vi figura sopra vi è stata collocata con cura meticolosa e vigile amore padronale. Infatti il laboratorio è di esclusiva proprietà della Signora Elena Stigliano: gli affari sono andati bene. (*Ibidem*: 55)

Ecco, quindi, che E. crea una sorta di "coro architettonico, di referente figurativo e rivelatore" sia attraverso la scrittura drammaturgica, sia attraverso quella scenica; pertanto, il pubblico è chiamato a reagire anche alla messinscena extratestuale, extravocale, al di là dell'immediata appendice dei gesti (R. Di Giammarco in QDFM 1986: 55).

L'atteggiamento dei traduttori nei confronti delle didascalie dei TD eduardiani non appare univoco. Ad esempio, Carlo Ardito nella traduzione verso l'inglese di *Filumena Marturano* e de *Il sindaco del rione Sanità* (ARD 1992)⁵⁰ e, in linea di massima, tutte le traduzioni verso il tedesco esaminate,

50 Gli scarti sono classificabili principalmente come spiegazioni od omissioni di riferimenti storico-culturali, che il lettore straniero non potrebbe cogliere facilmente.

riproducono fedelmente il testo di partenza. N.F. Simpson, invece, nella sua versione in inglese de *Le voci di dentro* omette, amplia o riassume le didascalie dell'originale con molta libertà.

Le omissioni riguardano in particolare i movimenti e i gesti degli attori in scena, quasi a voler lasciare più spazio agli attori e alle indicazioni del regista,⁵¹ nonché i cambiamenti di luce ("S'è fatto giorno, [Rosa] spegne la luce", 1984a: 339; cfr. SIMP 1983: 15-6) e i rumori fuori scena (ad esempio, il suono del campanello che precede l'ingresso di Pasquale, 1984a: 363; cfr. SIMP 1983: 55 e HECA 1980: 55).

Le aggiunte, al contrario, sembrano voler meglio definire la scenografia (si veda la didascalia con cui si apre la commedia, 1984a: 335; cfr. SIMP 1983: 9 e HECA 1980: 1) o fornire ulteriori elementi (ad esempio, quando compare Michele, nella versione inglese si precisa che si tratta del portiere; 1984a: 336; cfr. SIMP 1983: 11 e HECA 1980: 4). Talvolta, invece, esse creano anticipazioni come accade nel primo atto, dove le candele compaiono prima nella versione inglese che nell'originale (1984a: 335; cfr. SIMP 1983: 10 e HECA 1980: 3).

Ugualmente invasivo appare l'approccio di tipo "sintetico", poichè riassumendo le didascalie si determina spesso, a mio avviso, un indebolimento del testo di partenza. Si legga, ad esempio, la seguente didascalia che si incontra verso il termine del III atto, nel momento dello "scioglimento" finale:

(Si avvicina a Carlo e, fulmineamente, senza che questi abbia il tempo di evitarlo, gli tira uno schiaffo, che riecheggia sinistro nello stanzone, e che ammutolisce tutti i presenti. Carlo guarda il fratello sorpreso e smarrito.)
 (...) (Carlo tira fuori la carta firmata da Alberto un momento prima e la consegna al fratello. Poi si apparta camminando lentamente verso il fondo). (1984a: 378)

I due fratelli rappresentano posizioni morali antitetiche, che teatralmente vengono rese anche dai loro movimenti e dalla loro collocazione fisica sul palcoscenico. Qui si assiste al bene che trionfa sul male, alle forze positive che vincono quelle negative: l'onestà vince e spinge Alberto in avanti, in piena luce, facendo allontanare Carlo verso il fondo, facendolo scomparire nel buio. Si noti il contrasto tra la rapidità del gesto di Alberto e la lentezza di quello di Carlo. Occorre inoltre sottolineare in questo frammento la presenza di una costante eduardiana, quella del "coro" formato dagli altri personaggi presenti sulla scena. Si tratta, in questo caso, di una presenza muta, silenziosa, a cui spetta tuttavia il compito di amplificare il senso di sorpresa e la sconfitta di Carlo. Nella versione

51 Nella versione inglese mancano, ad esempio, le descrizioni dei movimenti di Maria (1984a: 336; cfr. SIMP 1983: 10 e HECA 1980: 4), di Michele (1984a: 337; cfr. SIMP 1983: 12 e HECA 1980: 4) e di Alberto (1984a: 379; cfr. SIMP 1983: 79 e HECA 1980: 85).

inglese il gesto di Alberto perde vigore ed efficacia, si omettono i movimenti e le posizioni dei due fratelli e scompare la menzione del "coro" in didascalia. La versione tedesca è molto letterale e decisamente più fedele al TP.

[Alberto crosses to where Carlo is standing and without warning gives him a stinging blow across the face] (...) [Carlo slowly brings out the piece of paper Alberto has signed, and hands it back to him] (SIMP 1983: 78).

(Geht auf Carlo zu, und blitzschnell, ohne daß diese Zeit bleibt auszuweichen, haut er ihm eine Ohrfeige runter, die unheilvoll durch den Raum hallt und alle Anwesenden zum Schweigen bringt. Carlo schaut seinen Bruder erstaunt und verwirrt an.) (...) (Carlo holt das Papier heraus, das Alberto kurz zuvor unterschrieben hat, und übergibt es dem Bruder. Dann zieht er sich langsam in den Hintergrund zurück) (HECA 1980: 83).

2.3. Elementi paralinguistici o teatrali

Gli elementi paralinguistici rappresentano il tratto distintivo del TD, in quanto riguardano la trasposizione del testo sulla scena: si tratta, quindi, di quei codici contenuti nel TD che trovano piena realizzazione solo a teatro e che, pertanto, possono essere definiti anche teatrali.

La peculiarità del testo per il teatro di essere rivolto a uno spettatore, piuttosto che a un lettore, impone al traduttore di tener conto della rappresentazione scenica del TD o, meglio, del futuro TS. Kämmerling riassume i "doveri" del traduttore per il teatro nei seguenti punti:

- *Übersetzen als eine dramaturgische Tätigkeit auffassen, die sich auf einen anderssprachig dialogisierten Interaktionsprozeß bezieht;*
- *in erster Linie nach szenisch-situativen, nicht aber nach sprachlich-dialogisierten Äquivalenzen suchen;*
- *solche dramaturgische Mittel wählen, die der Zielsprache und der Kultur, die dieser Sprache zugehört, eigen sind, sofern sich eine derartige Wahl als notwendig herausstellt;*
- *Bühnen-bezogen übersetzen;*
- *Zuschauer-bezogen übersetzen;*
- *betont Kontext-bezogen übersetzen. (KAEM 1979: 56)⁵²*

52 – "Considerare la traduzione come un'attività drammaturgica, che concerne un processo interattivo dialogico in un'altra lingua;

Ciò impone, spesso, una grande libertà nelle scelte traduttive, a causa delle diverse convenzioni esistenti nelle culture di due paesi, nonostante questi possano essere limitrofi. Tant'è che, talvolta, a causa di tali differenze, occorre operare un adattamento di una pièce, piuttosto che una traduzione, oppure, nel caso particolarissimo in cui autore e traduttore siano la stessa persona (come per Samuel Beckett, autore sia della versione inglese che di quella francese di alcune sue opere) è possibile avere due testi diversi.⁵³

Gli elementi paralinguistici vengono qui esaminati in base alla classificazione operata da Agostino Lombardo (LOMB 1993: 138-146) e sono rappresentati dagli aspetti fonetici e di dicibilità del dialogo, dalle convenzioni teatrali operanti e dal rapporto traduttore-regista.⁵⁴

2.3.1. Fedeltà all'attore

In the theatre at a given moment everyone disappears – author, director and, for that matter, translator – leaving the actor alone on the stage in front of the audience. That is the moment when a play comes to life.
(LOMB 1993: 144)⁵⁵

L'attore, solo sulla scena, è in effetti colui che in prima persona raccoglie i successi e gli insuccessi di un lungo lavoro di équipe al quale partecipa anche il traduttore. Quest'ultimo, quale "traslocatore" di messaggi e sensi da una lingua all'altra, deve tener presente la peculiarità del TD, cioè che la parola teatrale, a differenza di quella di un'opera in prosa, è scritta per essere "pronunciata", "detta" dall'attore. Eduardo diceva che le parole a teatro sono "parole di voce e non d'inchiostro" (Lombardi in CONV 17-19.11.93) e, allora, chi traduce per il

-
- ricercare equivalenze innanzitutto a livello scenico-situazionale e non linguistico-dialogico;
 - scegliere quei mezzi drammaturgici propri della lingua e della cultura d'arrivo, laddove tale scelta appaia significativa;
 - tradurre tenendo presente il palcoscenico, lo spettatore e soprattutto il contesto".

53 "Becketts Übertragungen bei vergleichender Lektüre [erwecken] den Eindruck, er habe nicht übersetzt, sondern habe (...) in einer anderen Sprache jeweils eine (literarisch) neue Fassung geschrieben" (KAEM 1979: 56) [A una lettura comparata, le traduzioni di Beckett danno l'impressione che egli non abbia tradotto, ma abbia scritto (...) in un'altra lingua ogni volta una nuova versione (letteraria)].

54 In questa parte si riferiscono per lo più esempi proposti da traduttori per il teatro, che hanno attivamente partecipato alla realizzazione di messinscene di drammi da essi tradotti, in quanto non mi è possibile riportare esempi tratti da rappresentazioni di commedie di E. all'estero.

55 "In teatro a un certo punto scompaiono tutti (autore, regista e, quindi, traduttore) lasciando l'attore solo sulla scena, davanti al pubblico. Questo è il momento in cui il dramma prende vita."

teatro deve "sentire" nella sua mente la voce dell'attore (*Ibidem*). Non basta, quindi, rendere il senso, cercare un equivalente della parola, ma occorre anche verificare la "dicibilità" delle scelte traduttive, cioè "provare" che esse siano efficaci, che funzionino nel momento in cui vengono "dette".

Tale verifica permette, inoltre, di divenire consapevoli del ritmo e dell'intonazione dell'enunciato, elementi non evidenti nel testo scritto (BASS 1991: 122), che si sentono solo nell'atto recitativo. In questo modo si evidenziano equivalenze fonetiche, come le allitterazioni, le alternanze di sillabe accentate e non accentate, la presenza di pause che conferiscono un certo ritmo all'enunciato, che il traduttore deve ricreare nella lingua d'arrivo (BASS 1978: 165).

Affinché una traduzione sia "dicibile", occorre tener presente tre aspetti tipici della comunicazione linguistica a teatro:

- 1) essa si verifica mediante uno strumento umano, la voce dell'attore;
- 2) si realizza in uno spazio, il teatro, in cui il tempo si basa su un'unità di misura particolare, quale il "fiato" dell'attore; (Corrigan in BASS 1978: 173)
- 3) è inscindibilmente legata al gesto.

La voce, come tutte le cose umane, ha le proprie qualità, ma anche i propri limiti (LOMB 1993: 144); pertanto, il testo tradotto non dovrebbe contenere parole difficili da pronunciare, né enunciati troppo complessi ed estesi, permettendo così all'attore di riprendere fiato e di recitare in modo fluido e chiaro. A tal proposito, Agostino Lombardo (*Ibidem*) ricorda la propria esperienza nel tradurre *The Tempest* di Shakespeare per una messinscena di Giorgio Strehler (1978) ed i problemi incontrati nel ricreare il linguaggio di Ariel in particolare. In quell'occasione, questo personaggio era interpretato da una donna; ciò imponeva che il linguaggio di Ariel riflettesse "una leggerezza speciale, femminile, ambigua" (*Ibidem*). Inoltre, il fatto che si trattasse di un'attrice, dotata quindi di una voce meno potente di quella di un uomo, e che inoltre per la maggior parte del tempo recitava sospesa ad un cavo, in una posizione piuttosto scomoda, imponeva che gli enunciati fossero brevi e facili da dire.

Infine, non va dimenticato che a teatro la parola non è più sola, come invece accade nel romanzo o nella poesia, ma è legata al gesto, da cui riceve pieno significato (AVIR 1992: 93-4). Nel tradurre per il teatro occorre, pertanto, ricreare quell'equilibrio tra parole e azione, quell'armonia tra ritmo e movimento, in mancanza dei quali la scena non funziona (BASS 1978: 171). In pratica, una buona traduzione si vede a teatro, in quanto il traduttore a tavolino può trovare un perfetto equivalente per una parola; ma solo nel momento in cui questa viene recitata si capisce se è troppo lunga o troppo corta, se è adatta per quella situazione, per quell'azione, per quella scena. Zuber (ZUB 1980: 96) propone un esempio: si immagini che l'enunciato in traduzione risulti più lungo rispetto all'originale e che secondo la didascalia esso debba essere pronunciato

in tono arrabbiato e violento, mentre l'attore sulla scena si muove dal punto A al punto B. Data la maggiore estensione dell'enunciato tradotto, l'attore raggiunge il punto B senza aver concluso il suo discorso: la scena perderebbe d'effetto, se l'attore dovesse continuare la sua tirata restando fermo al punto B. Per ovviare a ciò il regista, insieme all'attore e al traduttore, può optare per una delle seguenti soluzioni:

- 1- rallentare il movimento dell'attore, in modo che questi raggiunga il punto B al termine dell'enunciato;
- 2- inventare dei gesti, non presenti nel TD originale, che l'attore compie stando fermo al punto B;
- 3- far percorrere due volte all'attore lo spazio compreso tra il punto A e il punto B;
- 4- oppure rendere l'enunciato più breve.

Quindi, oltre alla "dicibilità", è necessario considerare anche la "recitabilità" del testo tradotto, tenendo conto della "virtualità scenica" della parola tradotta, cioè di quei "dispositivi intersemiotici" contenuti non solo nelle didascalie, ma anche nei riferimenti del dialogo alla scena (Serpieri in CONV 17-19.11.93). Si pensi, ad esempio, alla battuta di Polonio nella seconda scena del secondo atto di *Amleto*:

Take this from this if this is not so.

La didascalia non chiarisce i riferimenti deittici, ma una traduzione di tipo esplicativo (per es. "tagliatemi la testa se non è così") non riprodurrebbe il valore indicale del gesto dell'attore legato all'enunciato (*Ibidem*), come invece accade nella traduzione di Eugenio Montale (SHAK 1980: 154):

Spiccate questa da questo
se le cose non stanno come dico io

Nel processo traduttivo occorre, quindi, tener conto degli aspetti non verbali e non letterari, quali il codice mimico, espressivo, prossemico (relativo alle distanze tra attori), cinesico (o del movimento) e soprasegmentale (cioè ritmo, intonazione e tono della voce) (Serpieri in CONV 17-19.11.93). Tali aspetti sono evidenti solo nella realizzazione del passaggio dal TD al TS, riconfermando così la necessità della collaborazione del traduttore, in questa fase, con tutte le altre figure coinvolte nella messinscena.

2.3.2. Fedeltà al pubblico

La chiarezza e la fluidità dell'enunciato dell'attore sono condizioni necessarie a teatro, dove la comunicazione avviene non solo tra attore e attore sulla scena,

ma anche tra attore e pubblico in sala. Gli spettatori, a differenza dei lettori, non possono tornare indietro, rileggere, fermarsi a riflettere, in quanto i messaggi si svolgono in un flusso continuo. Pertanto, la voce dell'attore e il suo enunciato devono risultare comprensibili anche agli spettatori in fondo alla sala e sulloggione.

Il pubblico, quindi, giudice supremo che decreta il successo o il fallimento di un allestimento, non può essere dimenticato nel corso del processo traduttivo.⁵⁶ Al contrario, poiché il TD e la sua messinscena sono rivolti a un pubblico di una data epoca e di un dato paese (quelli dell'autore), il traduttore dovrà considerare le eventuali diversità di gusto, di moda, di tendenza degli spettatori per i quali egli traduce.

(...) while the original text is atemporal, immortal, an unmodifiable form (...), the translation is always temporal, and its language must always be contemporary (...). It must speak (...) to a given audience at a given moment – and this is especially true in the case of a theatre audience, who must immediately perceive the meaning of the play. (LOMB 1993: 140)⁵⁷

La caducità della traduzione, in verità, si avverte anche con tutti gli altri tipi di testi letterari. Ciò implica in primo luogo la necessità di considerare la lingua non come qualcosa di statico, ma in continua evoluzione. Da qui il bisogno di cercare di evitare l'impiego di un numero elevato di arcaismi, che potrebbero rendere il TS bolso e pesante agli orecchi di un pubblico moderno. Anche la sintassi va adattata. Lo spettatore moderno, infatti, non è più abituato alla struttura sintattica complessa, ad esempio, del tardo Rinascimento e del Barocco, donde la necessità per il traduttore di costruire il TD con una sintassi più semplice e più vicina a quella a cui il suo pubblico è abituato (LEVY 1969: 128-9 e 131).

56 Così come non è dimenticato dall'autore nel momento creativo. Si ricordino a tal proposito le parole di E.:

"(...) non solo quando recito, ma già da quando scrivo il pubblico io lo prevedo. Se in una commedia vi sono due, cinque, otto personaggi, il nono per me è il pubblico: il coro. È quello a cui dò maggiore importanza perché è lui, in definitiva, a darmi le vere risposte ai miei interrogativi" (in ANL 1972: 220-1).

57 "L'originale non conosce il passare del tempo, è immortale, una forma non modificabile (...); la traduzione, al contrario, è sottoposta all'usura del tempo e il suo linguaggio deve essere sempre contemporaneo. (...) Deve rivolgersi (...) a un determinato pubblico in un dato momento e ciò accade in special modo se si tratta di un pubblico teatrale, che deve percepire *immediatamente* il significato del dramma."

La traduzione, quindi, oltre a soddisfare le condizioni di dicibilità e recitabilità, deve anche essere "comprensibile", sia per la qualità dell'enunciato, che per la qualità della sua produzione da parte dell'attore.

