

PREMIO CITTÀ DI MONSELICE
PER UNA
TRADUZIONE LETTERARIA

RELAZIONE DELLA GIURIA E CRONACA DEL PREMIO

★

ATTI DEL SETTIMO CONVEGNO SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

ASPETTI DELLA TRADUZIONE TEATRALE

8

A CURA DELL'AMMINISTRAZIONE COMUNALE
MONSELICE 1980

COMITATO D'ONORE

ANGELO TOMELLERI, *Presidente della Giunta Regionale Veneta*

NELLO BEGHIN, *Assessore per le attività culturali della Regione Veneta*

GIORGIO DAL PIAN, *Presidente dell'Amministrazione Provinciale di Padova*

GIUSEPPE FAGGIONATO, *Assessore alla P. I. della Provincia di Padova*

GIAMPIETRO DALLA BARBA, *Sindaco di Monselice*

ANTONIO SPINELLO, *Assessore alla Cultura di Monselice*

GIUSEPPE GREGGIO, *Consigliere Regionale*

MARIO BALBO, *Assessore Provinciale*

EZIO RIONDATO, *Presidente della Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*

LUIGI CIDIN, *Presidente della Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena*

BRUNO VISENTINI, *Presidente della Fondazione Cini*

IL BANDO E LA GIURIA

L'Amministrazione Comunale di Monselice bandisce per il 1978 il Premio « Città di Monselice » (VIII edizione) indivisibile di L. 1.000.000 destinato a una traduzione letteraria in versi o in prosa, da lingue antiche o moderne, pubblicata nel biennio 1976-77.

Il Premio « Leone Traverso » di L. 500.000, istituito dalla Cassa Rurale ed Artigiana di S. Elena (Padova), in memoria di Leone Traverso, sarà destinato a un giovane traduttore italiano per la sua opera prima, apparsa nel biennio 1976-77.

L'Amministrazione Comunale istituisce inoltre un « Premio Internazionale » destinando la somma di L. 1.000.000, messa a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, a premiare una traduzione straniera, apparsa nell'ultimo decennio, di un'opera italiana di teatro.

La Giuria è composta da ALDO BUSINARO, CESARE CASES, ELIO CHINOL, CARLO DELLA CORTE, IGINIO DE LUCA, EMILIANA FABBRI (Segretaria), GIANFRANCO FOLENA (Presidente), MARIO LUZI, FILIPPO MARIA PONTANI.

Tutte le opere concorrenti dovranno essere inviate in almeno tre copie (possibilmente cinque) e con l'indicazione se si tratti di opera prima, alla Segreteria del Premio presso il Municipio di Monselice (Padova), entro il 30 aprile 1978.

Monselice, febbraio 1978.

Elenco delle opere concorrenti al
PREMIO « CITTÀ DI MONSELICE »
PER UNA TRADUZIONE LETTERARIA

VIII Edizione 1978

- VINCENZO ACCAME: Jean Arp, *Poesie*
Milano, Guanda, 1976
- SILVANA ANTONIOLI CAMERONI: Chinua Achebe, *Dove batte la pioggia*
Milano, Jaca Book, 1976
- ROLANDO ANZILOTTI: Robert Lowell, *Prometeo incatenato*
Torino, Einaudi, 1977
- LIVIO BACCHI WILCOCK: Jorge Luis Borges, *Il libro di sabbia*
Milano, Rizzoli, 1977
- DARIO BELLEZZA: Arthur Rimbaud, *Poesie*
Milano, Garzanti, 1977
- SOLAS BONCOMPAGNI: Giulio Ossequiente, *Il libro dei prodigi*
Firenze, Tedeschi, 1976
- RAFFAELLA CALLEGARI: Giovanni Crisostomo, *Dall'esilio*
Milano, Jaca Book, 1976
- MIMMI CASSOLA: Milosz, *Teatro*
Milano, Jaca Book, 1976
- EMILIO CASTELLANI - ANITA RHO: Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister*
Milano, Adelphi, 1976
- EMILIO CASTELLANI: Robert Walser, *La passeggiata*
Milano, Adelphi, 1976
- CARLO ALBERTO CORSI: Jack Kerouac, *Refrain*
Milano, Guanda, 1977
- VITO COSTA: Orazio, *Satire*
Roma, Ciranna, 1976
- NICOLA CROCETTI: Ghiannis Ritsos, *Tre poemetti*
Milano, Guanda, 1977

- MARIA DAZZI: Alejo Carpentier, *I passi perduti*
Milano, Longanesi, 1977
- MARIA DAZZI: Alessandro Dumas, *La regina Margot*
Torino, Fogola, 1977
- COSTANTINO DI PAOLA - SERGIO LEONE: Vladimir K. Arsen'ev, *Dersu Uzala*
Milano, Mursia, 1977
- ANGELO FIOCCHI: D. A. F. de Sade, *Le 120 giornate di Sodoma*
Milano, Guanda, 1977
- VIRGINIO GRACCI: Lao Tsu, *Tao Te Ching*
Monza, Il sagittario rosso, 1976
- RUGGIERO JONICO: Scuola Salernitana, *Gli aforismi*
Rimini, Amphora, 1976
- SERGIO LEONE - SERGIO PESCATORI: Aleksandr Blok, *Drammi lirici*
Torino, Einaudi, 1977
- LEONARDO LOJACONO, Guillermo Cabrera Infante, *Tre tristi tigri*
Milano, Il Saggiatore, 1976
- ENZO MANDRUZZATO: Friedrich Hölderlin, *Le liriche*
Milano, Adelphi, 1977
- FRANCA MINUZZO BACCHIEGA: Robinson Jeffers, *Cawdor*
Torino, Einaudi, 1977
- ERVINO POCAR: Franz Grillparzer, *Un dissidio tra fratelli d'Asburgo*
Milano, Guanda, 1977
- GIOVANNI RABONI: Guillaume Apollinaire, *Bestiario*
Milano, Guanda, 1977
- TIZIANO RIZZO: Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*
Roma, Newton Compton, 1977
- VITTORIA ROVELLI RUBERL: Robert Walser, *I fratelli Tanner*
Milano, Adelphi, 1977
- FRANCESCO SABA SARDI: Inca Garcilaso de la Vega, *Commentari reali degli Incas*
Milano, Rusconi, 1977
- NAT SCAMMACCA: Lawrence Ferlinghetti, *Poesie politiche*
Trapani, Celebes, 1977
- FRANCO SILVESTRI: AA.VV., *Viaggio pittoresco*
Milano-Roma, Bestetti, 1977

