

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

PIERMARIO VESCOVO (VENEZIA)

## 1.

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 3.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## 4.

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

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

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

Seguono tre esempi di traduzioni recenti in francese :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

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

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