2.3.3. Fedeltà alle convenzioni

La ricezione da parte del pubblico di un dramma tradotto è legata alle convenzioni teatrali operanti nella cultura d'arrivo e a quanto queste si discostino da quelle della cultura di partenza. Si pensi, ad esempio, all'enorme differenza tra il teatro occidentale, in cui la scena può essere organizzata liberamente dal regista, e quello orientale, altamente codificato in tutte le sue espressioni (Fischer-Lichte in AA.VV.1988: 153).⁵⁸ Al di là di tali diversità macroscopiche, nell'ambito del teatro occidentale stesso può accadere che un autore, famoso in terra natia, non abbia successo all'estero (BASS 1978: 161). Le ragioni di ciò sono da ricercare nelle differenze culturali esistenti tra diverse nazioni che, come accade per le commedie di E., possono anche oscurarne in parte il significato. Per esempio, in *Look Back in Anger* di John Osborne il conflitto di classe, così ben delineato attraverso il linguaggio dei vari personaggi, si perde irrimediabilmente nella versione italiana (BASS 1978: 162).

Inoltre, esistono differenze nello stile recitativo degli attori, anch'esso espressione della cultura nazionale, per cui, ad esempio, la magniloquenza tipica dei drammi classici francesi viene percepita come retorica ed enfatica in Inghilterra e Germania, mentre la semplicità gestuale del teatro classico inglese cozza con il gesticolare a cui il pubblico italiano è invece abituato (*Ibidem*). Anche in questi casi il traduttore è chiamato a cercare dei compromessi, di concerto con lo staff teatrale, tra la fedeltà al testo e alle intenzioni dell'autore e le aspettative del suo pubblico, con opzioni che vanno dall'assimilazione del dramma alla cultura d'arrivo, all'allestimento che mantiene l'effetto "straniante" delle convenzioni della cultura di partenza.

58 Nel teatro Nô giapponese, ad esempio, esistono rigide convenzioni formali, che esigono un'esatta collocazione sulla scena di alcuni oggetti (la barriera di ghiaia bianca, due pilastri e vicino ad essi due posti per i due personaggi principali del dramma). Nell'antico teatro cinese, invece, si assisteva al grande sfoggio di variopinti costumi indossati dagli attori, i quali interpretavano la parte mediante un complesso sistema di gesti e movimenti codificati, attraverso i quali si esprimevano emozioni e azioni. Lo spettatore, pertanto, doveva possedere un'approfondita conoscenza di tali codici e del loro significato (NIC 1971: 12 e 14). In questi casi, il pubblico, a differenza di quello occidentale, si reca a teatro con un'approfondita conoscenza dei codici operanti, in modo da poter decodificare il TS a cui assiste.

2.3.4. Fedeltà al regista

Se la traduzione viene commissionata per una futura messinscena, il traduttore normalmente collabora con il regista. Giorgio Strehler definisce il lavoro traduttivo come la "prima operazione critica" nell'approccio a un testo in lingua straniera (in LOMB 1993: 144). In effetti, è sulla traduzione che il regista in seguito lavora, "plasmando" il testo a seconda dell'interpretazione personale che vuole mettere in evidenza con la messinscena. Lombardo così descrive le fasi della collaborazione con Strehler nella produzione di *The Tempest*:

(...) since Strehler does not impose a previous meaning on the text but tries to go as deeply as possible inside it, our oral and written discussions were mainly a joint attempt to penetrate the mystery of the play (and let me add that I only fully understood the real meaning of certain moments in The Tempest through Strehler's theatrical reading).

This phase of the work is followed by that in which the director celebrates a personal vision of the scenic form the play must take. (Ibidem)⁵⁹

La "visione personale" del regista viene ottenuta anche mediante i tagli, che devono necessariamente essere operati su un testo per comprimerlo nelle tre ore massime di durata dello spettacolo. Operare tagli, tuttavia, implica un alto rischio di stravolgere l'originale, di "creare degli squilibri", in particolare nei rapporti tra i vari personaggi (Guicciardini in CONV 17-19.11.93). Roberto Guicciardini, ad esempio (*Ibidem*), spiega che, nella sua traduzione e messinscena del *Coriolano* (stagione 1993-4), ha optato per una lettura dell'opera shakespeariana come tragedia politica ed ha inteso mettere in evidenza il conflitto tra i comportamenti politici e quelli sociali. L'"indirizzo ideologico" di Guicciardini chiarisce anche i tagli e le aggiunte. Così, nella sua versione, sono scomparse le scene di colloquio tra Coriolano e la madre; le descrizioni di battaglie sono state sostituite da battute sulle conseguenze della guerra, mentre al popolo che, a differenza dell'originale, è capace di raggiungere una propria coscienza di classe, vengono affidate delle battute create ex novo.

59 "Poiché Strehler non impone a priori un senso al testo, ma lo ricerca nelle profondità del testo stesso, le nostre discussioni, sia a voce che scritte, erano principalmente un tentativo comune di penetrare il mistero del dramma (e mi sia consentito di aggiungere che ho compreso pienamente il vero significato di alcuni passi de *The Tempest* grazie alla lettura teatrale di Strehler). Quindi segue la fase in cui il regista celebra una visione personale della forma scenica che il dramma avrà".

Quindi i tagli, e insieme ad essi anche le omissioni (o inesattezze nella scelta lessicale) apparentemente innocue e la "fiacchezza o eccesso di tono" rappresentano un duplice pericolo. Innanzitutto, essi possono ripercuotersi

direttamente in vuoti scenici, in "buchi" su questo o quel personaggio (che rimane sia pure per un istante isolato dal circuito della rappresentazione oppure non trova un atteggiamento convincente per proseguire), in squilibri di comportamento reciproco tra un personaggio e l'altro. (LUZI 1990: 98)

Inoltre, possono permettere al regista di "piegare" il testo ai propri fini interpretativi e di allontanarsi dal messaggio originale dell'opera, cioè di non rispettare le intenzioni dell'autore. Tale manipolazione si rende necessaria ogniqualvolta l'originale si scontra con l'ideologia dominante nella cultura d'arrivo, per far sì che il testo tradotto venga letto, non deluda le aspettative dei fruitori ed abbia successo (LEF 1992: 87).

Questa tendenza trova conferma in quella che è stata prassi comune nella Germania nazista e nei paesi dell'Est dopo il 1945, cioè nell'aggiunta della cosiddetta "coda rossa". In pratica, i testi tradotti venivano manipolati (mediante tagli, omissioni e aggiunte) in modo che il testo celebrasse l'ideologia dominante e gli effetti della politica di quei paesi.

Ad esempio, Reiner Kohlmayer (in P. e S. 1991: 285-311), analizzando la versione tedesca di Karl Lerb del 1935 di *An Ideal Husband* di Oscar Wilde, nota come il traduttore sia riuscito in uno sconcertante adeguamento del testo all'ideologia nazista e al sistema totalitario del tempo, facendo di un anarchico dandy inglese un superuomo, sorprendentemente vicino al Nazionalsocialismo. Così, un dramma inglese "liberale" diviene il portabandiera dell'ideologia nazionalsocialista. Ciò avviene attraverso un processo di *ideologische Monosemierung* o di "restringimento dello spettro semantico" del testo, che può essere realizzato in due modi: o mediante la scelta, nell'ambito di uno spettro di connotati del testo di partenza, solo di quei significati che meglio esprimono l'ideologia dominante oppure mediante l'aggiunta di cliché, che nel testo d'arrivo evocano una cornice tematica, assente o non esplicita nel testo di partenza (*Ibidem*: 275).

Allo stesso modo un testo tradotto può divenire un mezzo di propaganda delle opposizioni politiche, delle sottoculture. Ad esempio, Karol Sauerland (in P. e S. 1991: 261-271) nella sua analisi della versione polacca ad opera di Andrzej Wirth (1965) del *Marat* di Peter Weiss, sottolinea come nella traduzione si possano rintracciare elementi di critica alla politica stalinista, non presenti nell'originale.

Nemmeno le commedie eduardiane sono state risparmiate da tali manipolazioni e lo stesso E. in U.R.S.S. nel 1959, in occasione della rappresentazione da

parte del Teatro Sverdlovsk al Malyj di Mosca di *Filumena Marturano*, veniva presentato nel programma di sala come "uno scrittore progressista, eminentissimo lottatore per la pace e per la democrazia", i cui drammi "godono di largo riconoscimento dello spettatore democratico italiano e suscitano immancabili attacchi da parte delle autorità e della stampa reazionaria".⁶⁰ Il pubblico moscovita, in verità, sembrò apprezzare particolarmente l'umanità di E., il fatto che parlasse di cose dolorose, ma vere, di cui gli autori sovietici non potevano scrivere. Naturalmente, E. non venne limitato dalla censura, in quanto portava in scena la realtà italiana (criticandola) e non quella sovietica, in cui simili sventure, grazie alla efficientissima macchina statale, non accadevano più.

2.3.5. Traduzione o adattamento teatrale?

Di fronte ai vari tipi di modifiche testuali e teatrali a cui il testo di partenza può essere sottoposto, non è facile definire quando e fino a che punto si possa parlare di traduzione e quando, invece, si debba parlare piuttosto di adattamento.

Su questo argomento non esiste accordo unanime nell'ambito dei *translation studies*. Infatti, alcuni autori ritengono che a teatro non ci sia mai traduzione, ma solo adattamento. Ad esempio, la messinscena di un testo classico non è in realtà la rappresentazione del testo stesso, ma di una sua riduzione, eseguita per una determinata "occorrenza spettacolare" (CICC 1994: 48-9).

Secondo altri, l'adattamento si realizza quando è necessario il passaggio da un genere all'altro, ad esempio quando la pièce teatrale è tratta da un romanzo o da un'opera in versi (*Ibidem*), oppure quando sia necessario il passaggio da un mezzo di comunicazione all'altro (ZUB 1980: 5), ad esempio quando si adatta un dramma radiofonico per il teatro.

Comunque, normalmente l'adattamento implica modifiche sul piano macrostrutturale, cioè cambiamenti che riguardano luoghi o situazioni tanto strettamente legati al contesto culturale o alle convenzioni sociali di un paese, che in un'altra cultura non potrebbero essere comprese dal pubblico.

Susan Bassnett-McGuire (in AA.VV. 1986: 52-53) prende ad esempio la traduzione inglese di una commedia di Dacia Maraini (*Dialogo di una prostituta con il suo cliente*) ad opera di Gillian Hanna. La commedia, come anticipa il titolo, è il dialogo tra la prostituta ed un giovane e tra i due personaggi e il pubblico. Date le notevoli differenze nell'ambito delle convenzioni sociali esistenti tra l'Inghilterra e l'Italia, Gillian Hanna, d'accordo con i suoi collaboratori, decise di sostituire gli elementi culturali: quindi, sostituì gli attacchi alle convenzioni italiane presenti nel testo con attacchi a convenzioni

⁶⁰ Ottone P., "Applausi e lacrime dei moscoviti incantati da *Filumena Marturano*", in *Corriere della Sera*, 23.6.59, in QDFM 1986: 187-188, poi in GMS 1993: 293.

tipicamente inglesi. Così, invece della satira femminista della Maraini nei confronti dei giovani che vanno in giro a "rimorchiare" turiste straniere e che vivono la propria sessualità influenzati dall'immagine della Madonna/ Vergine/ Madre, G. Hanna nella propria traduzione attacca il classismo, il puritanesimo degli inglesi, il legame tra antifemminismo e razzismo. Pertanto, ciò che è stato tradotto non è il TD scritto dalla Maraini, quanto piuttosto un "testo assente" (*Ibidem*), costituito dalle intenzioni dell'autore e dalla funzione del testo in un determinato contesto socio-politico.

Nella commedie di E. è possibile rintracciare grande copia di elementi legati al contesto socioculturale napoletano. Alcune commedie, come *Sabato, domenica e lunedì* o *Natale in Casa Cupiello*, nascono proprio dallo scontro con una convenzione, dal non rispettare un'usanza, da un atteggiamento ribelle nei confronti della tradizione. Si pensi anche a quegli elementi derivati dalla storia italiana, per esempio la particolare divisa di Gennaro Jovine al ritorno dalla guerra ("il berretto è italiano, il pantalone è americano, la giacca è di quelle a vento dei soldati tedeschi ed è mimetizzata", 1984b: 56) che rimanda agli eventi che hanno travolto l'Italia, Gennaro e tutta la sua famiglia.

Tuttavia, le commedie di E., per quanto ambientate a Napoli e scritte spesso in dialetto, non vivono solo all'interno delle mura cittadine: i temi, i motivi eduardiani non conoscono confini regionali e vengono apprezzati e amati in tutto il mondo. Poco importa, quindi, se in Israele il ragù è stato sostituito da un piatto locale condito con salsa bianca o se, in Brasile, al posto dei rituali ziti, sono stati impiegati dei semplici spaghetti (LUBR 1992). Naturalmente, c'è chi ha scambiato le opere di E. per espressione del folklore napoletano o, curandone la messinscena, le ha fatte apparire tali.⁶¹ Al contrario, in altri casi è stato proprio il privilegiare l'aspetto folkloristico ad oscurare il messaggio di E. determinando l'insuccesso della commedia (cfr. lettera del 9.5.94 di Richard Hey sull'edizione di *Le voci di dentro* a Berlino nel 1984, in appendice).⁶²

61 Nel 1962 in occasione di un allestimento di *Napoli milionaria!* a Varsavia la critica restò delusa, come spiega lo stesso E.

"A Varsavia avevano dato nel '54/'55 in polacco *Napoli milionaria!*, che ebbe grande successo; e l'avevano recitata proprio con spirito folkloristico; quando hanno visto la mia, che è una cosa diversa, un lavoro messo in scena con la massima semplicità di mezzi di recitazione, (...) con i gesti ridotti al minimo, qualcuno è rimasto disorientato. [Un critico di un giornale locale] diceva che il folklore non lo aveva ritrovato e che non aveva capito il mio lavoro" (in LEVI 1962: 9).

62 Per esempio, l'adattamento di Keith Waterhouse e Willis Hall andò in scena dapprima a Londra per la regia di Franco Zeffirelli (con Joan Plowright e Laurence Olivier tra i protagonisti) ed ebbe uno straordinario successo (WARD 1977; BLACK 1983; GMS 1993: 342); le repliche continuarono al National Theatre per 5 o 6 mesi; in seguito lo stesso adattamento venne ripreso in un teatro del West End. A New York, invece, la commedia fu un fiasco memorabile e ciò si deve

Quindi, nel tradurre E. non occorre tradurre un "testo assente", anche quando si crea un adattamento, come nel caso, ad esempio, della versione inglese ad opera di Peter Tinniswood di *Napoli milionaria!* (in ARD 1992: 247-362).

Definita dal traduttore stesso un "adattamento", mantiene tuttavia sia i luoghi che i nomi⁶³ e le situazioni dell'originale. Tutti i riferimenti a Napoli, alla cultura e alla storia italiana e napoletana di quegli anni vengono riprodotti (c'è anche la caffettiera napoletana). E non poteva essere diversamente, a meno che non si cambiasse anche il titolo.⁶⁴ Non si riscontrano mutamenti nell'ordine delle scene, né nei personaggi;⁶⁵ non sono stati operati tagli, né aggiunte. Tuttavia, le didascalie in particolare le descrizioni di ambienti e personaggi all'inizio di ogni atto appaiono decisamente più sintetiche. La traduzione è piuttosto libera, alcune battute sono state accorpate, altre divise; il linguaggio figurato, i modi di dire, spesso sono stati resi con delle spiegazioni, mentre il napoletano, come chiarisce il traduttore nella nota introduttiva, è stato tradotto con un inglese che porta gli accenti e i ritmi dell'inglese di Liverpool. Viene parzialmente alterata, in particolare nel primo atto, la figura di Gennaro: le sue battute in inglese sono più estese, mentre nell'originale questo personaggio si caratterizza proprio per il suo linguaggio scarno e sentenzioso, quasi gnomico, che resta incompreso, inascoltato ed è spesso interrotto dai suoi interlocutori.

probabilmente al fatto che Zeffirelli, ancora impegnato a Londra, non aveva potuto curare la regia sin dall'inizio, affidando tale compito a un suo assistente.

A Londra Zeffirelli era riuscito ad evitare il rischio che la commedia venisse travisata e che gli elementi napoletani prevalessero.

"(...) quando si sono spente le luci e in sala si è udito il suono dei primi mandolini ci fu chi pensò che E., il quale da 50 anni combatte contro i mandolini, dovesse avvertire un brivido di raccapriccio. Quei mandolini (...) assumevano invece il valore di una concessione di carattere esterno la quale non intaccava uno spettacolo la cui compattezza registica risultò subito evidente" (RAD 1973).

- 63 Solo il nomignolo di 'O miezo prevete scompare, senza nulla togliere alla commedia, se non un po' di "colore" napoletano.
- 64 Vi è tuttavia qualche piccola eccezione. Per esempio, manca il riferimento alla Madonna di Pompei e al pellegrinaggio che Gennaro, in quanto scampato al massacro della guerra, vuole o dovrebbe compiere (ARD 1992: 329). Viene comunque reso il senso dell'originale (1984b: 62). Più avanti non vengono specificate tutte le pietanze portate in scena da Franco 'O miezo prevete ("'o ruoto 'e puparuole [peperoni] e 'a parmigiana 'e mulignane"; 1984b: 65).
- 65 Nell'elenco degli attori (ARD 1992: 250) che parteciparono alla prima, viene riportato anche il nome di due attrici che vestirono i panni di Rituccia, personaggio che non compare mai in scena nel TD (e nemmeno nella versione inglese). Si tratta probabilmente di un'aggiunta del regista, cioè di un elemento presente solo nel TS.