- MARIO SPECCHIO: Hermann Hesse, *L'ultima estate di Klingsor*
Milano, Guanda, 1977
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO: Juan Ramon Jimenez, *Antologia poetica*
Milano, Guanda, 1977
- LAURA TERRENI: Joseph Roth, *Giobbe*
Milano, Adelphi, 1977
- GIGLIOLA VENTURI: Aleksandr Zinov'ev, *Cime abissali*
Milano, Adelphi, 1977

RELAZIONE

La Giuria del Premio, composta da Aldo Businaro, che salutiamo con piacere come nuovo membro del nostro sodalizio, cittadino di Monselice curioso del mondo e di arti e lingue varie, da Cesare Cases, Elio Chinol, Carlo Della Corte, Iginio De Luca, Mario Luzi, Filippo Maria Pontani, da Emiliana Fabbri segretaria e da chi vi parla, si è riunita per un primo esame delle opere concorrenti ai diversi premi il sabato 20 maggio. Le opere tradotte presentate dagli editori o direttamente dai traduttori italiani e giunte entro i termini stabiliti dal bando assommavano quest'anno a 34, e di queste 5 risultavano « opere prime » di traduttori, concorrenti al premio speciale intitolato a Leone Traverso. Si è invece dovuto constatare con rammarico che per il premio internazionale destinato quest'anno a traduzioni straniere di teatro italiano non risultava pervenuta nessuna opera: evidentemente i canali consueti usati per diffondere all'estero il bando — principalmente i nostri Istituti di Cultura e gli Uffici culturali delle Ambasciate italiane — non avevano funzionato a dovere.

Visto che lo statuto del premio non vincola la Giuria a scegliere fra le opere presentate ci si è trovati di fronte a un dilemma preliminare: destinare il premio internazionale ad un'opera indicata dai giurati o rinviare l'assegnazione all'anno prossimo, confidando in una più sollecita diffusione del bando e in una più attenta collaborazione delle nostre istituzioni culturali all'estero. A tutti è parso che questa fosse la via da seguire, per conservare e accrescere a questo premio il significato e il prestigio internazionale che merita, e per onorare con ciò il nome di Diego Valeri al quale proprio da quest'anno abbiamo voluto associarlo. E mentre ringraziamo la Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo del confermato patrocinio di questo premio, ci auguriamo che la somma stanziata per quest'anno possa essere accantonata e integrata per il prossimo, in modo che sia possibile dare adeguati riconoscimenti in un settore così delicato e vitale qual è quello della traduzione e diffusione moderna del nostro teatro.

Questa delusione, diciamo, della Giuria sul piano internazionale ha trovato fortunatamente larghi compensi e conforti sul fronte indigeno della traduzione, il cui livello generale è ormai da tempo tra i più alti fra tutte le lingue di cultura. È subito apparso che il quadro delle opere presentate, anche se non tutti gli editori hanno convenientemente risposto all'appello, si presentava quest'anno ricco

di valori molteplici e originali, particolarmente per le traduzioni dal tedesco. Si è proceduto quindi a una prima cernita e alla ripartizione delle opere concorrenti fra i diversi membri competenti per un esame approfondito.

In una successiva riunione tenutasi domenica 4 giugno la Giuria ha esaminato anzitutto le opere concorrenti al premio « Città di Monselice ». Sentite e discusse le relazioni dei diversi membri si è proceduto a un esame comparativo e si è svolta una prima votazione con la segnalazione di una prima rosa di finalisti che ha compreso i seguenti nomi di traduttori per le opere indicate a fianco di ciascuno:

- ROLANDO ANZILOTTI, trad. dall'inglese di Robert Lowell, *Prometeo incatenato*, Torino, Einaudi, 1977.
- LIVIO BACCHI WILCOCK, trad. dallo spagnolo di Jorge Luis Borges, *Il libro di sabbia*, Milano, Rizzoli, 1977.
- EMILIO CASTELLANI, trad. dal tedesco di Robert Walser, *La passeggiata*, Milano, Adelphi, 1976, oltre che di Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister*, Milano, Adelphi, 1976, in collaborazione con ANITA RHO.
- NICOLA CROCETTI, trad. dal neogreco di Ghiannis Ritsos, *Tre poemetti*, Milano, Guanda, 1977.
- MARIA DAZZI, trad. dallo spagnolo di Alejo Carpentier, *I passi perduti*, Milano, Longanesi, 1977; trad. dal francese di Alessandro Dumas, *La regina Margot*, Torino, Fogola, 1977.
- COSTANTINO DI PAOLA - SERGIO LEONE, trad. dal russo di Vladimir K. Arsen'ev, *Dersu Uzala*, Milano, Mursia, 1977.
- SERGIO LEONE - SERGIO PESCATORI, trad. dal russo di Aleksandr Blok, *Drammi lirici*, Torino, Einaudi, 1977.
- ENZO MANDRUZZATO, trad. dal tedesco di Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, I, Milano, Adelphi, 1977.
- GIOVANNI RABONI, trad. dal francese di Guillaume Apollinaire, *Bestiario*, Milano, Guanda, 1977.
- VITTORIA ROVELLI RUBERL, trad. dal tedesco di Robert Walser, *I fratelli Tanner*, Milano, Adelphi, 1977.
- FRANCESCO TENTORI MONTALTO, trad. dallo spagnolo di Juan Ramon Jimenez, *Antologia poetica*, Milano, Guanda, 1977.
- LAURA TERRENI, trad. dal tedesco di Joseph Roth, *Giobbe*, Milano, Adelphi, 1977.