3. Analisi de *Le voci di dentro*

3.1. Filologia

Pubblicata per la prima volta nel 1951 nel primo volume della *Cantata dei giorni dispari*, questa commedia è stata ritoccata più volte dall'autore. Nell'edizione del 1971 (riveduta da E.) viene introdotta la scena di gelosia di Pasquale, causata dall'abito con spacco di Matilde. Nella prima edizione (e nelle ristampe successive), infatti, Pasquale entra in scena dopo l'arrivo di Alberto in casa Cimmaruta, mentre Matilde compare solo verso la fine del primo atto, insieme agli altri personaggi minori della famiglia. Nell'edizione del 1979, anch'essa riveduta dall'autore, viene inserito il sogno di Rosa (BAR 1988: 509-510; BAR 1995: 389-390).

Dal confronto con l'edizione del 1971 emergono, inoltre, altre varianti, seppure di minore importanza nell'economia del testo, non rilevate da Barsotti. Di queste, tuttavia, alcune mi sembrano degne di menzione, in quanto sono espressione dell'incupirsi del pessimismo dell'autore. Ad esempio, nella tirata in cui Carlo nel primo atto ricorda mestamente l'attività paterna, comparandola con la situazione odierna, viene aggiunto uno sfogo sulla sfiducia nelle istituzioni e sull'insofferenza per la farraginoso burocrazia italiana.

Prima, per organizzare una festa popolare si riunivano quattro persone dint' a nu vascio e decidevano; mo, pe' fa' na festa int'a nu vico ce vo' nu ministero, nu ministro e nu capo 'e gabinetto... (1984b: 345)

In questa stessa luce può essere considerata l'aggiunta, presente in una battuta di Maria nel terzo atto, quando si reca da Alberto per prima a denunciare i Cimmaruta e il loro intento di ucciderlo. La giovane resta sconcertata dalla reazione di Alberto che, tranquillo, afferma che asseconderà gli assassini nel loro piano, nonostante abbia a questo punto le prove che i Cimmaruta sono davvero gli assassini del suo amico Aniello.

Maria: E allora a chi aspettate? Facitele arrestà...

Tale aggiunta, apparentemente innocua e irrilevante, a mio avviso ha una certa importanza. È infatti una ripetizione parziale di quanto enunciato da Maria nella battuta precedente, nonché un ulteriore riferimento a uno dei temi dominanti della commedia, cioè alla giustizia. Il rifiuto di Alberto Saporito (portavoce di E.-uomo e del suo messaggio morale) di rivolgersi alle forze della polizia, nonostante il reiterato invito di Maria, rimanda alla vicenda di Antonio Barracano ne *Il sindaco del rione Sanità* (1960). Entrambi i personaggi si rendono conto che il mondo diviene sempre più distorto, più ingiusto, più corrotto, nonostante i propri tentativi di fare giustizia. Così, come Antonio

Barracano preferisce risolvere a suo modo le controversie che gli vengono sottoposte, perché il ricorso alle autorità non sarebbe risolutivo (anzi metterebbe ancor più le parti l'una contro l'altra), così Antonio Saporito preferisce affrontare da solo, senza l'ausilio delle autorità, quei "mostri" che ha individuato e già ufficialmente denunciato (I atto), perché le sue prove non sarebbero ritenute tali dai carabinieri. L'aggiunta presente nella battuta di Maria assume pertanto valore, in quanto riferimento intratestuale e intertestuale.

Nel secondo atto, una delle aggiunte più significative è rappresentata da un esempio di "comicità amara": la contrattazione tra Carlo e Capa D'Angelo, per l'acquisto, da parte di quest'ultimo, dei "miseri beni" dei fratelli Saporito termina con un'espressione metaforica, che suona inevitabilmente esagerata a confronto degli oggetti realmente presenti in scena, come sottolinea la battuta di Capa D'Angelo.

Carlo: (...) Ve vulite accattà Parige pe' duje solde...

Capa D'Angelo: Ma chi se vo' accattà stu Pariggi vuoste... (1984b: 355)

Lo stesso intento comico sembra essere alla base di altre due aggiunte presenti nel secondo atto. La prima riguarda l'enunciato di Alberto di fronte alla possibilità di azioni di ritorsione dei Cimmaruta.

Alberto: O legalmente o a mazzate, non è che possono fare tutte e due le cose! *E se no io divento lo spasso della famiglia Cimmaruta.* (1984a: 357-8)

L'altra è costituita dalla creazione di una nuova battuta di Carlo, nell'accorata e reiterata richiesta di Teresa Amitrano di un oggetto appartenente a suo marito.

Carlo: Albe', dälle la scarpa! (1984a: 368)⁶⁶

Si noti che i traduttori tedeschi hanno impiegato l'edizione del 1971, per cui le aggiunte sopra riportate non sono presenti nella loro versione; queste, al contrario, compaiono nella traduzione inglese, per cui è evidente che il traduttore inglese ha usato, quale testo di partenza (TP), l'edizione del 1979. Ai fini di questa analisi, pertanto, si è dovuto tenere presente entrambe le edizioni.

3.2. La lingua

Ne *Le voci di dentro* è evidente il bilinguismo eduardiano: italiano e napoletano coesistono e si fondono. Come la maggior parte delle commedie della seconda *Cantata*, è scritta prevalentemente in lingua, anche se "stemperata" nel dialetto

66 Ulteriori varianti vengono segnalate nel corso dell'analisi.

partenopeo, individuabile nella sintassi e nei vocativi tronchi (cfr. BAR 1995: LXII), nonché a livello morfologico.⁶⁷

Di fronte a tale "impasto", i traduttori tedeschi hanno optato per un "rhythmisiertes Umgangsdeutsch" (cfr. appendice); allo stesso modo, nella sua versione inglese, N.F. Simpson ha sentito la necessità di raggiungere un compromesso.

Neapolitan is to standard Italian (if there is such a thing) as Geordie or Scouse or Cockney might be to standard English, and, as such, is not always comprehensible outside Naples, even to Italians. Hopeless, though, to try for some regional equivalent in English because this would place the play somewhere other than in Naples, when its whole authenticity depends on its being firmly rooted in its time and place. What I settled for was a kind of uncoloured speech, articulate but without, so far as possible, intimations of class, region or period, and having its own cadences and rhythms, and such grace and formal elegance as I could give it. I wanted it to be in English without saying England; and I wanted the language, while having a life of its own, to be able to take on such colour as the actors would give it in performance. This was in itself, of course, a compromise, as all translation must be, but it seemed the least damaging of the various compromises open to me. (SIMP 1983: 6)⁶⁸

Nelle commedie del dopoguerra, l'impiego del napoletano "dipende dalla caratterizzazione dei personaggi e dei loro reciproci rapporti nelle interazioni" (BAR 1995: LXII). Infatti Maria, la cameriera, si esprime esclusivamente in

67 A tal proposito si vedano in particolare gli enunciati di Michele e di Rosa, sostanzialmente in italiano, ma "infarciti" di parole dialettali, segnalate dal corsivo nell'originale (cfr. "fetenzía", p. 339; "zeppolelle" e "scagliozi", p. 361, "carnivaro", p. 371).

68 "Tra il napoletano e l'italiano standard (posto che quest'ultimo esista), vi è lo stesso rapporto che intercorre tra Geordie, Scouse o Cockney e l'inglese standard. Pertanto esso non sempre risulta comprensibile al di fuori di Napoli, nemmeno agli italiani. Inutile cercare un equivalente regionale inglese, in quanto situerebbe la commedia in un luogo diverso da Napoli, mentre tutta la sua autenticità dipende dall'essere saldamente radicata nel suo tempo e nel suo spazio. Mi sono accontentato di una sorta di parlata 'incolore', articolata, ma, per quanto possibile, scevra da indici di classe, regione e periodo; una lingua che avesse una sua cadenza ed un suo ritmo e tutta la grazia e l'eleganza formale che riuscivo a conferirle. Volevo che fosse un inglese non necessariamente legato all'Inghilterra. Volevo che, pur avendo una sua identità, riuscisse ad acquisire quel colore che gli attori le avrebbero dato nel corso della rappresentazione. Si tratta naturalmente di un compromesso, come ve ne sono in tutte le traduzioni, ma, di tutti i compromessi possibili, sembrava essere il meno dannoso."

napoletano e, laddove tenta di parlare italiano, cade inevitabilmente in errori. Si vedano, ad esempio, le battute iniziali del primo atto:

Maria: (...) Io 'a matina nun me vulesse mai sòsere... Me sento tutta spezzata... m'avota 'o stòmmeco...

e più avanti

(...) Certo ca io si fosse nata signora, mi avrei fatta una casa tutte camere da letto. (1984b: 335) [il corsivo è dell'autore]

La versione inglese risulta "normalizzata", sia per quanto riguarda il napoletano che l'errore grammaticale, mentre quella tedesca presenta una neutralizzazione linguistica parziale, in quanto i traduttori impiegano forme colloquiali e volgari ed una sintassi piuttosto trasandata.⁶⁹

Maria: I like to lie there for a bit and think about getting up. I feel terrible all day if I get up suddenly.

(...) If I had been born into some family with lots of money, do you know what? I'd have lovely soft beds everywhere. I'd have a bed in every room in the house, and then I could stretch out on it and sleep any time I wanted. (SIMP 1983: 9-10)

Maria: (...) Also dies Aufstehen jeden Morgen, furchtbar. Bin vielleicht kaputt, sag ich Ihnen. Kotzübel ist mir, ja.

(...) Wär ich eine Dame, hätt mein Haus bloß Schlafzimmer. (HECA 1980: 1-2)

La signora Matilde, per status e probabilmente per il lavoro che svolge, non appare inibita dall'italiano. Nei suoi enunciati il sostrato napoletano è quasi invisibile. Per esempio:

Matilde: (indossato l'abito, siede) Ma lo spacco lo dovevate fare in direzione della gamba sinistra, perché io quando mi siedo metto la gamba destra sotto la sedia e la gamba sinistra la porto avanti. (Compie i gesti che descrive). (1984b: 341)

Dovendo rinunciare all'alternanza dialetto/lingua standard, la caratterizzazione dei diversi personaggi nelle due traduzioni, soprattutto in quella inglese, risulta affievolita.⁷⁰

69 Si noti, inoltre, come la versione tedesca resti legata al testo di partenza, mentre quella inglese sia più libera e presenti aggiunte esplicative, che, come si vedrà, sono una costante della traduzione di N.F. Simpson.

70 In questo caso non si cerca un'equivalenza per la particolare struttura sintattica e tema/rema del TP, in cui i due periodi sono caratterizzati dalla presenza del doppio

Matilde: But its on the wrong side. It should be over this way... because when I sit down I tuck my left leg under the chair like that, and stretch my right leg out in front. (SIMP 1983: 19)

Matilde: (hat das Kleid angezogen und setzt sich) Aber der mußte links hin, denn wenn ich mich setze, habe ich das rechte Bein unterm Stuhl und das linke strecke ich vor. (Sie führt die Bewegungen aus, die sie beschreibt.) (HECA 1980: 11)

Alberto, al contrario di Matilde, non dimostra un perfetto controllo della lingua nei suoi enunciati, ma nel protagonista l'impiego del napoletano "rappresenta la macchia emotiva o esprime lo sforzo compiuto dalla verità per emergere dal contesto" (BAR 1995: LXII). Si veda, ad esempio, la sua accorata denuncia finale, che si conclude con la fallita comunicazione con Zi' Nicola dall'aldilà:

Alberto: Mo volete sapere perché siete assassini? E che v'o dico a ffa'? Che parlo a ffa'? Chisto, mo, è 'o fatto 'e zi' Nicola... Parlo inutilmente? In mezzo a voi, forse, ci sono anch'io, e non me ne rendo conto. Avete sospettato l'uno dell'altro: 'o marito d'a mugliera, 'a mugliera d'o marito... ..'a zia d'o nipote... 'a sora d'o frate... Io vi ho accusati e non vi siete ribellati, eppure eravate innocenti tutti quanti... Lo avete creduto possibile. Un assassinio lo avete messo nelle cose normali di tutti i giorni... il delitto lo avete messo nel bilancio di famiglia! La stima, don Pasqua', la stima reciproca che ci mette a posto con la nostra coscienza, che ci appacia con noi stessi, l'abbiamo uccisa... E vi sembra un assassinio da niente? Senza la stima si può arrivare al delitto. E ci stavamo arrivando. Pure la cameriera aveva sospettato di voi... La gita in campagna, la passeggiata in barca... Come facciamo a vivere, a guardarci in faccia? (Esaltato, guardando in alto verso il mezzanino) Avive ragione, zi' Nico! Nun vulive parlà cchiù... C'aggia ffa', zi' Nico'? (Più esaltato che mai, implorante) Tu che hai campato tanti anni e che avevi capito tante cose, dammi tu nu cunziglio... Dimmi tu: c'aggia ffa'? Parlami tu... (Si ferma perché ode come in lontananza la solita chiacchierata pirotecnica di zi' Nicola, questa volta prolungata e più ritmata) Non ho capito, zi' Nico! (Esasperato) Zi' Nico', parla cchiù chiaro! (Silenzio, tutti lo guardano incuriositi). Avete sentito? (1984b: 378-379)

La commedia sembra così avviarsi verso un finale drammatico. Michele nel primo atto aveva preannunciato che "si sono imbrogiate le lingue" (*Ibidem*: 339) e nel terzo Alberto addolorato si rende conto dell'inutilità della parola: "Che parlo a ffa'? (...) Parlo inutilmente?", *Ibidem*: 378. Poco dopo non riesce a comprendere più il linguaggio pirotecnico di Zi' Nicola, che ode solo lui perché

oggetto (sostantivo + pronome, con il primo spostato a sinistra, in posizione tematica). Il traduttore inglese omette la didascalia, modifica la posizione delle gambe di Matilde e non menziona da che lato è lo spacco, affidandosi interamente alla realizzazione scenica. La versione tedesca, invece, è decisamente letterale.

gli spari provengono dall'aldilà ("M'ha parlato e nun aggio capito", *Ibidem*: 379) e i Cimmaruta escono di scena, "parlottando tra loro", senza avere inteso, però, il messaggio morale di Alberto.

Pasquale: Andiamo, va'...tante emozioni...'o zio muorto ... Andiamo.
(*Ibidem*)

La disperazione di Alberto è totale. Come Gennaro di *Napoli milionaria!*, anche Alberto parla invano, perché nessuno ascolta. Ma il finale di quella commedia lancia un messaggio di speranza: "Ha da passa" a nuttata" (1984b: 88) rispecchia la volontà di Amalia e degli altri personaggi di cambiare vita, di redimersi. La Weltanschauung del personaggio eduardiano dal 1945 (anno della prima rappresentazione di *Napoli milionaria!*) al 1948 si è fatta più pessimista, più cupa; la società, d'altra parte, non ha ritrovato quella solidarietà che veniva auspicata da Eduardo nell'immediato dopoguerra. Da qui, dunque, la rinuncia al linguaggio degli uomini da parte di Zi' Nicola e il disperato monologo conclusivo di Alberto. Eppure Alberto non rinuncia alla parola e attacca, denuncia, anche se nessuno ascolta.

Il "bilinguismo" di Alberto va inevitabilmente perduto in traduzione (soprattutto in quella inglese, in quanto la tedesca compensa con le forme colloquiali) ed è in parte impossibile rendere la carica emotiva che esso sottende.

Alberto: Yes. I did call you murderers. And so you are. We all are, if we did but know it. It's only now beginning to come home to me what sort of crime it is we have all perpetrated on one another. We're doing it all the time but it's become so much second nature to us that we don't notice it any more.

(...)

How can I explain? How can I put it into words? What we've killed, between us, is not Aniello here... it's our faith in one another. We've come to the point where any enormity can seem commonplace... something any one of us might easily have been guilty of... and then shifting the blame ... wife husband, aunt nephew, sister brother... what sort of a state have we got ourselves into... how can things have come to such a pass...? Words, words, words. You had the right idea, Zi Nicola. You realised how futile words are. You gave up speaking altogether in the end. You were wise enough to realise what I'm only just coming to see. Give me some advice, Zi Nicola. Tell me what to do. [There is a sound from outside like a car backfiring in the distance.]

I didn't catch, Zi Nicola! You'll have to speak more clearly. I can't...

[Silence]

Did you hear?

[They think it best not to encourage the fantasy] (SIMP 1983: 78-79)

Alberto: So, und jetzt zu euch. Ihr wollt wissen, warum ihr Mörder seid. Aber wozu soll ichs euch sagen. Was hat das für einen Sinn: zu reden. So gings Onkel Nicola... Hats Sinn, euch was zu erklären? Vielleicht bin ich genauso wie ihr und merks nur nicht. Ihr habt einer den andern verdächtigt: der Mann die Frau, die Frau ihren Mann, die Tante den Neffen, die Schwester den Bruder. Ich hab euch beschuldigt, und ihr habts hingegenommen, obwohl ihr doch unschuldig wart. Ihr habts aber für möglich gehalten. Mord, eine ganz alltägliche, eine ganz normale Sache. Mord, den kalkuliert man mit ein in der Familie. Die Achtung, Don Pasqua', die gegenseitige Achtung, die uns und unserm Gewissen Frieden gibt, die haben wir getötet, wir alle. Ist das etwa kein Mord? Ohne gegenseitige Achtung leben, das kann zum Verbrechen führen. Und wir waren nah dran. Sogar das Dienstmädchen hat euch verdächtigt. Der Ausflug aufs Land, die Bootsfahrt... Wie sollen wir jetzt leben, wie sollen wir uns in die Augen schau'n? (Exaltiert schaut er zum Zwischengeschoß hinauf.) Er hatte recht, der Onkel Nico! (Noch exaltierter, flehend:) Du hast so viele Jahre gelebt und vieles verstanden, gib du mir einen Rat... Sag du mir: was soll ich tun? Sags mir. (Hält inne, denn er hört von weit her die Feuerwerksreden von Onkel Nicola, diesmal jedoch länger und rhythmischer.) Ich hab nicht verstanden, Onkel Nico! (Verzweifelt:) Onkel Nico', sprich deutlicher! (Ruhe, alle schauen ihn neugierig an.) Habt ihr gehört? (HECA 1980: 84-85)

A differenza della versione tedesca, fedele all'originale, Simpson rielabora liberamente l'enunciato di Alberto. Nella sua tirata, i riferimenti a Zi' Nicola, che nell'originale sono posti all'inizio e al termine, a formare una premessa e una conclusione, vengono cumulati nel finale; la battuta viene divisa in due, presenta omissioni e aggiunte, togliendo forza alla disperazione e all'esaltazione del personaggio. La didascalia, inoltre, con l'aggiunta del ritorno di fiamma di un'automobile (car backfire), non toglie, né aggiunge nulla al carattere visionario del protagonista, pur offrendo al pubblico un punto di vista diverso, esterno al personaggio.

Nella tirata moralistica all'arrivo della polizia nel primo atto (1984b: 350-351), Alberto impiega un linguaggio sentenzioso, "posticcio", ben lontano da quello dello sfogo sincero dell'ultimo monologo. Qui il personaggio-E. assume iperbolicamente il tono di "giustiziere", di "angelo vendicatore", impiegando un linguaggio enfatico, apocalittico (BAR 1988: 271).

Alberto: Finalmente è finita! Il sangue di un innocente diventerà fuoco eterno che correrà nelle vostre sporche vene. (...) (indicando Pasquale) Questo immondo individuo, con due figli, di fronte ai quali avrebbe dovuto sacrificare ogni sua aspirazione per educarli al bene, assiste sereno e contento alle tresche provvisorie e occasionali di sua moglie, la quale, con la scusa di leggere le carte, riceve clienti di giorno e di notte.

(...) Ho le prove, perciò parlo. Vi ho seguiti, v'aggio fatta 'a spia. E il sospetto è stato coronato dall'autenticità dei fatti. Ma ora la vostra miserabile esistenza è finita. Brigadie', questo branco di iene, questi vermi schifosi, hanno commesso il più atroce e raccapricciante dei delitti. Dopo aver attirato in casa il mio fraterno amico Aniello Amitrano con l'arma della seduzione di questa donna, l'hanno sgozzato, derubato, e hanno fatto sparire il cadavere. (1984b: 350-1)

Ma Alberto non è un vile spione, la sua denuncia non è dettata da odio o invidia, ma da un'indomita sete di giustizia (ANT 1980: 99). All'inizio, infatti, è sinceramente convinto di aver assistito all'omicidio e solo il mancato ritrovamento delle prove gli fa sorgere il dubbio che si sia trattato di un sogno. Il suo è un discorso retorico, ampolloso, che lo fa apparire un predicatore che dal pulpito addita i peccatori. Tuttavia, in questo procedere enfatico si inserisce un piccolo segmento in dialetto, ("v'aggio fatta 'a spia") che restituisce sincerità e umanità al personaggio.⁷¹ Nelle traduzioni naturalmente si riesce a rendere la veemenza dell'enunciato di Alberto, ma si produce inevitabilmente un appiattimento, sia linguistico che spettacolare, mancando di rendere lo "scivolamento" verso il napoletano.

Alberto: At last! The moment of retribution has arrived! An innocent man's blood is about to be avenged! (...) [indicating Pasquale] This monster of depravity... who'd like you to think of him as a devoted father, with no thought in his head except to give his two children a good education and look after his family, spends his time watching his wife indulge in one sordid affair after another with a stream of callers who queue up for her favours under pretence of having their fortunes told!

[Luigi struggles to get at Alberto]

Luigi: We don't have to listen to this filthy-minded old sod...!

Alberto: There's no point in getting worked up. It won't make the slightest difference. There's plenty of proof. I've been keeping watch, and following your movements, and my suspicions have all been confirmed. These loathsome reptiles, lieutenant, are the perpetrators of a crime that it'd make your blood run cold to think about. With this hussy here... [indicating Mathilde]... as a bait, they enticed my friend Aniello Amitrano into the house and then, once he was inside, they slit his throat, robbed him of everything he possessed, and then disposed of the body. (SIMP 1983: 33-35)

Alberto: Endlich hat es ein Ende. Das Blut eines Unschuldigen verwandelt sich zu ewigem Feuer in euern schmutzigen Adern. (...) (Zeigt auf Pasquale:) Dieses dreckige Individuum, Vater von zwei Kindern,

71 L'edizione del 1979 in questo monologo presenta una variante minima rispetto a quella del 1971 ("Non ti agitare"/ "Tu è meglio che non ti agiti").

deren sorgfältige Erziehung sein ganzes Bestreben hätte sein müssen, was tut er? Schaut ruhig und zufrieden den Liebesabenteuern seiner Frau zu, die unter dem Vorwand, Karten zu lesen, Tag und Nacht Kunden empfängt. (...) Ich rede weil ich Beweise habe. Ich bin euch gefolgt, hab euch nachspioniert. Und der Verdacht hat sich bestätigt, die Tatsachen sind ans Licht gekommen. Jetzt hat eure elende Existenz ein Ende. Brigadiere, dieses Rudel Hyänen, diese widerlichen Würmer haben das grausamste, scheußlichste Verbrechen begangen. Mit der Waffe der Verführung hat diese Frau meinen Freund Aniello Amitrano, der mir wie ein Bruder ist, ins Haus gelockt. Dann haben sie ihn abgeschlachtet, ausgeaubt und den Leichnam verschwinden lassen. (HECA 1980: 29-31)

Entrambe le versioni risultano equivalenti all'originale per la forza illocutoria. La traduzione inglese, a differenza di quella tedesca, ancora una volta appare molto slegata dal TP: è decisamente più prolissa rispetto allo stile piuttosto secco e deciso dell'originale, presenta aggiunte ed omissioni e rende liberamente gli appellativi dei Cimmaruta ("questo branco di iene, questi vermi schifosi" - "These loathsome reptiles"), perdendo il riferimento intratestuale, come si vedrà, al sogno di Maria.

3.3. Equivalenza semantica

3.3.1. Parole chiave

A livello semantico, la commedia appare fortemente strutturata mediante una sorta di "rete" o "catene" di ricorrenze che contribuiscono a conferire coesione e coerenza al testo.

Il concetto chiave sembra essere "la coscienza", che, se si è mantenuta pura, permette di sentire le "voci di dentro". Già all'inizio, però, Michele, nel suo monologo sul sonno e sui sogni, afferma che oggi essa è sopraffatta dalla malafede:

(...) Ma allora la vita era un'altra cosa (...). Uno si sentiva la coscienza a posto perché anche se un amico ti dava un consiglio, tu l'accettavi con piacere. Non c'era, come fosse, la malafede. (1984b: 339)

(...) People were more genuine. They said what they meant. There was nothing underhand. If you went to someone for advice, you knew you could rely on what he told you. (SIMP 1983: 15)

(...) Aber damals war das Leben anders. (...) Da hatte man noch Gewissen. Und wenn ein Freund dir einen Rat gab, konntest du ihm trauen. Hinterlist oder so was, da gabs nicht. (HECA 1980: 7)

Anche nel dialogo con Capa D'Angelo, in cui Carlo difende la qualità delle sedie dei Saporito, la coscienza caratterizza un'epoca che non c'è più.

Carlo: (...) queste sedie qua furono costruite (...) quando si lavorava con coscienza. (1984b: 354)

Carlo: (...) That was made (...) in the days of old-fashioned craftsmanship when a chair was a chair. (SIMP 1983: 40)

Carlo: (...) Damals hat man noch gewissenhaft gearbeitet. (HECA 1980: 37)

Tra i personaggi, il primo a parlare della propria coscienza è Alberto, in risposta a Rosa, la quale indaga sulle ragioni dell'insonnia del protagonista.

Rosa: Ma vuie, 'a cuscienza 'a tenite pulita?

Alberto: Ah sì... 'A cuscienza mia è netta comm'o fazzuletto 'e mmano 'a Mmaculata. (1984b: 347)

Rosa: You sound as if you've got something on your conscience that's troubling you.

Alberto: No. There's nothing on my conscience. My conscience is perfectly clear. My conscience is as spotless and unblemished as the handkerchief in the Immaculate Virgin's right hand. (SIMP 1983: 28)

Rosa: Da haben Sie wohl kein so sauberes Gewissen, wie?

Alberto. Oh! Mein Gewissen ist rein wie das Taschentuch in den Händen der Unbefleckten Madonna. (HECA 1980: 23)⁷²

Se l'azione e la forza morale conferiscono credibilità all'enunciato di Alberto, non si può dire altrettanto per quello di Pasquale, il quale, pur sostenendo di avere la coscienza tranquilla, non riesce a spiegarsi il motivo della sua insonnia.

Pasquale: (...) Ho la coscienza tranquilla e se non dormo è perché... Chi 'o ssape pecché? (18984b: 349)

Pasquale: (...) There's nothing whatever preying on my mind, don Alberto. The only reason I can't sleep is that... I can't sleep. I've never gone into the reason. (SIMP 1983: 32)

Pasquale: (...) Ich hab ein ruhiges Gewissen. Und wenn ich nicht schlafe, dann ist das, weil... Ach, was weiß ich warum. (HECA 1980: 27)

La denuncia di Alberto muove anche l'animo di Maria, la cameriera, se questa dopo essere stata tanto duramente, quanto ingiustamente, accusata di complicità con i presunti assassini (1984b: 351), sente il bisogno "pe' scrupolo 'e cuscienza" (1984b: 373) di avvertire il protagonista della cospirazione dei Cimmaruta ("If something happens it won't be on my conscience", SIMP 1983: 71; "Weils mich

72 In entrambe le versioni viene mantenuta la figura analogica della similitudine.

bedrückt hat", HECA 1980: 74). Infine, la coscienza ritorna nel monologo finale di Alberto.

Alberto: (...) la stima reciproca che ci mette a posto con la nostra coscienza (...) l'abbiamo uccisa. (1984b: 378)

Alberto: (...) *What we have killed between us (...) [is] our faith in one another.* (SIMP 1983: 79)

Alberto: (...) *die gegenseitige Achtung, die uns und unserem Gewissen Frieden gibt, die haben wir getötet.* (HECA 1980: 84)

I traduttori tedeschi riproducono fedelmente l'equivalenza semantica, eccetto nell'enunciato di Maria, dove in verità si sarebbe potuto giocare con una delle tante locuzioni con "Gewissen" che la lingua tedesca offre (per es. "sein Gewissen beruhigen/beschwichtigen"= mettersi la coscienza in pace; "der Stimme des Gewissen folgen"= ascoltare la voce della coscienza; "sein Gewissen entlasten/erleichtern"= togliersi un peso dalla coscienza). In inglese, invece, con molta libertà, il primo esempio viene parafrasato; nel secondo si opta per una traduzione semantica (anche se forse si sarebbe potuto realizzare una traduzione più letterale, sfruttando l'aggettivo "conscientious" o l'avverbio derivato); il terzo viene ampliato, la parola "conscience" vi compare tre volte e l'aggettivo viene raddoppiato ("spotless and unblemished"), probabilmente con intento compensatorio; nell'enunciato di Pasquale c'è una sostituzione con "mind", mentre nel monologo di Alberto viene omesso l'intero periodo.

Un'altra ricorrenza interessante è quella del "verme", con una sequela di aggettivi e sostantivi correlati al senso figurato o simbolico. Per esempio:

1984b	SIMP 1983	HECA 1980
1) p. 337 verme	p. 12 caterpillar	p. 5 Wurm
2) p. 351 vermi schifosi	p. 35 loathsome reptiles	p. 30 widerlichen Würmer
3) p. 374 schifo	p. 71 ----	p. 74 Ekelhaft. Scheußlich und ekelhaft
4) p. 364 grandissimo schifoso	p. 56 pathetic wreck	p. 56 Mistkerl
5) p. 367 schifosi delinquenti	p. 62 butchers	p. 63 elenden Verbrecher
6) p. 339 fetenzia	p. 15 that leave a nasty taste in your mouth	p. 7 Zeug
7) p. 367 vigliaccheria	p. 62 It's wicked of you...	p. 63 feige
8) p. 370 vigliaccheria	p. 65 ----	p. 68 Feigheit

Anche in questo caso, la traduzione tedesca rende letteralmente il TP. Si noti, nel terzo esempio, come la ripetizione e l'aggiunta siano tesi ad aumentare la

forza illocutoria dell'enunciato. Inoltre, anche laddove viene attuata una scelta traduttiva di tipo semantico, come nel quarto esempio, col volgare *Mistkerl* ("Mist" = letame), si riesce comunque a restare nello stesso campo semantico (degenerazione fisica e morale, putrefazione). Nel sesto esempio, tuttavia, la scelta è un po' debole e neutra, mentre probabilmente si sarebbe potuto tentare una traduzione con "ekel" (agg. o sost.). La versione inglese, al contrario, non riproduce affatto l'equivalenza semantica. Nel primo e nel secondo caso, si sarebbe potuto scegliere il più letterale "worm", nel suo significato sia letterale che figurato, mentre nei quattro esempi successivi si poteva tentare di riprodurre l'equivalenza mediante l'aggettivo "disgusting". Per il resto, le ricorrenze sono state omesse o parafrasate.⁷³

È possibile, inoltre, identificare un'ulteriore catena di ricorrenze nel sogno di Rosa e nell'"arringa" di Alberto (1984b: 338 e 351):

capretto	Aniello
scannare	sgozzare
saporito (agg. e cognome)	

La riproduzione dell'equivalenza nella traduzione inglese (SIMP 1983: 14 e 34-35) viene ostacolata dal nome proprio (che resta naturalmente invariato)⁷⁴ e dal "pun" creato dall'aggettivo "saporito".⁷⁵

73 Tutta la commedia è disseminata di riferimenti metaforici al mondo animale, con cui viene resa la degenerazione dell'umanità. Oltre agli esempi già citati si incontrano scimmie, pappagalli e cani (1984b: 344, 370 e 371; SIMP 25, 65 e 67; HECA 1980: 18, 67 e 69). In entrambe le versioni, la resa è letterale, eccetto per l'ultima ricorrenza, che in inglese viene cambiata.

(...) Ma ch'è muorto nu cane? (1984b: 371)

(...) It's not someone's budgerigar that's dropped dead! (SIMP 1983: 67)

(...) Ist ja schließlich kein Hund gestorben. (HECA 1980: 69)

74 Si noti, però, che per Matilde viene impiegata l'ortografia inglese.

75 Nel TP, inoltre, si riscontrano alcune ripetizioni di enunciati. Innanzitutto quella delle parole pronunciate da Pasquale nell'invitare i clienti della moglie ad entrare ("Avanti, avanti..."; 1984b: 340 e 365), che contribuisce a delineare la debolezza del personaggio. Inoltre una battuta di Rosa, dal chiaro intento ironico, nel secondo atto viene ripetuta tre volte ("Una buona vicina è sempre una benedizione del Signore" 1984b: 360, 362 e 368) e quella di Michele, che nel primo atto commenta i due sogni, con piccole omissioni che la rendono più amara e disillusa, viene ripresa nel finale, con l'intento di chiudere in questo modo un immaginario cerchio di eventi e significati (1984b: 338 e 379). Nel primo caso il traduttore inglese riproduce l'equivalenza ("Step this way gentlemen" SIMP 1983: 17 e 58) (La prima ricorrenza viene aggiunta nell'edizione del 1979, per cui è assente nella traduzione tedesca). Negli altri esempi, invece, i traduttori tedeschi sembrano cogliere l'importanza delle ripetizioni, riportandole fedelmente (HECA 1980: 49, 51 e 65; 6-

3.3.2. Linguaggio figurato⁷⁶

Ne *Le voci di dentro* si riscontra un elevato numero di figure retoriche, in particolare metafore, similitudini e iperboli, che, se da un lato sono giustificate dalla lingua e dal registro, dall'altro arricchiscono la commedia di sensi.

Le espressioni metaforiche sono prevalentemente standard e, laddove è possibile, vengono rese letteralmente in traduzione. Per esempio:

(...) resto con le mani attaccate (1984b: 359)

(...) *my hands are going to be tied* (SIMP 1983: 47)

(...) *Dann sind mir die Hände gebunden* (HECA 1980: 46)

Spesso, però, è necessario optare per una traduzione semantica, impiegando la procedura METAFORA STANDARD \Rightarrow METAFORA STANDARD. Ad esempio:

(...) dint'a pace 'e ll'angele (1984b: 335)

(...) *it'd be heaven here if it weren't for that* (SIMP 1983: 10)

(...) *dann wär himmlische Ruhe hier* (HECA 1980: 2)

(...) tenite 'a coda 'e paglia (1984b: 345)

(...) *if the cap fits* (SIMP 1983: 25)

(...) *Sie fühlen sich betroffen* (HECA 1980: 19)

(...) io per Luigino mi farei tagliare a pezzi (1984b: 361)

(...) *I'd go to the stake for that boy* (SIMP 1983: 50)

(...) *für Luigino würde ich mich in Stücke reißen lassen* (HECA 1980: 50)

Nel secondo caso, in tedesco si sarebbe potuto scegliere un'altra espressione metaforica ("ein schlechtes Gewissen haben" = avere la coscienza sporca), che avrebbe reso il senso di quella originale e, allo stesso tempo, avrebbe ripreso la "parola chiave".⁷⁷ Nell'ultimo esempio, nella versione inglese, si perde l'ironia del riferimento intratestuale alla presunta pratica omicida di Rosa, che, proprio

7 e 85-86), mentre Simpson non assume un atteggiamento del tutto coerente, riproducendo gli enunciati di Rosa (SIMP 1983: 49, 52 e 64), ma operando omissioni e aggiunte nella battuta finale di Michele (*Ibidem*: 15 e 80).

⁷⁶ Dal punto di vista terminologico si è tenuto presente SCAR s.d.: 4-6.

⁷⁷ Non si sarebbe trattato di "overtranslation", quanto di una compensazione della mancata ricorrenza della parola chiave nel già citato enunciato di Maria (1984b: 373, SIMP 1983: 71 e HECA 1980: 74).

secondo Luigino (1984b: 363), ricaverebbe sapone e candele dai cadaveri fatti a pezzi (riferimento recuperato nell'enunciato di Teresa, che si rivolge ai Cimmaruta chiamandoli "butchers", SIMP 1983: 62).