Dopo ulteriore discussione si è passati alla votazione finale, nella quale la maggioranza dei voti ha designato quattro « finalisti » e fra

questi il vincitore. Do lettura dei giudizi formulati per gli ultimi selezionati, lasciando per ultima la relazione sul vincitore:

MARIA DAZZI, operosa e benemerita traduttrice da varie lingue, francese, spagnolo, inglese, già segnalata negli annali di questo premio, si è cimentata ora nella traduzione di uno dei piú vigorosi romanzi del cubano (ma di ascendenza franco-russa) Alejo Carpentier, una delle voci piú alte della grande narrativa latino-americana: *Los pasos perdidos* del '53: in forma di diario un'odissea latino-americana che, fra amore e rivoluzione, ha come sfondo un viaggio con straordinari incontri nella foresta vergine, alla ricerca di strumenti primitivi e insieme di un mondo perduto e irrecuperabile di natura incorrotta. La forte e compatta suggestione di un linguaggio intensamente meditativo e fantastico è resa dalla Dazzi con rara precisione ed eleganza. Tradurre da lingue « facili » è difficile senza mostrare il rovescio dell'arazzo, come diceva Cervantes. La Dazzi è riuscita perfettamente a eliminare questo senso dell'« abito rovesciato » così frequente nelle traduzioni dallo spagnolo.

Anche la traduzione di un romanzo d'avventure francese come *La Reine Margot* di Dumas père (1874) mostra in così diverso registro stilistico lo stesso trasparente nitore.

ENZO MANDRUZZATO, già affermato traduttore dalle lingue classiche e conoscitore del classicismo ottocentesco (si pensi alla sua recente biografia del Foscolo), era particolarmente qualificato ad accingersi all'impresa, finora mai tentata, di tradurre pressoché integralmente la poesia di Hölderlin in due volumi, di cui è uscito il primo ed è già annunciato il secondo. Diversamente da altri traduttori, il Mandruzzato non mira a un calco dei metri e dei ritmi hölderliniani bensí a una ricreazione all'interno dei moduli della poesia italiana — ciò che non esclude la massima attenzione filologica —, sicché è questa la prima versione che può essere goduta indipendentemente dal testo. Esiti quanto mai persuasivi (da segnalare soprattutto il ciclo *Emilia*) permettono di supporre già in base al primo volume che l'opera compiuta costituirà una tappa difficilmente superabile nella pur ricca vicenda delle traduzioni hölderliniane.

FRANCESCO TENTORI MOTALTO, che presenta un'Antologia poetica di Juan Ramón Jiménez, è stato giudicato anche negli anni scorsi, dalla Giuria del premio Monselice, uno dei piú fini interpreti di poesia spagnola. Alla sua lunga consuetudine con l'opera di Jiménez e al suo gusto letterario scaltrito sui piú validi esemplari del Novecento e manifestato anche in liriche originali, si deve l'efficacia della sua mediazione, per cui i valori verbali e ritmici dei testi sono ormeggiati

con un'aderenza a un tempo scrupolosa e geniale. C'è forse, nella versione, qualche arbitrario *enjambement*, qualche abuso di tronche, qualche salto di tono; ma gli abbandoni fonico-ritmici sono temperati da una sorvegliata castità di segno, e l'intensità del 'limpido ermetismo' dell'originale è quasi sempre restituita con torniture espressive di nobile suggestione.

Vista quindi l'indicazione chiaramente emersa dalla maggioranza dei voti, la Giuria ha deciso di conferire il premio « Città di Monselice » di un milione per il 1978 a EMILIO CASTELLANI, per la sua traduzione dal tedesco della *Passeggiata (Der Spaziergang)* di Robert Walser, Milano, Adelphi, 1976, e in riconoscimento di tutta la sua opera di preziosa mediazione di momenti e testi fondamentali della moderna cultura tedesca. La relazione è questa:

EMILIO CASTELLANI, che già aveva tradotto il romanzo di Robert Walser *Jakob von Gunten*, si è cimentato con quel piccolo capolavoro che è *Der Spaziergang* superando le notevoli difficoltà che importava la resa di uno stile in cui l'ironia romantica viene ripresa nei suoi moduli tradizionali, a cominciare dalla sovranità del soggetto, e insieme spesso rovesciata in un'ironia di segno opposto. Mentre infatti l'io romantico dissolveva nella sua libertà i contorni di un mondo oggettivo dominato dallo spirito filisteo, il passeggiatore di Walser, uscito anche lui a provocare con il suo spirito domenicale la giornata feriale del borghese, si trova di fronte a un mondo ben altrimenti irrigidito, di cui accetta in un primo momento le forme e i linguaggi — che si tratti di quelli del libraio o dell'impiegato di banca o del sarto o di altri tra i numerosi personaggi incontrati nella passeggiata — per vanificarli e irridarli dopo i falsi inchini e salamelecchi. D'altra parte non ci può essere qui, come altrove in Walser, il tentativo dell'integrazione totale come unica risposta possibile a un mondo reificato, poiché il soggetto non è il ragazzo alle prime armi dell'*Assistente* o di *Jakob von Gunten* bensì lo scrittore che rivendica la sua eccezionalità e le sue ascendenze romantiche e i cui sogni sopravvivono ad ogni ripulsa del reale. « Così, — come scrive egregiamente lo stesso Castellani nella nota al volume — oscillando tra alti e bassi che miracolosamente si compensano (compensazione che è però agli antipodi di ogni possibile intellettualizzazione dialettica), la corda dell'immaginazione rimane tesa sino alla fine ».

Con le sue versioni walseriane Castellani ha dato un contributo alla riscoperta di questo grande autore svizzero che sembra definitivamente sancita solo in quest'anno 1978 in occasione del centenario della nascita. Ma non è certo la prima volta che le sue traduzioni hanno