In altri casi, invece, la procedura utilizzata è METAFORA STANDARD ⇒ SIMILITUDINE, rendendo esplicita l'analogia.

teneva la faccia del morto (1984b: 356)

looking like death (SIMP 1983: 43)

blaß wien Toter (HECA 1980: 39)

vengono i monaci al convento (1984b: 339)

we'll have all in here in a minute (SIMP 1983: 15-16)

einer nach dem anderen, wie die Mönche im Kloster (HECA 1980: 7)

In quest'ultimo caso, si può osservare un diverso atteggiamento dei traduttori, in quanto Simpson non riproduce la figura analogica, operando una normalizzazione. Tale procedimento è evidente, in verità, in entrambe le versioni (l'asterisco precede l'esempio normalizzato).

'A capa ncopp' 'o cuscine vòlle (1984b: 349)

* *it is in a turmoil* (SIMP 1983: 32)

Das brodeln im Kopf, sowie er auf dem Kissen liegt (HECA 1980: 27)

un sistema nervoso che vale tre solde (1984b: 347)

with a constitution that's not worth two pence (SIMP 1983: 29)

* *Mit meinen schwachen Nerven* (HECA 1980: 23)

Nell'ultimo esempio, la scelta dei traduttori tedeschi appare debole e probabilmente si sarebbe potuto "adattare" la metafora, come accade nella versione inglese, con l'espressione "keinen Groschen wert sein". Vi è, poi, un esempio in cui la neutralizzazione della metafora riguarda entrambe le versioni:

prete 'e zucchero (1984b: 337)

Nice and juicy. Plenty of flesh on them. Not all stone and nothing else.
(SIMP 1983: 12)

richtig lecker (HECA 1980: 4)

Si tratta di una metafora originale del TP, con cui Michele descrive le sorbe: dure, ma dolci, cioè "al punto giusto di maturazione". I traduttori scelgono di parafrasarla, piuttosto che di optare per una procedura METAFORA ORIGINALE ⇒ METAFORA ORIGINALE; probabilmente è una scelta

"audience-oriented", in vista della messinscena e della necessità che il senso degli enunciati sia immediatamente chiaro agli spettatori.

Si consideri, infine, la resa in traduzione della seguente battuta:

(...) Sono indiano, don Albe'... Pasquale Cimmaruta fa l'indiano! (1984b: 366)

Qui l'autore crea una sorta di "pun" con quanto sta accadendo sulla scena (Pasquale ha appena indossato il suo turbante) e con l'espressione metaforica "fare l'indiano" (=fingere di non capire), che a sua volta rimanda a ciò che Pasquale ha appena raccontato (i sospetti sull'attività della moglie; il finestrino da cui potrebbe osservarla, se ne avesse il coraggio, ecc.). Una vera e propria sfida che il traduttore inglese risolve brillantemente a livello testuale e spettacolare, aggiungendo una didascalia ("He pulls the turban down over his eyes", SIMP 1983: 59) e sostituendo la metafora del TP con un'altra espressione metaforica ("to play blind man's buff"= giocare a mosca cieca). In pratica, compie un piccolo adattamento: nella sua versione, Pasquale finge di non vedere, calandosi il turbante sugli occhi e continuando ad andare a tentoni e a tormentarsi con i sospetti, senza avere il coraggio di togliersi la benda per scoprire la verità. La versione tedesca propone, invece, una traduzione letterale ("Pasquale Cimmaruta macht den Inder", HECA 1980: 59), rendendo il senso metaforico della locuzione e il riferimento all'azione scenica.

Verso la fine del terzo atto, ancora una volta Pasquale crea un "pun", che è stato omesso in entrambe le traduzioni:

(...) v'aggi' 'a raccontà nu fatto ca ve fà schiattà d' 'e rrise: v' 'aggia fa' schiattà! (1984b: 375)

In questo caso, la locuzione viene impiegata sfruttando due sensi figurati (dapprima nella locuzione "schiattare dal ridere" e poi nel senso figurato del verbo, "crepare, scoppiare") lasciando poi che la significazione si chiarisca con l'interpretazione dell'attore.

(...) *I heard a story the other day that I've been wanting to tell you... it made me laugh so much the tears were running down my face...* (SIMP 1983: 74)

(...) *Ich muß Ihnen was erzählen, da halten Sie sich den Bauch vor Lachen* (HECA 1980: 77)

Nelle due versioni, il gioco di parole non viene ricreato, anche se si poteva tentare con le locuzioni "to split/burst one's sides with laughter" e "vor Lachen bersten".

Per quanto riguarda le similitudini, nella versione inglese, a differenza di quella tedesca, non si rileva un procedimento costante, in quanto in alcuni casi la resa è letterale, in altre libera. Ad esempio:

(...) come appresso a un funerale (...) hanno salito le scale (1984b: 356)

(...) *all come trooping back. It was like a funeral procession* (SIMP 1983: 43)

(...) *wie bei ner Beerdigung (...) so sind sie die Treppe rauf* (HECA 1980: 39)

Altrove l'analogia viene omessa, togliendo efficacia all'enunciato, oppure viene resa liberamente. Ad esempio:

(...) pare che 'o lietto v'abbrucia sotto (1984b: 335)

(...) *you 're the only one who doesn't [stay in bed in the morning]* (SIMP 1983: 10)

(...) *Ihnen brennt ja wohl das Bett unterm Hintern* (HECA 1980: 2)

(...) come se fossi sprofondato dieci metri sotto terra (1984b: 343)

(...) *as if I was being plunged down into some sort of abyss* (SIMP 1983: 22)

(...) *Als wär ich zehn Meter tief in die Erde gesunken* (HECA 1980: 15)

Nel primo esempio, i traduttori tedeschi trasformano la similitudine in metafora, mentre, nel secondo esempio, Simpson rielabora il TP con una sorta di procedimento iperbolico, che aumenta la forza illocutoria della battuta.

La tendenza all'esagerazione e al parossismo nel coinvolgimento emotivo, e quindi nella sua espressione linguistica, è tipicamente meridionale e napoletana. Questa potrebbe essere una giustificazione per la presenza di un elevato numero di iperboli nella commedia. Nella loro riproduzione si confermano le due opposte tendenze dei traduttori. Laddove le diverse strutture linguistiche lo consentono, esse vengono riprodotte letteralmente o con un adattamento minimo. Per esempio:

(...) ti credo capace di tutto (1984b: 366)

(...) *I think you capable of anything* (SIMP 1983: 60)

(...) *daß ich dir alles zutraue* (HECA 1980: 60)

(...) Un piccolo rumore, un leggero fruscio, un niente mi fa saltare (1984b: 341)

(...) *I'm a light sleeper! The slightest noise and I'm wide awake* (SIMP 1983: 19)

(...) *Ein kleines Geräusch, ein leichtes Rascheln, ein Nichts schrecken mich auf* (HECA 1980: 12)

Altrove l'approccio del traduttore inglese è libero, senza andare a scapito della resa, anche se tale libertà non è necessariamente dettata dalla diversità fra le due lingue.

Sono anni che non dormo (1984b: 347)

I can't remember when I last had a good night's sleep (SIMP 1983: 28)

Ich kann seit Jahren nicht schlafen (HECA 1980: 23)

Tanto stanca ca nun se fida nemmeno 'e parla (1984b: 340)

It's all she can do (...) to collapse into a chair (SIMP 1983: 17)

So müde, daß sie kein Wort reden kann (HECA 1980: 9)

Nel primo esempio, in tedesco si sarebbe potuto sfruttare la possibilità di spostare il complemento di tempo in posizione iniziale, riproducendo così la struttura tema/rema dell'originale.

In altri casi, la versione inglese omette l'iperbole, producendo un appiattimento sia a livello testuale che spettacolare.

Don Albe', io non vi capisco. Tengo una nottata addosso che Iddio lo sa... Non ho chiuso occhio. (1984b: 349)

Don Alberto, I don't know what all this is about, but I've had a dreadful night. (SIMP 1983: 32)

Don Alberto, ich versteh kein Wort. Ich hab weiß Gott was für eine Nacht hinter mir. Kein Auge zugetan. (HECA 1980: 27)

(...) questa è la fine di tutto! Questa è la fine del mondo! Il giudizio universale! (1984b: 370)

When I see what the human race is capable of (...) (SIMP 1983: 65)

(...) *das ist das Ende. Der Weltuntergang! Das letzte Gericht!* (HECA 1980: 67)

Va osservato, tuttavia, che, nella versione inglese, la neutralizzazione del linguaggio iperbolico si può considerare una scelta traduttiva che tiene conto dei

diversi stili recitativi, delle diverse convenzioni teatrali e aspettative del pubblico a cui la traduzione è destinata.

In un esempio, la traduzione in inglese dell'iperbole non rende il senso dell'enunciato. Nello scambio dialogico iniziale con Maria, Rosa esclama:

(...) si nun ce stesse io dint'a sta casa (1984b: 335)

con l'intento di dare enfasi al suo ruolo di "donna/padrona di casa", che, per forza di cose, deve sostituire la vera padrona (Matilde), dedita ad altre attività, piuttosto che a quelle domestiche. I traduttori tedeschi colgono il senso della battuta, a differenza di Simpson, che ricollega l'enunciato di Rosa a quanto ha appena detto Maria ("It'd be absolutely perfect if you didn't get up so early").

Rosa: Perhaps if I were anywhere but here, I might find it easier to sleep
(SIMP 1983: 10)

Rosa: (...) und keiner würde sich ums Haus kümmern (HECA 1980: 2)

3.3.2.1. Espressioni dialettali tipiche napoletane

Si tratta di locuzioni (spesso evidenziate dal corsivo nell'originale) o di proverbi tipici napoletani o, più in generale, meridionali. Talvolta, rappresentano delle vere e proprie sfide traduttive, in quanto la necessità di impiegare la lingua standard nel testo d'arrivo fa in modo che non si possa riprodurre lo scarto e si abbia, quindi, un appiattimento linguistico; in teoria si dovrebbe cercare di riprodurre l'immagine o il senso figurato, anche se spesso le diversità culturali non permettono una resa letterale e, talvolta, impongono di recuperare l'immagine in un altro punto del testo. Ancora una volta, se è possibile, in entrambe le versioni si opta per una traduzione letterale. Per esempio:

(...) 'O pesce gruosso se mangia 'o piccerillo (1984b: 345)

(...) *It's the big fish eating up the little fish* (SIMP 1983: 25)

(...) *Die großen Fische fressen die kleinen* (HECA 1980: 19)

Spesso, però, i traduttori devono optare per una traduzione semantica. Ad esempio:

(...) dopo il temporale viene il sereno (1984b: 374)

(...) *once we'd let off steam* (SIMP 1983: 72)

(...) *nach dem Gewitter klärt sichs auf* (HECA 1980: 76)

(...) Io, 'e vvote, facesse scennere 'o paraviso nterra (1984b: 347)

(...) *for two pins I'd throw it all in and present myself to my Maker without waiting to be summoned.* (SIMP 1983: 29)

(...) *Bei allen Heiligen!* (HECA 1980: 23)

La normalizzazione è una procedura adottata spesso da Simpson di fronte ad espressioni dialettali, come nei seguenti due esempi:

(...) mi faccio la croce con la mano sinistra (1984b: 364)

(...) *I can hardly recognise myself* (SIMP 1983: 55)

(...) *mach ich das Kreuzzeichen mit der linken Hand* (HECA 1980: 56)

(...) ci mettèteme capa capa (1984b: 343)

(...) *just between the two of us, and I'm ashamed to say we wolfed the lot* (SIMP 1983: 22)

(...) *wir saßen uns gegenüber* (HECA 1980: 16)

Con l'aggiunta, in quest'ultimo caso, il traduttore inglese completa il senso e compensa la perdita dell'immagine di un'altra espressione dialettale presente nella medesima battuta ("facemmo scasso"), resa poco prima con "we may have overdone a bit". I traduttori tedeschi, invece, riescono a compensare con un colloquialismo, senza bisogno di aggiunte ("Wir haben es ganz und gar weggeputzt", 16). Va osservato, inoltre, come l'intera battuta di Carlo nella versione inglese perda, comunque, vivacità e colore, per la scelta stilistica di non riprodurre il discorso diretto, nonché per la verbosità e la tendenza esplicativa realizzata mediante le aggiunte.

La procedura della normalizzazione nella traduzione inglese viene adottata anche nella battuta di Alberto, in cui l'autore "gioca" con l'espressione "chiammà San Paulo primma 'e vedé 'o sèrpe" (= "correre ai ripari per un accidente che non si è ancora verificato"; San Paolo è protettore contro le serpi, DASC 1993).

(...) si potrebbe aspettare un poco, prima di decidere. (...) Se succede qualche cosa, nell'attimo stesso in cui mi arresteranno, ti nomino gestore del patrimonio. (...) Ma famme prima arrestà. Allora prima di vedere il serpe chiamiamo San Paolo? Aspettiamo che arrivi prima il serpe, e poi chiamiamo San Paolo. Se no, chiamiamo San Paolo, il serpe non arriva... ci troviamo un San Paolo in mezzo...(1984b: 359)

Il senso dell'espressione non pone problemi, in quanto viene anticipato e chiarito dalle parole di Alberto stesso. In questo caso, le differenze culturali non permet-

tono di rendere l'enunciato, se non attraverso l'esplicitazione del senso; tuttavia, i traduttori tedeschi optano di nuovo per una versione letterale.

(...) it's not necessary to rush into things. We've got plenty of time before we have to come to any decisions about things like that. If anything like that has to be done, we'll do it when they come to arrest me. That'll be soon enough. (SIMP 1983: 47)

(...) Aber bevor wir eine Entscheidung treffen, können wir ja noch warten. (...) Wenn was passiert, ernenn ich dich in dem Moment, wo ich verhaftet werde, zum Vermögensverwalter. (...) Aber erst laß mich verhaftet werden. Rufst du vielleicht den heiligen Paulus, bevor du die Schlange siehst? Warten wir, bis sie kommt, die Schlange, und dann rufen wir den heiligen Paulus. Sonst, wenn wir den heiligen Paulus rufen, und die Schlange kommt nicht, da haben wir den heiligen Paulus am Hals. (HECA 1980: 46-47)

La scelta dei traduttori tedeschi è stata probabilmente dettata dalla volontà di ricreare lo stesso effetto "straniante", e soprattutto comico, che la battuta può avere per il pubblico italiano non napoletano, che supera presto il momento di sconcerto di fronte alla menzione del santo, apprezzando la comicità del giuoco verbale. Si noti come la locuzione metaforica finale venga sostituita ("jdn. am Hals haben"). Nella versione inglese, omessa l'immagine del santo e della serpe, si tenta una compensazione della ripetizione con quella di "things- things like that- anything like that- That'll be".

In un caso, infine, la versione inglese non rende completamente il senso dell'espressione dialettale, che in quella tedesca, invece, viene riprodotta con una traduzione semantica.

(...) c'è rimasto qualche tappeto, nu centenaro 'e sedie... e ll'uocchie pe' chiagnere... (1984b: 345)

(....) All that's left is a few bits of carpet. That and a hundred or so chairs. It's enough to make you weep, seeing it all go. (SIMP 1983: 25)

(...) übrig geblieben sind ein paar Teppiche und vielleicht hundert Stühle. Zum Heulen. (HECA 1980: 19)

L'espressione dialettale ha un certo valore iperbolico e sottolinea che ai fratelli Saporito non è rimasto niente e la loro situazione è disperata. I traduttori tedeschi riescono a rendere il senso con l'espressione "zum Heulen" (equivalente a "c'è da mettersi le mani nei capelli"), mentre nella versione inglese c'è uno "spostamento" di senso, in quanto la disperazione di Carlo sembra dipendere non tanto dalle misere condizioni di vita, quanto dal dolore per la perdita dei "beni" di famiglia. Oltre ad un allontanamento dal TP, si crea anche un'incongruenza con quanto accadrà di lì a poco (la contrattazione con Capa D'Angelo)

oppure si mette maggiormente in evidenza la falsità e l'ipocrisia di questo personaggio.

3.3.3. Riferimenti culturali e intertestuali

Probabilmente l'elemento più napoletano de *Le voci di dentro* è l'impiego dei fuochi d'artificio come mezzo di comunicazione da parte di Zi' Nicola. Se in un primo momento esso può apparire una concessione al folklore, presto, però, diviene un elemento che contribuisce a rendere l'immagine del vecchio zio, stravagante, ma saggio e "super partes". Per questo motivo il linguaggio piro-tecnico non costituisce un problema traduttivo, perché perde il suo colore locale e si universalizza.

Di fronte al riferimento culturale all'uso di chiudere il mezzo portone in segno di lutto, si rilevano atteggiamenti diversi nelle due versioni, in quanto quella inglese opta per un adattamento, mentre in quella tedesca si preferisce un'aggiunta esplicativa.

(...) il mezzo portone lo devo chiudere o no? (1984b: 371)

(...) *to have a wreath put downstairs outside the main door* (SIMP 1983: 66-67)

(...) *soll ich nun zum Zeichen der Trauer die eine Türhälfte im Hauseingang schließen oder nicht?* (HECA 1980: 69)⁷⁸

Nella resa dei riferimenti a luoghi o istituzioni della città, i traduttori tedeschi mostrano un atteggiamento costante (cfr. appendice), riproducendoli puntualmente (Santa Lucia, HECA 1980: 18; Piazza Garibaldi, 25; Piazza Francese, 35 e 37; Nunziata, 37; Pozzuoli e Bàcoli, 77).⁷⁹

Simpson, al contrario, appare meno coerente, adottando criteri di fedeltà diversi nei confronti del TP: vengono mantenuti i riferimenti a quartieri e piazze (Santa Lucia, SIMP 1983: 25; Garibaldi Square, 30; Piazza Francese, 41, ma omessa in didascalia, 38; Nunziata, 40; Pozzuoli e Bàcoli, 73), mentre quelli alle feste vengono sostituiti oppure omessi.

78 Nella versione inglese nel primo atto si omette il riferimento al "vascio" (presente nell'edizione del 1979, quindi non riprodotto nella traduzione tedesca):

(...) si riunivano quattro persone dint'a nu vascio e decidevano (1984b: 345)

(...) two or three of you could get together and arrange everything over a glass of wine. (SIMP 1983: 25)

79 Anche il titolo del Brigadiere viene lasciato in italiano (HECA 1980: 28), mentre Simpson lo traduce con Lieutenant (con un'aggiunta esplicativa: "a local Chief of Security of the rank of Lieutenant", SIMP 1983: 33).

(...) Non c'era Piedigrotta senza le luminarie di Tommaso Saporito (1984b: 344)

(...) *Illuminations for Easter Week... it was always Tommaso Saporito you came to as a matter of course* (SIMP 1983: 25)⁸⁰

(...) *Kein Fest in Piedigrotta ohne Illumination von Tommaso Saporito* (HECA 1980: 18)

(...) Certe volte si fanno delle chiacchierate talmente lunghe che sembra la festa del Carmine (1984b: 354)

(...) *They carry on long conversations (...) It's like a carnival in here when they really get going... smoke everywhere* (SIMP 1983: 39-40)

(...) *wir haben das Fest der Madonna del Carmine* (HECA 1980: 36)

In quest'ultimo esempio, entrambe le traduzioni riproducono la figura analogica, ma in inglese si omette il riferimento alla festa partenopea, che il pubblico non potrebbe cogliere, e si aggiunge una spiegazione conclusiva. Tale procedura viene impiegata al momento della presentazione di Zi' Nicola, sempre nel dialogo tra Carlo e Capa D'Angelo:

(...) Perciò a Napoli lo chiamano Sparavierze (1984b: 354)

(...) *It's why they call him the gunpowder poet* (SIMP 1983: 39)

(...) *Deshalb nennen Sie ihn hier den Verseschießer* (HECA 1980: 35)⁸¹

In un caso si rileva un atteggiamento opposto. Nel monologo di Pasquale (1984b: 364-365), infatti, in inglese viene mantenuto il riferimento a Pintauro (SIMP 1983: 56 e 58), che, invece, nella traduzione tedesca viene reso con Konditorei (HECA 1980: 56 e 59). Inoltre, di fronte all'enunciato del Brigadiere ("vi mandano a Poggioreale", 1984b: 357), in entrambe le versioni viene omissso il riferimento al carcere di Napoli.

(...) *[they] decide to take law into their own hands* (1984b: 45)

(...) *[sie machen] Sie reif fürn Friedhof*. (HECA 1980: 43)

80 La festa di Piedigrotta ha luogo in settembre. Poco prima viene impiegato un procedimento inverso, operando un'aggiunta che rende inequivocabilmente italiana la rosticceria menzionata da Carlo:

(...) Noi compriamo tutto in rosticceria (1984b: 343)

(...) *getting it ready-cooked from Marco's* (SIMP 1983: 22)

(...) *wir kaufen alles fertig im Imbißladen* (HECA 1980: 16)

81 Nella versione tedesca il riferimento a Napoli viene recuperato poco più avanti:

(...) E comme, no? è conosciuto. (1984b: 354)

(...) *So he's the gunpowder poet...* (SIMP 1983: 40)

(...) *Klar doch. Den kennt doch jeder in Neapel* (HECA 1980: 37)

I traduttori tedeschi introducono una metafora (equivalente a "vi spediscono al cimitero") che sembra ricollegarsi a quella impiegata poco prima da Michele ("vi fa nuovo nuovo", 1984b: 357), piuttosto che alle parole del brigadiere, mentre in inglese si resta nello stesso campo semantico (giustizia) con l'introduzione di un'altra espressione metaforica, che altera, però, il senso dell'originale (per Simpson i Cimmaruta si faranno giustizia da soli).

Altre volte, invece, l'adattamento del riferimento culturale è dettato dalla diversità delle "enciclopedie". Per esempio:

(...) sogni talmente belli che mi parevano spettacoli di operetta di teatro (1984b: 339)

(...) *it was more like being in the theatre watching a play* (SIMP 1983: 15)

(...) *Manche wie Operetten* (HECA 1980: 7)

La stessa procedura viene adottata per la traduzione del riferimento intertestuale a *La bohème* di Puccini.

(...) Non vi farò perdere tempo: la mia storia è più breve di quella di Mimì. (1984b: 363)

(...) *it seemed a good moment (...) to have a quiet word with you. It won't take more than a few moments.* (SIMP 1983: 55)

(...) *Aber Sie sollen meinetwegen keine Zeit verlieren. Meine Geschichte ist kürzer als die der Mimì.* (HECA 1980: 55)

I traduttori tedeschi possono confidare nella conoscenza e nell'interesse del loro pubblico per la musica lirica e l'operetta, mentre il traduttore inglese preferisce rendere il senso degli enunciati e rinunciare al riferimento culturale e intertestuale.

Va osservato, infine, che in nessuna delle due versioni si tiene conto del riferimento intertestuale (un'autocitazione di E.) rilevato da Barsotti (BAR 1988: 276) nella battuta di Carlo ("Se succede una cosa che dico io..."; 1984b: 355) con quella del facchino (in napoletano *tout court*) che, nel primo atto di *Filumena Marturano*, ripete le parole di Domenico Soriano ("E vuie avite ditto... 'e si cchiù tarde succede na cosa che dich'i"; 1984b: 173), per cui, non tenendo presente le traduzioni precedenti di *Filumena Marturano*, si hanno esiti diversi:

(...) *On a certain eventuality* (SIMP 1983: 41)

(...) *if what I'm praying for happens* (ARD 1992: 193)⁸²

82 La versione di *Filumena Marturano* ad opera di Carlo Ardito è stata pubblicata per la prima volta nel 1976 (cfr. appendice).

(...) *Falls geschiet, was ich glaube* (HECA 1980: 37)

(...) *wenn später etwas Besonderes geschehen sollte* (MEIN 1972: 135)⁸³

3.4. Equivalenza sintattica

A livello sintattico, la commedia è caratterizzata dalla procedura della topicalizzazione e dal preponderante impiego del discorso diretto al posto di quello indiretto, strutture che contribuiscono a conferire agli enunciati vivacità e ritmo.

Per quanto riguarda la topicalizzazione, essa si realizza mediante il trasferimento in posizione tematica del complemento oggetto o di termine, con successiva ripresa per mezzo del pronome, in modo da mettere in evidenza il complemento, piuttosto che il soggetto. Nelle traduzioni generalmente si opta per la normalizzazione sintattica, anche laddove le diverse strutture della lingua permetterebbero la riproduzione dell'equivalenza.

(...) i mobili li voglio tenere dove mi pare e piace (1984b: 349)

(...) *The reason is that I like it there!* (SIMP 1983: 31)

(...) *In meiner Wohnung will ich die Möbel da haben, was mir gefällt* (HECA 1980: 26)

(...) i documenti ce li ho (1984b: 377)

(...) *I think I have found the evidence* (SIMP 1983: 76)

Ich hab die Beweise (...) (HECA 1980: 81)

In tedesco è possibile trasferire al primo posto un qualsiasi elemento del periodo per metterlo in evidenza, come accade nei seguenti esempi:

(...) il vostro amico l'ha ucciso mia zia (1984b: 363)

(...) *it was my aunt* (SIMP 1983: 54)

(...) *Ihren Freund hat meine Tante umgelegt* (HECA 1980: 54)

(...) A Carluccio lle dico che... (1984b: 376)

(...) *I'll just say I've...* (SIMP 1983: 75)

(...) *Carluccio sag ich, ...* (HECA 1980: 79)

83 Sarebbe interessante osservare se l'intertestualità è stata riprodotta nella traduzione di *Filumena Marturano* ad opera dello stesso Richard Hey (HEY 1979, cfr. appendice). Purtroppo non è stato possibile reperire il testo.

Nella traduzione inglese viene omesso il complemento che nel TP è in posizione tematica. Nel primo enunciato non compare il riferimento ad Aniello (che verrà menzionato solo più avanti da Alberto), creando una sospensione di senso, un "non detto" che nell'originale è esplicito e coerente con la forza illocutoria del personaggio (il giovane ribelle, che poco prima si è espresso duramente contro la "generazione passata", 1984b: 362 e 363); un costrutto passivo avrebbe reso l'intenzione dell'autore. Nel secondo esempio, invece, l'omissione è resa possibile dalla battuta precedente ("If I were you, I shouldn't even mention it to Don Carlo"), mentre nel TP sono proprio la ripetizione e la topicalizzazione a dare forza all'enunciato.

Talvolta, in tedesco si sceglie di ricreare l'equivalenza sintattica letteralmente, con eguale efficacia, mediante la ripresa del complemento in forma pronominale.

(...) la stima reciproca (...) l'abbiamo uccisa (1984b: 378)

(...) *What we've killed, between us, is not Aniello here... it's our faith in one another* (SIMP 1983: 79)

(...) *die gegenseitige Achtung* (...) *die haben wir getötet* (HECA 1980: 84)

Tale struttura sarebbe stata possibile anche in inglese [per esempio "The faith in one another, don Pasqua': that's what we have killed"] e laddove nelle due versioni si è preferito normalizzare il testo.

Nel TP il recupero di fatti antecedenti a quelli rappresentati in scena avviene sempre riportando le parole altrui mediante il discorso diretto. Tale struttura viene impiegata dai vari personaggi senza distinzione caratteriale (per esempio, Michele, 1984b: 336, 370 e 371; Carlo, 343; Alberto, 346 e 356; Pasquale, 364; Matilde, 366; Maria, 372-373) e rende gli enunciati vivaci ed espressivi. Nella traduzione tedesca viene riprodotta costantemente, mentre in quella inglese si preferisce di norma la forma indiretta. Ciò produce necessariamente un indebolimento della battuta, ma si giustifica con la scelta stilistica e di registro del traduttore. Tale atteggiamento, però, non appare costante, in quanto in alcuni casi Simpson impiega il discorso diretto, spesso mescolandolo a quello indiretto nell'ambito di una stessa battuta, come accade nel sogno di Maria (SIMP 1983: 12-13; cfr. 1984b: 337-338 e HECA 1980: 5-6) e nell'enunciato di Michele. Per esempio:

Michele: E se no chi 'o senteva a don Pasquale. Ieri al giorno mi disse: "Se domani mattina non ti ricordi di comprarmi le sorbe, è meglio che nun te faie trovà sotto 'o palazzo". Tant'è vero che ieri sera, pe' nun me scurdà n'ata vota, primma 'e me cuccà, mettette 'o piatto sopra 'a sedia appier"o lietto. Dicette: "Accussì dimane mmattina, 'o primmo pensiero, quando passa chillo d'e ssorbe..." (1984b: 336-337)

Michele: I'd have heard about it from your brother if I hadn't. The last thing don Pasquale said to me last night was not to come without them. It'd have been more than my life's worth to forget them. I put the dish on a chair beside the bed before I went to sleep to remind me the minute I woke up. I thought, if I put that there, I shall clap eyes on it first thing and say to myself "Ah... don Pasquale's plums!". (SIMP 1983: 11-12)

Michele: Na, sonst hätte ich vielleicht was zu hören gekriegt von Don Pasquale. Gestern sagt er noch zu mir: "Falls du mir morgen früh nicht endlich die Zuckerbirnen besorgst, laß dich besser gar nicht erst blicken." Da hab ich mir abends extra einen Stuhl vors Bett gestellt und auf den Stuhl einen Teller und hab mir dabei gesagt: "Morgen früh, sowie der mit den Zuckerbirnen vorbei kommt, gleich dran denken". (HECA 1980: 4)

La costruzione prevalente in tutta la commedia è quella paratattica, dettata naturalmente sia dal registro, che dalle esigenze recitative e di comprensione a teatro. Tale struttura, inoltre, conferisce vivacità all'enunciato, in particolare laddove nel TP si racconta quanto è accaduto in precedenza. Si pensi, ad esempio, al sogno di Maria (1984b: 337-338) e a come la costruzione paratattica lo renda avvincente e "guidi", in un certo senso, l'interpretazione degli attori. È caratterizzato da un stile "staccato": i periodi sono molto brevi, separati da virgole o punti e coordinati mediante congiunzione (E brava/ E dove vai/ E allora/ E sta piovendo ecc.). In inglese (SIMP 1983: 12-13), pur creando periodi grafologici più estesi, in genere si riproduce la costruzione paratattica e il ritmo. La versione tedesca (HECA 1980: 5-6), a parte una tendenza allo stile nominale all'inizio dell'enunciato, riproduce fedelmente il TP.⁸⁴

3.5. Modifiche macrostrutturali

Le opposte tendenze dei traduttori risultano evidenti anche a livello macrotestuale. Nella versione inglese, infatti, si rilevano varianti, talvolta di notevole entità, rispetto al TP: vengono create battute ex novo, la cui funzione sembra essere soprattutto quella di "spezzare" lunghi monologhi, rendendoli più "recitabili" e contemporaneamente più facili da "seguire" (ad esempio, la battuta

84 Anche in questo caso, la versione inglese è caratterizzata da aggiunte, come ad esempio quella di voci onomatopeiche ("drip drip drip"), quelle esplicative ("it was like some sort of acid") e da anticipazioni ("It was holding out a revolver"). Si noti come l'"enunciato" del cuore subisca una ingiustificata alterazione in inglese ("A mme nun m'abbruce", "Don't burn me", "Mich, mich verbrennst du aber nicht!"). Nella versione tedesca, invece, si rileva un'incongruenza tra le parole e l'azione di Maria, che, pur sperando di arrivare presto e di potersi liberare dell'ombrello, procede lentamente ("Und geht langsam weiter"), invece di "avanzà 'o passo".

di Maria che interrompe l'enunciato di Michele, SIMP 1983: 15, oppure le battute di Michele, che preparano gli spettatori ad ascoltare, dopo quello di Maria, anche il sogno di Rosa, *Ibidem*: 14); al contrario, talvolta, due o più battute vengono fuse, come, per esempio, la battuta di Maria nell'annunciare l'arrivo di Carlo ("It's don Carlo from across the landing", *Ibidem*: 21), che accorpa due battute dell'originale ("Signo': è don Carlo Saporito/Eh, chille ca stanno 'e casa affianco a noi", 1984b: 342).

Nell'ambito del singolo enunciato, invece, le modifiche attuate possono essere di tre tipi: aggiunte, omissioni e anticipazioni.

Per quanto riguarda le aggiunte, esse vengono impiegate da Simpson con una delle seguenti funzioni: compensare, spiegare o concludere. Nel primo caso si tratta di interventi tesi a "recuperare" delle equivalenze a cui il traduttore ha dovuto rinunciare in altri punti del testo, in genere per differenze linguistiche e culturali. In questo modo trova giustificazione, ad esempio, l'ampliamento dell'enunciato di Rosa sul lavoro di Elvira.

(...) Fa la stenografa. L'avvocato parla e lei fa cierti scippetielli sulla carta che quando è dopo, siccome li capisce solo lei, legge e scrive a macchina tutto quello che l'avvocato ha detto. Un segnetiello così... (con l'indice della mano destra tratteggia velocemente nell'aria un piccolo segno ricurvo) significa per esempio "Signori e signore, facciamoci coraggio tutti quanti: qua l'affare è serio..." (1984b: 339-340)

(...) *She's a shorthand typist, (...) With a legal firm. She has her notebook and she takes down what they're saying, and then she types it all out so that people can read it. I don't know how she understands it. She does one little squiggle like that... [She traces a shorthand sign in the air with her finger.] ...and it can stand for a whole paragraph. Something like that...[another sign]... might mean "Dear Sir, The situation has turned out in the event to be considerably graver than we had reason to anticipate, and it would be our intention, therefore, to press for a firmer line to be taken..." And, doing that all day, she needs a good breakfast.* (SIMP 1983: 16-17)

(...) *Sie ist Stenotypistin. Das geht so: Der Rechtsanwalt spricht was, und sie macht ganz bestimmte Zeichen aufs Papier. Die versteht keiner außer ihr. Nachher liest sie die dann ab und schreibt auf der Maschine alles, was der Rechtsanwalt gesagt hat. So ein Zeichen – (mit der rechten Hand macht sie einen Schnörkel in der Luft) bedeutet zum Beispiel: "Meine Damen und Herren, wir brauchen viel Mut, die Sache ist ernst."* (HECA 1980: 9)

Nella versione inglese la spiegazione è più prolissa, il gesto di Rosa di tracciare segnetti con il dito nell'aria viene ripetuto, con l'intento di amplificare l'effetto comico. Anche l'aggiunta nella spiegazione del significato del segno vuole avere tale fine. Si compensa così la perdita della comicità in altri punti del TP, come

ad esempio nel dialogo sulla lingua tra Alberto e Luigi, dove il protagonista controbatte con acume al giovane ribelle e conclude con una battuta esilarante, che lo pone come "dominante" nello scambio dialogico ("No, mi sto aggiornando", 1984b: 363). Tale battuta in inglese viene sostituita ("No, no. Not at all. Far from it. At my age you find it difficult to grasp things", SIMP 1983: 53) con un riferimento ironico, ma non comico, alla tesi di Luigi (incomunicabilità tra giovani e anziani), mentre in tedesco si resta più fedeli all'originale ("Bin nur dabei, mich auf den neusten Stand zu bringen", HECA 1980: 53).

Molto spesso le aggiunte nella versione inglese hanno una funzione esplicativa, azzerando le sospensioni di senso e colmando i "non detti", come accade, ad esempio, nella didascalia che conclude il secondo atto.

(...) (Maria entra recando un candeliere con cinque candele accese e lo passa a donna Rosa, che incamminandosi verso il tavolo dice) Grandezza di Dio, don Albe', vedete che luce!