carattere pionieristico. Subito dopo la guerra, tra il 1945 e il 1946, egli pubblicò presso Rosa e Ballo due drammi di Toller (*Uomo-massa* e *Oplà, noi viviamo!*) e l'*Opera da tre soldi* di Brecht, e presso Frassinelli il *Tonio Kröger* di Thomas Mann. Inizi di una lunga fedeltà, poiché Castellani, che non traduce mai un autore senza precisi intenti culturali, di rado lo abbandona. Di Toller tradusse in seguito l'autobiografica *Una giovinezza in Germania* e completò la silloge del teatro uscita presso Einaudi nel 1971. Di Thomas Mann tradusse per l'edizione mondadoriana curata da Lavinia Mazzuchetti tutti i racconti giovanili fino alla *Morte a Venezia* (una versione rimasta classica nonostante i numerosi tentativi altrui), nonché *Altezza reale*. Quanto a Brecht, a partire dal 1949 egli si accinse a curare la versione italiana prima di un'ampia scelta, poi di tutto il teatro, traducendo personalmente parecchie tra le opere più importanti, da *Tamburi nella notte* a *Mabagony* alla *Madre* al *Galileo*, ed ebbe un ruolo determinante anche nella versione degli *Scritti teatrali* e dell'edizione delle liriche in due volumi. La predilezione per il linguaggio teatrale, favorita anche dalla sua lunga attività di direttore di programmi radiofonici e poi televisivi, lo spinse a tradurre anche una commedia di Dürrenmatt (*Il complice*) e soprattutto i due drammi di Lulu di Wedekind (*Adelphi* 1972). Di particolare importanza, perché legata ai suoi vivaci interessi musicali, la versione dei *Testi poetici e drammatici* di Arnold Schönberg (Feltrinelli 1967). L'ultima fatica di Castellani, accanto a questa *Passeggiata*, è stata la revisione e il completamento della traduzione del *Wilhelm Meister* goethiano iniziata da Anita Rho. Ma l'assegnazione del premio Monselice vuole essere soprattutto un riconoscimento per il contributo dato alla conoscenza di scrittori tedeschi contemporanei che hanno profondamente influito sulla nostra sensibilità letteraria e teatrale.

Successivamente la Giuria ha preso in esame le opere concorrenti al premio « Leone Traverso: opera prima ». Fra queste sono apparse degne di particolare considerazione le due seguenti:

FRANCA MINUZZO BACCHIEGA, trad. dall'inglese di Robinson Jeffers, *Cawdor*, Torino, Einaudi, 1977.

MARIO SPECCHIO, trad. dal tedesco di Hermann Hesse, *L'ultima estate di Klingsor*, Milano, Guanda, 1977.

Mentre la traduzione dello Specchio è parsa meritevole di segnalazione per precisione e finezza interpretativa, la Giuria ha deciso all'unanimità di assegnare il premio « Leone Traverso » 1978 di L. 500.000, messo a disposizione dalla Cassa Rurale e Artigiana di

Sant'Elena, alla Signora FRANCA MINUZZO BACCHIEGA con la seguente motivazione:

FRANCA MINUZZO BACCHIEGA ha anzitutto il merito notevolissimo di avere proposto al pubblico italiano, tradotto integralmente a fronte dell'originale, un testo poetico di straordinaria forza e di alto significato simbolico e culturale, del grande poeta americano Robinson Jeffers, a lungo dimenticato in patria e quasi ignoto fra noi. Nato nell'87 a Pittsburg, la fumosa metropoli dell'acciaio, educatosi nel colto ambiente classico e puritano dell'Est atlantico e poi in Europa, Jeffers appartiene alla stessa generazione poetica di Pound e di Eliot, collocandosi anagraficamente fra il primo e il secondo: ma al contrario di loro voltò presto le spalle all'Europa, seguendo la via dell'Ovest, *Westward*, il cammino dei pionieri e di tutta la storia americana, e trovando la sua patria vitale e poetica, insieme terra promessa e terra desolata, sulla costa del Carmelo sul Pacifico, a Sud di San Francisco, dove si costruì da sé con blocchi di granito marino una casa-torre, Tor House, simbolo dell'agonismo tragico e della disperata solitudine di quest'ultima frontiera, sostanza della sua poesia. Questo *Cawdor*, messaggio poetico che grazie alla Minuzzo ci giunge ora, mezzo secolo dopo — apparve nel '28, nel momento in cui Eliot aveva appena concluso la « stagione d'inferno » della sua poesia fra *The waste Land* (1922) e *The hollow Men* ('25) — è un *tragic narrative* ritmato poeticamente in sequenze o lasse di versi lunghi, un vero e proprio romanzo, ma con struttura e fonti di tragedia, sul tema greco e biblico del figliastro tentato invano dalla matrigna e accusato per vendetta al padre che lo uccide e che poi si punisce accecandosi come Edipo, ma con un coltello di selce, relitto di civiltà autoctona indiana, nemesi etnica del genocidio delle tribù indigene. Il mito greco di Fedra (Fera si chiama la protagonista) e di Ippolito, il destino di un Macbeth shakespearano (*Cawdor* è il padre protagonista) si fondono in una tragedia americana di potente « inumanità », la tragedia del dissidio insanabile fra l'uomo civilizzato e una natura smisurata e selvaggia, in cui l'uomo appare come un « atomo intrusivo »: tragedia espressa in una somma di stili che integra il linguaggio classico e biblico col linguaggio quotidiano e con quello della scienza moderna, fisica, biologia, etnologia. Il ritmo dei versi lunghi, marcati da pause di forte emotività, sia nei dialoghi e monologhi drammatici sia negli'interventi della natura che come un coro tragico accompagna la vicenda con un basso continuo di sordo e minaccioso brontolio, è reso dalla traduttrice italiana con notevole maestria. Se a tratti la precisione semantica appare sacrificata e l'inter-

pretazione solleva qualche dubbio, va riconosciuto che la Minuzzo sa ricreare in italiano la tensione, la coralità e la compattezza tragica di questo linguaggio e l'ampio respiro ritmico dell'originale, il movimento incalzante a onde successive del verso lungo: e questo nella comunicazione poetica del testo sembra veramente l'essenziale.

Non ci resta che congratularci ancora coi vincitori e anche con gli altri che attraverso le loro traduzioni hanno arricchito di valori nuovi la nostra cultura e spesso ci hanno aiutati a capire meglio valori noti. Vogliamo ora pregare i vincitori di dirci con le loro parole il senso, le difficoltà e le soddisfazioni della loro tanto utile fatica.

CRONACA DELLA PREMIAZIONE

Il Premio « Città di Monselice », giusto alla sua VIII edizione, è stato assegnato domenica 18 giugno 1978.

La VII tavola rotonda sui problemi del tradurre, che si accompagna ogni anno al Premio fin dalla sua seconda edizione, ha avuto per tema la traduzione teatrale, e proprio un uomo di teatro, il regista Luigi Squarzina, ha aperto il convegno nella Biblioteca del Castello Cini, la mattina del 18 giugno, parlando delle traduzioni da Shakespeare e da Molière e, in generale, di tutti i complessi problemi legati alla messinscena teatrale di un testo tradotto da una lingua straniera. Dopo Squarzina, Emilio Castellani ha parlato delle traduzioni brechtiane; sono seguiti gl'interventi di Cesare Cases su Goethe e di Cesare De Michelis su Čechov. De Michelis ha anche ricordato brevemente Angelo Maria Ripellino, recentemente scomparso.

Nel corso della cerimonia pomeridiana di consegna dei premi, che si è svolta sempre nella sala della Biblioteca del Castello Cini, il presidente Gianfranco Folena ha espresso il rammarico della giuria per la mancata assegnazione del premio destinato a traduzioni straniere di opere italiane e intitolato quest'anno al nome del poeta e traduttore Diego Valeri. Infatti il premio per una traduzione in lingua straniera di un'opera teatrale italiana non ha avuto adesioni, tanto che la giuria unanime ha deciso di accantonare la somma messa a disposizione dalla Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo, per riproporre il premio il prossimo anno.

Il professor Folena ha dato poi lettura della relazione della giuria, in cui si proclamava vincitore della VIII edizione del « Città di Monselice » Emilio Castellani, che concorreva con la traduzione della *Passeggiata* di R. Walser (Adelphi), e si assegnava a Franca Minuzzo Bacchiega il « Leone Traverso » per la sua traduzione di *Cawdor* di R. Jeffers (Einaudi).

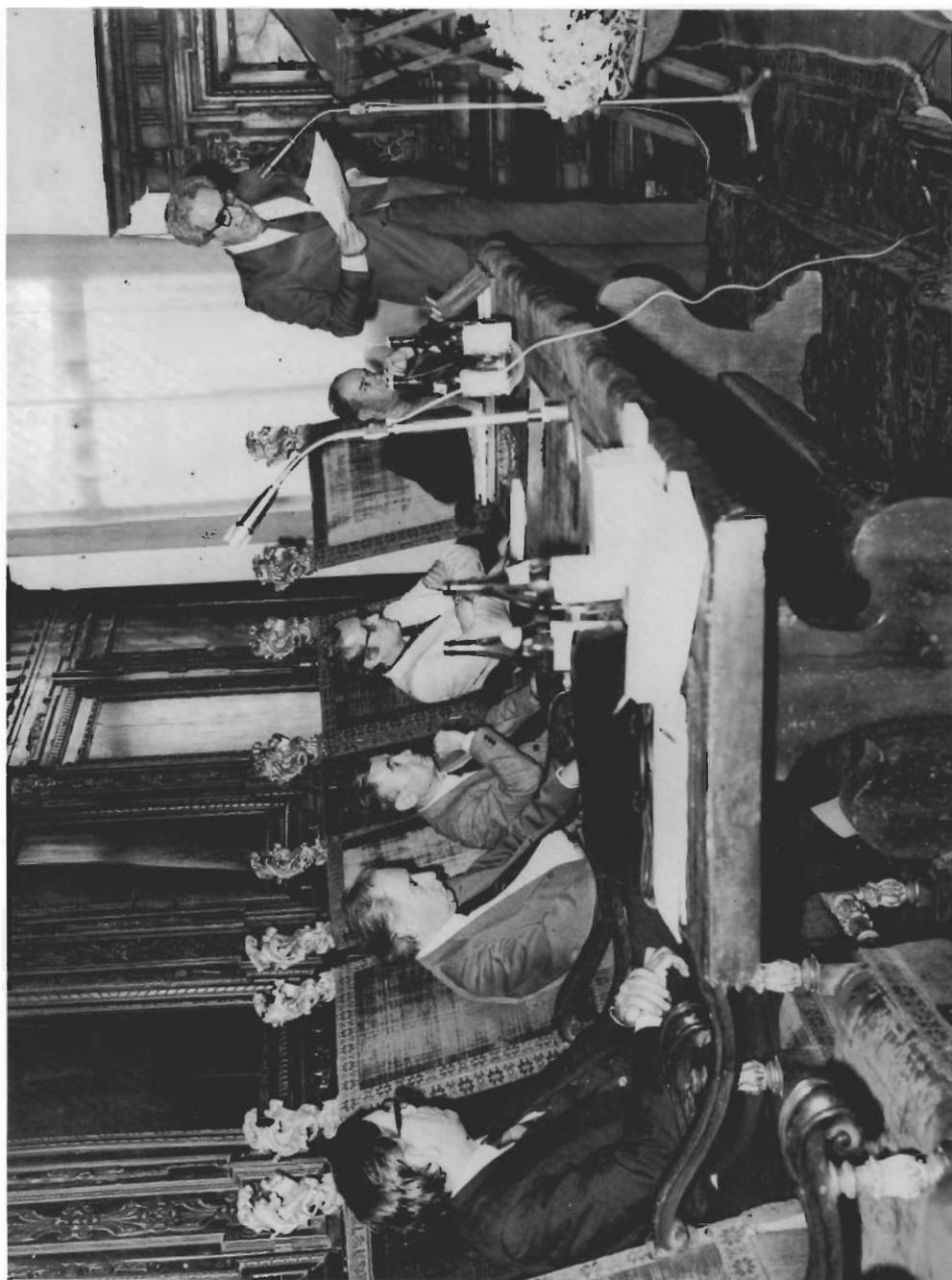
I premi sono stati consegnati dal sindaco di Monselice, professor Giampietro Dalla Barba, il quale ha ribadito, in un applaudito breve indirizzo di saluto rivolto alla giuria, ai vincitori e al pubblico che affollava la sala, la determinazione della nuova Amministrazione Comunale a dare impulso all'attività di studio e ricerca legata al premio, pur tra le molteplici difficoltà connesse con il governo di una città in tempi non facili.

I vincitori Emilio Castellani e Franca Minuzzo Bacchiega hanno preso la parola per il discorso di rito parlando della propria attività e delle ragioni della propria scelta di lavoro.