Ed esce soddisfatta (...) Alberto guarda atterrito le cinque candele. (1984b: 368-369)

L'azione in questo punto rimanda agli antecedenti, cioè all'enunciato di Rosa (inizio I atto), contenta dei risultati ottenuti con la fabbricazione di candele e saponi, e a quello di Luigi con le allusioni alla stanza in cui la zia riuscirebbe a "incandelire" le sue vittime. Tutto ciò è taciuto, ma leggibile allo stesso tempo nella soddisfazione espressa dalle parole di Rosa e nello sguardo terrorizzato del protagonista. La versione inglese, a differenza di quella tedesca, presenta delle aggiunte che rendono espliciti tali riferimenti intratestuali, senza lasciare spazio all'interpretazione (in questo caso del lettore).

(...) [*Maria comes in carrying a candelabra with five lighted candles on it. She hands it to Rosa, who walks to the table with it and sets it down. They are her own candles, and she is visibly pleased with them.*]

Thanks be to God, don Albe', that we have these. Don't they give a lovely light!

[*Rosa goes out with Maria (...) Alberto, remembering Luigi's accusations, looks at the candles in horror. He glances across at Teresa, and then back at the candles*] (SIMP 1983: 64)

(...) (*Maria kommt herein und hält einen Kerzenleuchter mit fünf brennenden Kerzen und gibt ihn Donna Rosa; diese geht damit in Richtung Tisch und sagt:*) *Mein Gott, Don Albe', nun sehn Sie mal: soviel Licht!*

(*Geht mit Maria zufrieden ab. (...) Alberto schaut entsetzt auf die fünf Kerzen.*) (HECA 1980: 65-66)

Le aggiunte "conclusive" vengono impiegate per chiudere enunciati, riassumendone il contenuto o ristabilendo il collegamento con il motivo di partenza. Si veda, ad esempio, il già citato enunciato di Rosa sul lavoro di Elvira, che ha avuto inizio dal fatto che in scena ci si accinge alla preparazione della colazione per la ragazza. In inglese termina con un'aggiunta che riporta il discorso sul tema della colazione.

Un altro esempio di questo tipo di aggiunta si ha poco prima, nell'enunciato di Rosa che abbandona bruscamente l'argomento del discorso (i dispiaceri di Alberto), con l'intento di salvare le apparenze.

(...) E mio fratello non ne ha (1984b: 339)

(...) *Yes, well, there's nothing on my brother's mind, so don't go jumping to conclusions on that score.* (SIMP 1983: 16)

(...) *Mein Bruder nicht* (HECA 1980: 8)

Nella versione inglese si aggiunge un altro periodo con cui si colma la reticenza del TP, mantenuta, invece, nella traduzione tedesca.

Va osservato, inoltre, che talvolta le aggiunte nella versione inglese creano una ridondanza tra parola e gesto, con ripetizione di quest'ultimo, sia a livello testuale che spettacolare. Per esempio, quando Maria, in risposta a Rosa, indica dove sono i biscotti per Matilde ["Stanno là sopra (indica la credenza)", 1984b: 340], il compimento dell'azione (andare a prendere i biscotti sulla credenza) viene lasciato all'interpretazione in scena; nella versione inglese, invece, essa compare non solo in didascalia, ma anche nel dialogo, con la creazione di una battuta di Rosa.

Maria: They're over there on the dresser.

Rosa: We shall want those on the table.

[Rosa gets them and puts them on the table] (SIMP 1983: 17)

Maria: Da oben (Zeigt auf den Küchenschrank) (HECA 1980: 9)

La stessa tendenza si rileva nel dialogo tra Pasquale e Alberto, quando quest'ultimo si ostina a voler spostare la credenza.

Alberto: Per esempio: quella credenza (indica il mobile di fronte al fornello) non starebbe meglio ad angolo fra la parete e la porta? ...Carlù, damme na mano... (Si avvicina alla credenza per spostarla) (1984b: 348)

Alberto: (...) *That dresser, for instance. You'd get a far better effect with it if it were standing in the space there behind the door. In fact... Carlo... come and give me a hand and we'll move it across for him [He crosses to the dresser to move it.]* (SIMP 1983: 31)

Alberto: (...) Der Küchenschrank zum Beispiel, (zeigt auf den Schrank gegenüber vom Herd) würde der nicht besser in die Ecke zwischen Wand und Tür passen? Carlo, hilf mal. (Geht zum Schrank, um ihn wegzurücken.) (HECA 1980: 26)

Simpson, tuttavia, non assume questo atteggiamento traduttivo costantemente, in quanto in altri casi adotta una procedura opposta, omettendo le didascalie. Ad esempio, mentre Maria "comincia a battere le uova", secondo le indicazioni dell'autore, Rosa inizia la descrizione del lavoro di Elvira, "mettendo sul gas un tegame di creta pieno di maccheroni avanzati il giorno prima" (1984b: 339), gli stessi che più avanti si accorgerà di aver bruciacchiato (*Ibidem*: 340) e che poi Carlo divorerà (*Ibidem*: 344). Nella versione inglese non c'è il primo riferimento ai maccheroni (SIMP 1983: 16), che compaiono solo quando Rosa si accorge che stanno bruciando (SIMP 1983: 17). A livello spettacolare, naturalmente, questa omissione viene colmata dall'indicazione del regista e dall'interpretazione degli attori.

Non tutte le omissioni, però, appaiono altrettanto innocue, come ad esempio quella che interessa la didascalia a cui, insieme alla resa scenica, è interamente affidato il finale. Dapprima si ha una situazione statica, in cui la collocazione dei due personaggi sulla scena corrisponde alla contrapposizione di valori proposta dalla commedia (Alberto = positivo, in primo piano; Carlo = negativo, in fondo allo stanzone).

I due fratelli sono rimasti soli, l'uno di spalle all'altro. Alberto seduto al tavolo, in primo piano a sinistra, col capo chino sulle braccia. Carlo, accasciato su di una sedia, in fondo allo stanzone. (1984b: 379)

Nel linguaggio eduardiano l'immobilità e il silenzio, dopo tanto chiasso, assumono valore significativo e preparano il gesto lento di Alberto (BAR 1995: 387):

Alberto, dopo una piccola pausa, solleva il capo lentamente, e con uno sguardo pietoso cerca il fratello. Dopo averlo fissato per un poco, per non prorompere in lacrime, con gesto che ha della disperazione, comprime fortemente le mani aperte sul suo volto. (1984b: 379-80)

Il movimento di Alberto è accompagnato dalla "drammaturgia della luce" (BAR 1995: 387).

Il sole inaspettatamente, dal finestrone in fondo, taglia l'aria ammorbata dello stanzone e, pietosamente, vivifica le stremenzite figure dei due fratelli e quelle povere, sgangherate sedie, le quali, malgrado tutto, saranno ancora provate dalle ormai svogliate "feste" e "festicciole" dei poveri vicoli napoletani. (1984b: 380)

Ancora una volta E. ha voluto dare un segno positivo, una possibilità di riabilitazione per l'uomo-Caino, una speranza di cambiamento, proprio mediante quel raggio di sole che può indicare la giusta via, affinché le "voci di dentro" tornino ad essere pure, quelle stesse che permettevano a Michele di fare sogni belli.

Così anche in una delle più tragiche commedie di Eduardo, dove l'autore con grande amarezza e perfino con un certo accanimento ha processato uomini, è possibile avvertire una nota positiva, che dà adito ad una speranza nella disperazione. Eduardo, pur vedendo con lucidità le brutture del mondo e denunciandole senza falsi pudori, non si arrende. Si ostina a credere che la vita deve continuare malgrado tutto, e forse un giorno il bene potrà trionfare. (DIFR 1984: 161)

Nella versione di Simpson non si specifica la significativa posizione dei personaggi sulla scena, laddove la posizione dei corpi degli attori corrisponde alla distanza morale fra i due fratelli. A livello testuale, inoltre, non c'è equivalenza, a causa dell'esclusione della parte finale e della mancata riproduzione dello stile nominale nella descrizione dei due fratelli. Ne consegue un indebolimento della forza e dei sensi del finale sia a livello del TD che del TS.

MICHELE goes out. ALBERTO and CARLO are now alone. ALBERTO has his head on his arms. Carlo is sitting drooped on a chair. After a short pause, ALBERTO slowly turns his head and looks at his brother for several moments. He seems on the verge of tears, and then, as if in despair, presses his hands against his face.

There is a sudden shaft of sunlight through the dirty panes of the large window high up. (SIMP 1983: 80)

Die beiden Brüder sind allein geblieben, einer kehrt dem anderen den Rücken zu. Alberto sitzt am Tisch ganz vorn links und hat den Kopf auf die Arme gelegt. Carlo ist im Hintergrund des Zimmers auf einem Stuhl zusammengesunken. Alberto hebt nach einer kurzen Pause langsam den Kopf und sucht mit traurigem Blick den Bruder. Nachdem er ihn für kurze Zeit angeschaut hat, legt er mit einer schon verzweifelten Geste die offenen Hände fest vors Gesicht, um nicht in Tränen auszubrechen. Unerwartet scheint die Sonne durch das große Fenster im Hintergrund und durchbricht die kranhafte Atmosphäre des Zimmers. Sie belebt die kläglichen Gestalten der beiden Brüder und die armseligen, halb kaputten Stühle, die trotz allem noch bei den inzwischen kaum noch mit lust gefeierten "Festen" in den ärmlichen Gassen Neapels verwendet werden. (HECA 1980: 86-87)

Un ulteriore esempio di omissione che determina un impoverimento del testo d'arrivo si ha nella mancata menzione, nella versione inglese, della sciabola e della bilancia (1984b: 359; SIMP 1983: 48 e HECA 1980: 47), con cui l'autore

"traduce" sul piano simbolico il carattere di Alberto e la motivazione che lo porta alla denuncia (fare giustizia).

La traduzione inglese, infine, rispetto a quella tedesca, presenta in più punti delle anticipazioni. Si osservi, ad esempio, come nelle seguenti battute in inglese si anticipi l'astio di Matilde nei confronti del marito, mentre in italiano non è chiaro a chi si riferisce Matilde e solo la risposta di Maria completa il senso.

Matilde: Ho messo la sveglia sotto il cuscino e l'ho fermata sotto al cuscino stesso, così non ho dato fastidio a nessuno.

Maria: Figuratevi se don Pasquale non l'ha sentita suonare pure da sotto il cuscino. (1984b: 340-341)

Mathilde: I had the alarm on. I put it under the pillow, so that I could reach under and put it off without waking his excellency.

Maria: He'll have heard it. It doesn't take much to wake don Pasquale. (SIMP 1983: 18)

Matilde: Ich hab den Wecker unters Kissen gelegt und auch unterm Kissen abgestellt, um niemanden zu stören.

Maria: Wetten, daß Don Pasquale den Wecker auch unterm Kissen hört. (HECA 1980: 10)

Al termine del primo atto, un'aggiunta nell'enunciato di Alberto e una battuta di Michele anticipano l'inattendibilità delle parole del protagonista.

Alberto: (...) Qua, dietro a quel mobile. (...) Non hanno avuto tempo di pareggiare il muro, volevano farlo stamattina, e partire. Damme na mano... (1984b: 351)

Alberto: Behind the dresser there. (...) That was going to be their last job this morning before they left if we hadn't forestalled them. There's the shirt in there all covered with blood that he had on when they clubbed him to death...

Michele: I thought you said they slit his throat.

Alberto: ... that's right... (...) Come and give me a hand to move this out of the way (...) (SIMP 1983: 36)

Alberto: Hier hinterm Schrank. (...) Sie hatten keine Zeit mehr, die Wand in Ordnung zu bringen. Das wollten sie heute morgen tun und dann wegfahren. Hilf mir. (HECA 1980: 31-32)

Nel secondo atto, invece, quando Carlo cerca di convincere Alberto a firmare il documento, viene aggiunta una battuta del protagonista che interrompe il lungo

enunciato del fratello ("I thought it was something like that", SIMP 1983: 47). In questo modo si anticipa lo scetticismo di Alberto, che nel TP non compare (cfr. 1984b: 359; HECA 1980: 45). Solo all'inizio del terzo atto, infatti, Alberto è in grado di comprendere la bassezza morale del fratello.

3.6. Conclusioni

L'analisi comparata delle due versioni ha evidenziato approcci traduttivi diversi: la traduzione tedesca appare decisamente "word-based", attenta a riprodurre il significato delle parole e a ricreare le equivalenze; quella inglese, al contrario, è "reader/audience oriented", pronta a intervenire sul TP, modificandolo in vista del TS e tenendo presente le convenzioni e le aspettative del pubblico inglese.

Tale tendenza si rileva anche negli interventi di Simpson tesi a rendere il testo più comprensibile, a migliorarlo. In alcuni casi, infatti, vengono corrette le "incongruenze" o "ambiguità" presenti nel TP. Ad esempio, nel sogno di Rosa viene riordinata la successione delle azioni, in modo da renderle inequivocabili.

(...) Io aggio pigliato nu cortiello, l'aggio miso sopra 'o tavolo, l'aggio scannato proprio comme se scanna nu capretto (...) (1984b: 338)

(...) *So I put it on the table, took a knife, and cut its throat* (SIMP 1983: 14)

A livello sintattico, nell'originale, l'ambiguità, subito chiarita dal contesto, è determinata dal pronome che non si riferisce all'immediato antecedente (coltello), ma al capretto menzionato nel periodo precedente; in inglese si preferisce invertire l'ordine delle azioni, risolvendo così l'ambiguità sintattica.

Gli interventi del traduttore inglese, tuttavia, spesso appaiono più incisivi: vengono omesse battute comiche (per esempio, parte dell'enunciato di Carlo "Te la devo mandare una camicia pulita (...)", 1984b: 359; cfr. SIMP 1983: 47, HECA 1980: 46) e si modifica l'azione scenica (per es., nella versione inglese, Alberto al momento dello scioglimento finale presenta Teresa Amitrano).⁸⁵ La traduzione inglese risulta, talvolta, molto slegata dal TP, come nel finale del III atto (1984b: 378-380; SIMP 1983: 77-80; HECA 1980: 83-86). L'intera scena risulta piuttosto rimaneggiata. Al di là delle aggiunte di tipo esplicativo nell'enunciato del Brigadiere, colpisce il fatto che la battuta, che nel TP viene detta da Pasquale, qui, invece, sia pronunciata da Matilde, riconfermandola nel suo ruolo di donna forte: nella traduzione inglese è capace di ribellarsi, di

85 E non il marito, attribuendo alla donna quattro battute in più rispetto al TP, spostando così su di lei l'attenzione del lettore/spettatore (cfr. 1984b: 377; SIMP 1983: 77; HECA 1980: 82)

chiedere giustizia per se stessa e per la sua famiglia per il torto subito, a scapito della figura di Pasquale. A quest'ultimo, nell'originale, E. sembra offrire una chance di riscatto che il traduttore inglese gli nega, relegandolo nella sua debolezza. Infatti, egli riesce solo ad associarsi alle richieste delle moglie, con un vocativo tronco ("Albe?"). Va detto che Maria, raccontando ad Alberto quanto è accaduto la sera precedente in casa Cimmaruta, rende giustizia, solo parzialmente però, al personaggio, attribuendogli una battuta non sua.

(...) A un certo punto, sentette: "Qua nessuno vuole confessare?"... "Ma lo capite che don Alberto tiene 'e documente?" (1984b: 372)

(...) *Then one of them... don Pasquale it was... said "It's no use. One of us has got to own up. Don Alberto's got the evidence"* (SIMP 1983: 69)

(...) *Und dann hab ich gehört: "Also wenn hier niemand gestehen will... Aber ihr wißt doch, Don Alberto hat die Beweise!"* (HECA 1980: 72)

L'approccio del traduttore inglese appare spesso così libero e le modifiche tanto numerose e profonde, da porre qualche problema nella definizione dell'esito traduttivo. Spesso la personalità di Simpson-drammaturgo⁸⁶ sembra prevalere sul TP. Tuttavia, non si può parlare di adattamento, se con questo termine si intende una traduzione in cui siano presenti varianti spazio-temporali rispetto all'originale, in quanto l'ambientazione napoletana viene mantenuta. Lo stesso Simpson, d'altra parte, nell'introduzione afferma che non si tratta di adattamento, ma piuttosto di una "versione" in inglese,⁸⁷ preannunciando così la presenza di modifiche nel suo lavoro rispetto al TP.

The play which follows is an English version of the Neapolitan original. It is not an adaptation. How then, to make the play accessible to an English-speaking audience without, in so doing, taking away from it its own flavour and quality, or giving it a falsifying emphasis which would make it into a different play from the one as written by Eduardo De Filippo? (...) The most one can hope for is to present what to an English audience is plausibly Italian, with nothing jarring or seeming obviously incongruous, or drawing attention to itself by necessarily unsuccessful attempts to be Italian. (SIMP 1983: 5-6)⁸⁸

86 È considerato uno dei maggiori esponenti del teatro dell'assurdo beckettiano. Il suo primo successo risale alla seconda metà degli anni cinquanta con *A Resounding Tinkle* (1958), a cui hanno fatto seguito *The Hole* (1958), *One Way Pendulum* (1960), *The Cresta Run* (1966) e *Was He Anyone?* (1971) (GDE 1984-1993).

87 "Version" in inglese indica "a form [of something] in which certain details are different or have been changed from previous forms" (COB 1991).

88 "La commedia che segue è una versione inglese dell'originale in napoletano. Non si tratta di un adattamento. E allora come renderla accessibile al pubblico inglese,

Si conferma, in tal modo, quanto l'analisi sin qui condotta ha evidenziato: la traduzione de *Le voci di dentro* è stata commissionata a Simpson dal National Theatre; egli pertanto ha lavorato per una messinscena, tenendo presente il pubblico e il teatro a cui la sua traduzione era destinata, senza sottolineare gli aspetti folkloristici dell'ambientazione partenopea e rispettando, in questo senso, le intenzioni dell'autore. Il successo ottenuto dalle rappresentazioni londinesi sembra dare ragione a Simpson: si tratta, infatti, dell'allestimento all'estero più importante della commedia (BAR 1995: 389; cfr. BLACK 1983).