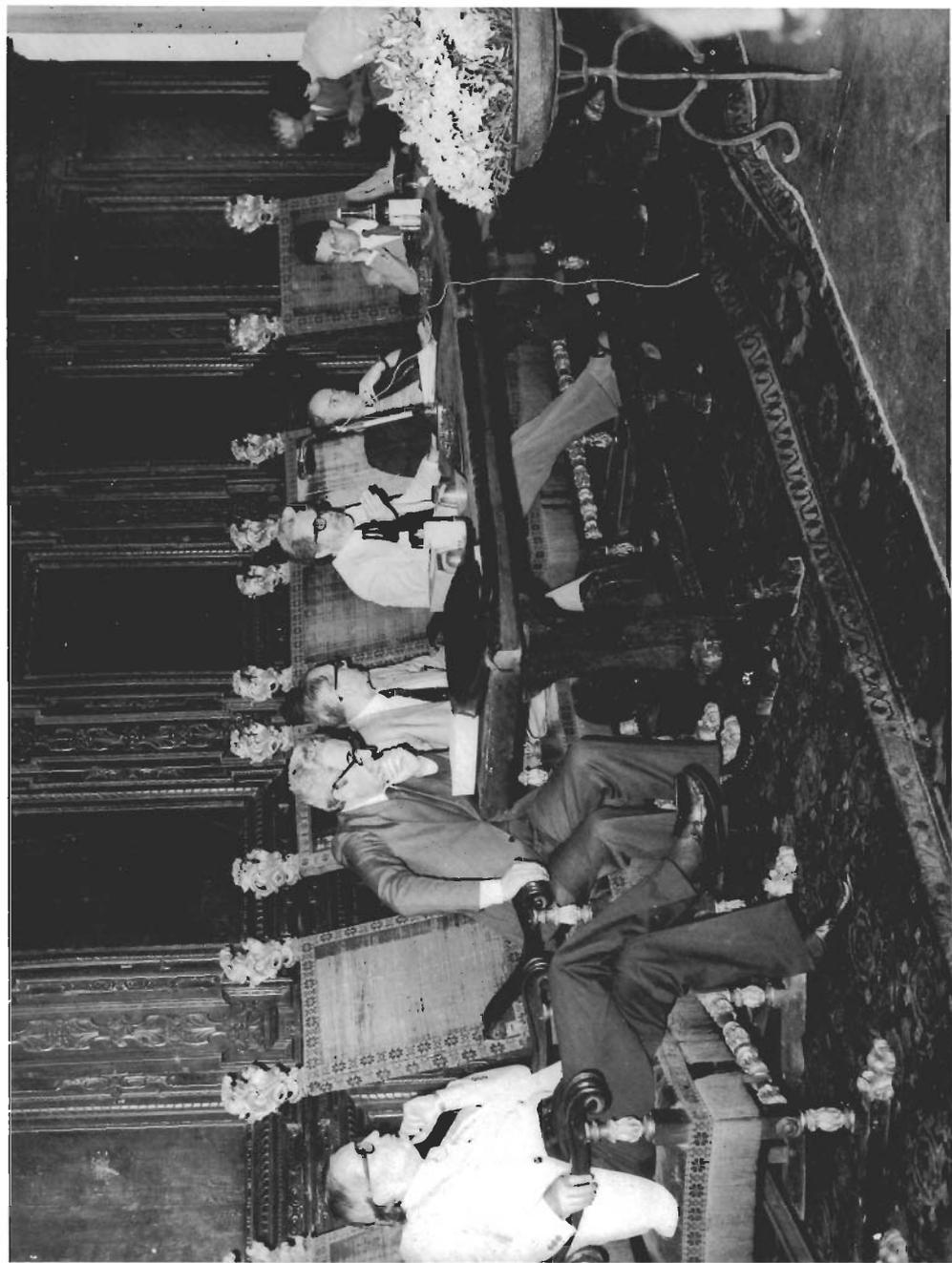
Un rinfresco, servito nel giardino del Castello Cini, sotto la bella loggia rinascimentale, ha concluso la giornata.



Il Sindaco di Monselice consegna il premio a Emilio Castellani.



Tavolo della Giuria: da sinistra, il prof. Dalla Barba, sindaco di Monselice; Mario Luzi; Iginio De Luca; Carlo Della Corte; Cesare Cases; Gianfranco Folena.



La Tavola Rotonda: da sinistra, Elio Chinol, Gianfranco Folena, Emilio Castellani, Luigi Squarzina, Cesare Cases, Cesare G. De Michelis.

I MIEI ESPERIMENTI DI TRADUZIONE

Adempio subito l'elementare dovere formale di ringraziare la giuria del Premio Monselice di avermi assegnato il premio per il 1978. Uso, come si vede, la formula piú asciutta possibile perché non desidero infiorettare con parole inutili l'espressione di un sentimento profondo e complesso. Parlare del mio lavoro di traduttore nel momento in cui esso riceve il piú serio e qualificato dei riconoscimenti a cui può aspirare in Italia, non mi è facile, perché significa sommuovere tutto il sedimento di ricordi e di ripensamenti che ha dietro di sé una vita ormai lunga come la mia.

Perché, come mai, sono diventato traduttore, e in particolare traduttore dal tedesco? Per quale ragione o necessità questo, che negli anni della mia giovinezza e della mia maturità era solo un *Nebenberuf*, un *violon d'Ingres*, un'occupazione secondaria, ha finito col diventare il lavoro al quale ormai mi dedico in continuità e nel quale posso dire di essermi specializzato? Quali scelte, quali rinunce hanno condizionato il cammino sul quale mi sono indirizzato?

Motivazioni dirette, folgorazioni improvvise non saprei davvero individuarne. È da notare anzitutto che, per ragioni d'indole familiare, non intrapresi gli studi letterari ma quelli di giurisprudenza. Fu una scelta non illuminata, le cui ripercussioni risento ancora in questa mia attività. Fu quindi da dilettante, e col sottofondo mentale e sentimentale di una passione frustrata, che mi avvicinai alla letteratura.

L'intolleranza furiosa che fin dalla prima gioventù nutrii per il Fascismo e la ripulsione che m'ispirava il retorico provincialismo della nostra cultura in genere, mi spinsero a leggere quasi unicamente letterature straniere, segnatamente la francese, alla quale mi dedicai in maniera pressoché esclusiva fin verso lo scoppio della guerra. Ma un'altra passione piú o meno sospetta m'accompagnava fin dall'infanzia e la coltivavo altrettanto dilettantesca e, insieme, intensamente: la passione per la musica. Fu l'incontro coi cori della 9ª Sinfonia, coi *Lieder* di Schubert, Schumann e Wolf che, verso i vent'anni d'età, destò in me un preciso interesse per il tedesco e mi fece decidere di studiarlo; in ciò spronato dall'incoraggiamento di mia madre, per la quale la lingua e il contatto col mondo tedesco avevano costituito un momento vitale importantissimo. D'altronde — cosa abbastanza normale a quei tempi — nella mia casa paterna

dilagava l'entusiasmo per Wagner, i cui libretti d'opera erano però noti solo nelle traduzioni allora in uso.

La musica entrò dunque per buona parte, forse in modo essenziale, nella nascita del mio interesse per la cultura tedesca e nella mia aspirazione a farmene tramite verso l'Italia. Non per nulla uno dei primi autori ai quali mi avvicinai con « animus traducendi » (o meglio « vertendi ») fu Thomas Mann. Prima della guerra avevo letto in italiano la sua *Montagna incantata* e serbavo la più affascinata memoria del capitolo sulle audizioni di dischi. Il suo libro che, ancora assai digiuno quanto a preparazione linguistica, decisi di tradurre fidando nel vocabolario, fu nientemeno che *Tonio Kröger*.

Ma quasi contemporaneamente avevo compiuto altre scelte, ispirate soprattutto dalla passione politica, o più esattamente ideologica: dal desiderio cioè che, finita la guerra, anche in Italia si venisse a sapere cosa erano stati gli anni ruggenti della rivoluzione tedesca e della repubblica di Weimar e quale grande, tormentata e fiera cultura avevano espresso. Dopo l'8 settembre del '43, per incarico di Nando Ballo, tradussi con febbrile partecipazione, nelle pause della clandestinità, due drammi di Toller, *Uomo-massa* e *Oplà noi viviamo*; ottenni pure di poter tradurre *Una giovinezza in Germania* (che però sarebbe rimasta inedita per ben 25 anni), e infine mi accinsi con trepidazione, ma con non minor fervore, al tentativo di rendere in italiano l'*Opera da tre soldi* di Brecht, la cui proposta mi appariva urgente e indispensabile in quella che mi prefiguravo sarebbe stata l'Italia del dopoguerra.

Nell'*Opera da tre soldi* — il cui spartito possedevo già da parecchi anni e i cui *songs*, come mi ricordava qualche tempo fa Alberto Vigevani, avevano elettrizzato varie riunioni di amici intorno al mio pianoforte — l'interesse ideologico-politico si sposava per me a quello teatrale-musicale. Ma dirò che anche un testo come *Uomo-massa* mi sembrava reclamare imperiosamente di essere messo in musica, e trovavo strano che non ci fosse stato un altro Weill per farlo. Questo spiega forse l'andamento un po' melodrammatico della mia versione, che però non sembra male addirsi all'originale.

Si può osservare che questo mio primo gruppetto di traduzioni, nato in una cornice anomala e tempestosa, rivela già non pochi indizi intorno a quelli che sarebbero stati i temi e i campi da me prediletti: il teatro, e in particolare il teatro d'ispirazione politica e di critica sociale, e il racconto lungo o romanzo breve. Il grande romanzo non mi attirava, forse per la fatica non gratificante che mi era costata una traduzione di *Salambò* di Flaubert, pubblicata nel 1942. Nel '43 era apparsa invece presso Frassinelli una mia versione della *Sym-*

phonie Pastorale di Gide, che avevo tenuta per dodici anni nel cassetto. Il successo ottenuto da questo piccolo libro mi spinse a proporre al benemerito Frassinelli il *Tonio Kröger*, che infatti uscì con la data del 25 aprile 1945. Fu una traduzione (mi si perdoni l'immodestia) realmente azzeccata, forse grazie a certe — *si parva licet* — affinità temperamentali, e che mi sembra conservare tuttora una sua validità. Essa ebbe la fortuna di essere notata da Lavinia Mazzucchetti, una personalità al cui esempio e ai cui consigli sono lieto di riconoscere qui il mio debito affettuoso. La Mazzucchetti, che curava per Mondadori l'edizione dell'Opera Omnia di Mann, mi affidò la traduzione di tutti i racconti giovanili allora editi, compreso *Tristano*, e in seguito anche quella della *Morte a Venezia* e di *Sanguis welsungo*. Anche la traduzione della *Morte a Venezia* è stata una di quelle in cui mi sono maggiormente impegnato: allora la vedevo come un testo radicalmente diverso se non opposto al *Kröger*, e la giudicavo, come ancora la giudico, uno dei grandi « classici » della letteratura moderna.

Frattanto ero stato incaricato da Einaudi di preparare la traduzione del teatro di Brecht. Di questo grosso e faticato lavoro collettivo si è già qui parlato ad abbondanza. Per quel che mi riguarda, il suo lento realizzarsi coincide con l'epoca centrale della mia vita, nella quale esso venne a contrappuntare, come costante presenza, preoccupazione e impegno, l'intero quadro, esteriore ed interiore, della mia esistenza. Va ora detto che in quegli anni — del cosiddetto miracolo italiano, gli anni di Scelba, poi del centro-destra e del centro-sinistra — la mia occupazione stabile si svolgeva nell'ambito della radio e della televisione ufficiali: un lavoro tipicamente di comunicazione e di mediazione, che aveva certo aspetti terribilmente deludenti in confronto ai miei ottimismo iniziali, ma anche aspetti positivi: e tra le due attività, quella ufficiale e precipua di uomo della RAI e quella accessoria di traduttore brechtiano, si verificava obiettivamente un intreccio sovente penoso di ripercussioni, che però non erano tutte contraddittorie né superficiali.