Per quanto riguarda la traduzione tedesca, nonostante l'approccio sia completamente diverso, sembra essere ugualmente efficace, anche se in alcuni punti appare migliorabile. A giustificazione di ciò, va tuttavia ricordato che i due traduttori, stando a quanto afferma uno di essi, hanno lavorato indipendentemente l'uno dall'altro e con scarso spirito di collaborazione (cfr. appendice). La traduzione di Richard Hey e Christina Callori-Gehlsen ha avuto successo in Germania (si contano, infatti, più riprese) e anche in Austria, dove però il testo è stato rielaborato per l'allestimento del Theater Gruppe 80 a Vienna.

Bibliografia

A) Opere consultate

- AA.VV. (1978): *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano.
- AA.VV. (1986): *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico* (Atti convegno internazionale "Interazione, conversazione, convenzioni espositive", Messina 14-16/1/1982), CLUEB, Bologna 1983 (si cita dalla ristampa del 1986).
- AA.VV. (1988): *Soziale und theatralische Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Fritz Paul, Brigitte Schultze und Horst Turk, Band 1, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- AA.VV. (1990): *Literatur und Theater. Traditionen und Konventionen als Problem der Dramaübersetzung*, herausgegeben von B. Schultze, E. Fischer-Lichte, F. Paul und H. Turk, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

senza toglierle, così facendo, il suo sapore e le sue qualità, o senza aggiungere un'enfasi che ne distorca il senso e la renda una commedia diversa da quella scritta da Eduardo De Filippo? (...) Il massimo a cui si possa aspirare è presentare una commedia che al pubblico inglese appaia italiana in modo plausibile, senza nulla di stonato o palesemente incongruente e nulla che attiri l'attenzione su di sé, cercando invano di *essere* italiano."

- ANL (1972): *Estratto delle adunanze straordinarie per il conferimento dei premi "Antonio Feltrinelli"*, Accademia Nazionale dei Lincei, vol.I, fascicolo 10, seduta del 18.12.1972.
- ANT (1980): Antonucci G., *Eduardo De Filippo. Introduzione e guida allo studio dell'opera eduardiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze.
- ARD (1992): Ardito C., *Four Plays*, Methuen, London (contiene *The Local Authority*, *Grand Magic*, *Filumena Marturano* tradotti da C. Ardito e *Napoli Milionaria* tradotta da P. Tinniswood).
- ASTS (1991): Aston E. e Savona G., *Theatre as a Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*, Routledge, London and New York.
- AVIR (1992): Avirovic L., "La traduzione come hortus conclusus e il rapporto con la scena" in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, SSLMIT, n. 0, Campanotto, Udine, pp. 93-100.
- BAR (1988): Barsotti A., *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Bulzoni, Roma.
- BAR (1995): De Filippo E., *Cantata dei giorni dispari*, vol. I, a cura di A. Barsotti, Einaudi, Torino.
- BARBA (1983): Barba E., "Drammaturgia" in *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*. A cura di N. Savarese, La Casa Usher, Firenze, pp. 43-46.
- BASS (1978): Bassnett-McGuire S., "Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance", in *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*. Ed. by J.S. Holmes, J. Lambert and R. van den Broeck, ACCO, Leuven (Belgio).
- BASS (1991): Bassnett-McGuire S., *Translation Studies*, Routledge, London and New York.
- BIRCH (1991): Birch D., *The Language of Drama. Critical Theory and Practice*, Macmillan Education LTD, Basingstoke, Hampshire and London.
- BIRCH (1993): Birch D., "Drama praxis and the dialogic imperative" in *Register Analysis. Theory and Praxis*. Ed. by M. Ghadessy, Pinter Publishers, London and New York.
- BLACK (1983): s.a., "Black comedy al dente", *The Times* 24.6. 1983.
- CICC (1994): Ciccolella P., "Traduzione tra comunicazione e interpretazione. Il caso del testo drammatico", in *Il traduttore nuovo*, anno XLIV, Vol. XLII, maggio 1994; pp.47-54.
- COB (1991): Collins Cobuild, *English Language Dictionary*, Collins, London and Glasgow 1991.
- CONV (17-19.11.1993): *La traduzione in scena. Teatro e traduttori a confronto*, Atti del Convegno Europeo organizzato dall'Università

- degli Studi di Trieste, SSLMIT, in *Il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia* (in corso di pubblicazione). Sono state utilizzate le registrazioni e le trascrizioni da me effettuate.
- DASC (1993): D'Ascoli F., *Nuovo vocabolario del dialetto napoletano*, Adriano Gallina Editore, Napoli.
- DIFR (1973): Di Franco F., *Il teatro di Eduardo*, Laterza, Roma/Bari.
- DIFR (1983): Di Franco F., *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Laterza, Bari.
- DIFR (1984): Di Franco F., *Le commedie di Eduardo*, Laterza, Roma/Bari.
- ELAM (1993): Elam K., *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988 (si cita dalla ristampa del 1993), tit.or. *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London and New York 1980, traduzione di F. Cioni.
- FOUR (1995): Fourment-Berni Canani M., "Le statut des noms propres dans la traduction", in SSLMIT, *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, n. 1, Campanotto, Udine, pp. 109-120.
- FRI (1962): Frisch M., *Il Teatro*, a cura di Enrico Filippini, Feltrinelli, Milano.
- GDE (1984-1993): *Grande Dizionario Enciclopedico*, 20 voll., UTET, Torino.
- GIAM (1982): Giammattei E., *De Filippo*, Collana Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze.
- GMS (1993): Giammusso M., *Vita di Eduardo*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- HAM (1990): Hatim B. and Mason I., *Discourse and the Translator*, Longman, London and New York.
- HECA (1979): Hey R. e Callori-Gehlsen C., *Was wir haben, was wir lieben*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- HECA (1980): Hey R. e Callori-Gehlsen C., *Innere Stimmen*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- HEY (1981): Hey R., *Lügen haben lange Beine*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- HEY (1983): Hey R., *Das Vergnügen, verrückt zu sein*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- HEY (1988): Hey R., *Der Vater von Neapel*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- HYL (1993): Heylen R., *Poetics and the Stage. Six French Hamlets*. Ed. by S. Bassnett and A. Lefevre, Routledge, London and New York.
- KAEM (1979): Kaemmerling E., "Dramenübersetzung und semiotische Übersetzungsanalyse", in *Literatursemiotik. Methoden-Analysen-Tendenzen*. Hrsg. A. Eschbach und Wendelin Rader, s.e., Tübingen, pp. 55-85.
- KOEN (1992): Koenrads E., "La traduzione del dialetto nella versione olandese de *Il fu Mattia Pascal* di L. Pirandello", in SSLMIT, *Rivista*

- Internazionale di Tecnica della Traduzione*, n. 0 Campanotto, Udine, pp. 119-122.
- LEF (1992): Lefevere A., *Translating Literature: Practice and Theory in a comparative Literature Context*, The Modern Language Association of America, New York.
- LEVI (1962): Levi A., "Intervista a Mosca", *Corriere della Sera*, 27.3.1962.
- LEVY (1969): Levy J., *Die Literarische Übersetzung. Theorie einer Kunstgattung*, Athenäum Verlag, Frankfurt am Main.
- LOMB (1993): Lombardo A., "Translating Shakespeare for the Theatre" in *English Studies in Translation*, Papers from the ESSE Inaugural Conference, Ed. by R. Clark and P. Boitani, Routledge, London and New York, pp. 138-146.
- LUBR (1992): "Una festa per Eduardo", di Lionella Carel e Antonio Lubrano, da un'idea di Carlo Molfese, con la collaborazione di Antonio Ghirelli e Gerardo D'Andrea, programma televisivo andato in onda il 5.6.92 su RaiDue.
- LUZI (1990): Luzi M., "Sulla traduzione teatrale" in *Testo a fronte*, n. 3, Guerini e Associati, Milano, pp. 97-99.
- MEIN (1972): De Filippo Eduardo, *Komödien*, Volk und Welt, Berlin 1972 (contiene *Neapel in Millionenrausch*, *Filumena Marturano*, *De Pretore Vincenzo*, *Die Kunst der Komödie* e *Der Zylinder*). Hrsg. von J. Meinert.
- MIGN (1974): Mignone M., *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Trevi Editore, Roma.
- MOUN (1965): Mounin G., *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino.
- NIC (1971): Nicoll A., *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Bulzoni, Roma.
- PAND (1959): Pandolfi V., *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Schwarz Editore, Milano.
- PARKS (1992-'93): Parks G., *Lezioni di traduzione dall'italiano in inglese con elementi di traduzione specializzata II*, tenute alla Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Trieste, nell'A.A. '92-'93 (fonte orale).
- P. e S. (1991): Paul F. und Schultze B. (Hrg.), *Probleme der Dramenübersetzung 1960-1988. Eine Bibliographie*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- PIR (1993): Pirandello L., *Questa sera si recita a soggetto*, Newton Compton Editori, Roma (prima edizione 1929).
- QDF (1985): Quarantotti De Filippo I., *Eduardo. Polemiche, pensieri, pagine inedite*, Bompiani, Milano.

- QDFM (1986): Quarantotti De Filippo I. e Martin S. (a cura di), *Eduardo De Filippo. Vita ed opere 1900-1984*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1986 (Catalogo della Mostra sulla figura e l'opera di Eduardo De Filippo, Teatro Mercadante di Napoli 27.9-16.11.86).
- RAD (1973): Radice R., "Sabato, domenica e lunedì di Eduardo De Filippo a Londra", *Corriere della Sera* 27.10.1973.
- SCAR (s.d.): Scarpa F. e Ross D., "La traduzione di *Un altro mare* di Claudio Magris in inglese e in neerlandese: due diversi approcci", in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 2, s.d. (in corso di stampa).
- SCHNE (1984): Schnell J., *Die Prüfungen hören niemals auf*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- SCHNE (1987): Schnell J., *Die Angst Nummer eins*, Kiepenheuer-Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- SCHUL (1991): Schultze B., "Problems of Cultural Transfer and Cultural Identity: Personal Names and Titles in Drama Translation" in *Interculturality and the Historical Study of Literary Translation*, Band 4. Ed. by H. Kittel and A.P. Frank, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- SERP (1986): Serpieri A., *Retorica e immaginario*, Pratiche, Parma.
- SHAK (1980): Shakespeare W., *Quattro drammi*, Euroclub, Bergamo.
- SHAK (1984): Shakespeare W., *La tempesta*, traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, Einaudi, Torino.
- SIMP (1983): Simpson N.F., *Inner Voices*, Amber Lane Press, Oxford.
- STIL (1977a): Stiller M. und K., *Der grosse Zauber*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- STIL (1977b): Stiller M. und K., *Huh, diese Gespenster*, Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin.
- TAY (1983): Taylor C.J., *Language patterns of Different Social Class Categories in the Works of Evelyn Waugh*, Università degli Studi di Trieste, SSLMIT, Trieste.
- TAY (1990): Taylor C.J., *Aspects of Language and Translation*, Campanotto, Udine.
- WARD (1973): Wardle I., "Fortunate choice from Naples", *The Times* 2.11.73.
- ZIN (1994): Zingarelli N., *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna.
- ZUB (1980): Zuber O. (Ed.), *The Languages of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Pergamon Press, Oxford.

b) Le Cantate di Eduardo

da *Il teatro di Eduardo De Filippo*, 4 voll., Einaudi, Torino 1984:

1984a *Cantata dei giorni pari*

Contiene: *Farmacia di turno* (1920)
Uomo e galantuomo (1922)
Requie all'anema soja (1926) (ribattezzata "I morti non fanno paura")
Ditegli sempre di sì (1927)
Filosoficamente (1928)
Sik-Sik, l'artefice magico (1929)
Chi è cchiù felice 'e me (1929)
Quei figuri di trent'anni fa (1929)
Natale in casa Cupiello (1931)
Gennariniello (1932)
Quinto piano, ti saluto (1934)
Uno coi capelli bianchi (1935)
L'abito nuovo (1936)
Pericolosamente (1938)
La parte di Amleto (1940)
Non ti pago! (1940)
Io, l'erede (1942)

1984b *Cantata dei giorni dispari*, (vol. I).

Contiene: *Napoli milionaria!* (1945)
Occhiali neri (1945)
Questi fantasmi! (1946)
Filumena Marturano (1946)
Le bugie con le gambe lunghe (1947)
La grande magia (1948)
Le voci di dentro (1948)
La paura numero uno (1950)
Amicizia (1952)

1984c *Cantata dei giorni dispari* (Vol. II)

Contiene: *Mia famiglia* (1955)
Bene mio e core mio (1955)
De Pretore Vincenzo (1957)
Il figlio di Pulcinella (1958)
Dolore sotto chiave (1958)
Sabato, domenica, lunedì (1959)

- 1984d *Cantata dei giorni dispari* (Vol. III)
 Contiene: *Il sindaco del rione Sanità* (1960)
 Tommaso D'Amalfi (1963)
 L'arte della commedia (1964)
 Il cilindro (1965)
 Il contratto (1967)
 Il monumento (1970)
 Gli esami non finiscono mai (1973)

Appendice

Richard Hey

Nestor Str. 14

D-10709 Berlin

Tel: 0049-30-8925810

2 - 3 - 94

Cara Giuseppina Romanelli -

ritornando d'Italia trovo la Sua lettera. Volontieri Le do risposta alle Sue domande. Aggiungo anche due articoli che forse potrebbero essere utili per il Suo lavoro. (Entrambi i titoli non sono i miei.)

1. La traduzione l'ho fatta usando l'edizione delle opere di Eduardo "Giorni pari - Giorni dispari".

2. Sì. Rappresentazioni: Bühnen der Stadt Köln 1977, Schiller-Theater Berlin 1984, Düsseldorfer Schauspielhaus 1984, Theatergruppe Wien 1987, Theater der Hansestadt Bremen 1987. Ho soltanto visto la rappresentazione berlinese che non era riuscita.

3. Lei sa che delle commedie Eduardiane ~~xx~~ esistono versioni da Eduardo "italianizzate". Del resto, la lingua napoletana l'ho imparata più o meno ascoltando Roberto Murolo. Ma questo non vuol dire che ~~xx~~ so parlarla. Mi aiuta il "Dizionario dialettale napoletano" (A. Altamura). Dato che nessun dialetto tedesco corrisponde al napoletano ho scelto per la traduzione un "rhythmisier^etes Umgangdeutsch".

4. Ho lasciato Napoli dov'è e come è nel testo di Eduardo.

5. La signora dott.ssa Maria Sommer (Kiepenheuer Bühnenvertrieb) che alla fine degli anni settanta

ha acquistato i diritti tedeschi delle opere teatrali di Eduardo De Filippo mi ha fatto la proposta di tradurle alcune. Conoscevo qualche commedia in italiano, anche qualche traduzione tedesca degli anni cinquanta non troppo buona. Anche nella RDT c'erano delle traduzioni - di alta precisione e poca vita. Malgrado il fatto che non ho studiato l'italiano (l'ho imparato parlando con la gente, usando magari una grammatica scritta per scolari italiani) accettai la proposta. Poi, dopo aver fatto la conoscenza di Eduardo, sono rimasto impressionato, più della sua arte e della sua personalità. Ho imparato da lui, gli devo molto.

6. Veda l'articolo "Harlekins ~~Enkel~~" Pare che nei dieci anni passati dopo la morte di Eduardo, ^{7a situazione} non sia molto cambiata, ~~Enkel~~. Si, "L'arte della commedia" e "Filumena Marturano" erano grandi successi. Ma rimane ^{qui} col rispetto anche la incertezza davanti al teatro di Eduardo.

7. "Le voci di dentro" non le ho potuto affrontare subito, stavo finendo un romanzo e preparando una regia. Perciò la Maria Sommer ha dato la possibilità di iniziare la traduzione alla Christina Callori-Gehlsen. Ed ella, infatti, ha lavorato bene come traduttrice delle parole - ma non del ~~linguaggio~~ "linguaggio gestico" dentro le parole. Ho dovuto rifare quasi tutto. Così lei è rimasta delusa, purtroppo, ed io, dopo un altro tentativo, ho deciso di non collaborare mai più con un'altra persona in questo campo. La Christina, senz'altro, ne avrà un'altra

opinione, e sarebbe giusto (ed utile per il Suo lavoro) se potesse esprimerla. Ma ovviamente ha cambiato casa, nessuno di noi sa dove abita adesso.

Se Lei ha da fare altre domande - cercherò anche in futuro di darle ~~una~~ risposta. Tutto il marzo sarò a Berlino, le prime due settimane d'aprile e quasi tutto il giugno in Italia (Indirizzo: Via dell'Arenetta, 2 ¹⁹⁰¹⁵ ~~19015~~ Levanto (SP), Tel: 0187 - 807252.)

Spero che Lei mi faccia vedere il Suo lavoro. Sono già molto curioso. ~~E~~ Le mando i miei migliori auguri.

Con cordiali saluti -

U. L. U.

Richard Hey
Nestorstr. 14
D-10709 Berlin

9 - 5 - 94

Cara Giuseppina Romanelli,

ecco il volume dal quale ho preso il testo per la traduzione: Cantata dei giorni dispari, volume primo, ^(c) 1950, decima ~~xxxx~~ edizione riveduta 1971, Einaudi. "Le voci di dentro": pp. 331 - 380.

Eduardo l'ho visto a Roma, nella sua casa, ~~xx~~ l'anno prima della sua morte. Le ho descritto la mia impressione. Potrei raccontarne di più, ma mi sembra che quest' incontro non abbia che un'importanza marginale per il Suo lavoro scientifico.

Secondo il mio parere la rappresentazione di "Innere Stimmen" a Berlino non è riuscita perché il regista non ha capito il magico realismo non-realistico di Eduardo, il per così dire "sottorealismo" di lui. Ci ha raccontato una bella storiella folcloristica ed un po' strana di Napoli con gente amabile e pazza, ma non ha mostrato niente di ciò che è dentro: ansia, terrore, disperazione, solitudine.

Con saluti cordiali ed auguri per il lavoro -

Richard Hey