Della mia venticinquennale esperienza radiotelevisiva, anche se essa mi consentì per un certo tempo di entrare in vivo contatto col mondo del teatro e con una serie di concrete realtà organizzative, non posso dire che il bilancio generale si sia chiuso in attivo. Da essa però trassi interesse e anche un minimo d'idee chiare in merito al teatro come realtà culturale d'incomparabile importanza; e fu con la più grande passione che negli anni intorno al '60 mi dedicai al completamento delle traduzioni teatrali brechtiane, e che nel '62 curai l'edizione italiana della prima piccola antologia degli scritti di Brecht

sul teatro: antologia che poi si sviluppò in quella, ben piú vasta, che apparve in tre volumi nel 1975 e alla quale dedicai un puntiglioso lavoro d'integrazione e di ordinamento. Non meno attivamente seguì e contribuì alla preparazione dei due grandi volumi di poesie brechtiane, il primo dei quali uscì nel '69 e il secondo nel '77. Il rapporto fra la poesia e il teatro di Brecht mi è sempre parso strettissimo: nell'una come nell'altro appaiono ben chiare le due facce della creatività dello scrittore e del suo atteggiamento di fronte al mondo, la faccia propagandistica, attorica, ampiamente dispiegata, e la faccia ascetica, severa, inflessibile. E dell'ambivalenza di tale rapporto si è certamente compenetrato il mio modo di pensare e di vedere le cose. In tal modo penso di poter concisamente definire l'arricchimento che ha significato per me il contatto tenuto con Brecht quasi vita natural durante. Per questo motivo — se mi è concessa un'annotazione di carattere personale — le mie traduzioni brechtiane a cui piú tengo sono *La madre* e *Vita di Galileo*.

Minore congenialità ho sentito lavorando intorno ad altri autori di teatro la cui fisionomia mi appariva piú sfuggente, o mi era meno nota e familiare: alludo a Wedekind e a Horváth. Lo stile del discorso scenico di Wedekind, che sembra svolgersi contemporaneamente su piani diversi e reciprocamente sghembi, pone a mio avviso problemi eccezionalmente ardui per la resa in un'altra lingua. Non so quanti riescano a tradurlo con piacere e possano dichiararsi soddisfatti a lavoro terminato. Quanto a Horváth, che ho tradotto insieme a Umberto Gandini, direi che i problemi che pone non sono meno spinosi, tanto per l'inafferrabilità di un'esatta cifra del suo linguaggio apparentemente sciolto, quanto per la labilità del mondo che rappresenta: carattere, d'altronde, che egli ha in comune con tanti scrittori austro-ungarici, da Nestroy a Hoffmannsthal e a Karl Kraus. Con maggior facilità, ma con piú scarsa sintonia ideale, ho poi tradotto di recente un altro lavoro di teatro, *Il complice* di Dürrenmatt.

Grande soddisfazione, invece, mi avevano procurato in precedenza gli incontri con altri due autori pure appartenenti all'area mitteleuropea, animati entrambi da spiriti visionari e messianici e assurti entrambi, ma in campi ben distinti, a somma grandezza storica: Schöenberg e Kafka. Quando apparve il volumetto kafkiano contenente una mia nuova versione della *Metamorfosi* e degli altri celebri racconti giovanili, un illustre traduttore mio amico lo commentò dicendomi scherzosamente che, se avessi ritentato un altro paio di volte quella traduzione, forse ce l'avrei fatta. Era il tipico scherzo che diceva il vero, ma credo di non aver sbagliato prendendolo per un compli-

mento. Con Schönberg pagai invece il fio della mia vantata dimestichezza col mondo musicale: su nessun'altra traduzione mi scervellai tanto come su alcuni dei suoi *Testi poetici e drammatici*, anche se per essi potei prescindere totalmente dai problemi di rispondenza alla musica; ed ebbi la soddisfazione di sentire approvato il mio lavoro da autorevoli critici.

Preferisco sorvolare qui sull'opera che prestai per mettere a punto una versione del *Wilhelm Meister* che la bravissima Anita Rho aveva compiuta vari anni prima, e che le edizioni Adelphi pubblicarono nel 1976. Desidero però ringraziare Luciano Foà per l'aiuto che mi diede in quell'occasione e per aver voluto che anche il mio nome figurasse accanto a quello della Rho come co-traduttore. Goethe è un argomento troppo gigantesco per affrontare, anche dal semplice punto di vista del traduttore, un discorso su un suo libro isolato, per quanto grande sia. Mi limiterò a dire che, secondando la linea seguita da Anita Rho, mi sforzai di rendere il testo con semplicità e chiarezza.

Mi rimane da parlare delle mie traduzioni da Robert Walser, tanto più che proprio una di esse è valsa come motivazione specifica per l'attribuzione del « Monselice ». Qualcuno potrebbe osservare che se c'è un autore — almeno in apparenza — diametralmente opposto a Brecht, è proprio Walser, e potrebbe scendere a considerazioni circa la mutevolezza di sentimenti cui può andare soggetto l'animo di un traduttore, o anche a conclusioni negative circa la possibilità che il lungo esercizio della traduzione valga a temperare il traduttore stesso come essere pensante. Ovviamente, ogni congettura è lecita. Sta di fatto che, forse perché ormai sono vecchio, sento sempre più forte il bisogno di sincerità, di una profonda autenticità di sentimento; ed è appunto quest'autenticità che traspare dalla pagina di Walser, insieme con tutta la fatica e la peripezia che costa la sua conquista. Una peripezia che è infelicità e felicità insieme, infelicità di chi non vede una via d'uscita e felicità per essere riusciti a superare o ad agire con modestia e applicazione ostacoli che parevano insormontabili. Su scala ridotta, in dimensioni da rapportarsi sempre alla tempesta in un bicchier d'acqua (ma anche la tempesta in un bicchier d'acqua conosce spettri e folgori), questa è, più o meno, anche la condizione del traduttore. Del traduttore, beninteso, consapevole che il suo lavoro dev'essere attento, paziente e disinteressato; del traduttore che bada a quello che il testo dice e cerca di renderlo nel modo più confacente, schietto e pulito possibile; che conta su un più o meno cospicuo bagaglio di conoscenze e di esperienze, ma che ha fiducia nell'umile vocabolario; e che, soprattutto, pensa più all'autore da cui

traduce, a ciò che questi era, al mondo in cui è vissuto, che non a se stesso e alle proprie smanie di autonomia.

E proprio perciò desidero sottolineare, concludendo, che il lavoro del traduttore non può che giovare di collaborazioni, di suggerimenti, di apporti altrui, purché provengano da buone fonti. Questo discorso, logicamente, vale in primo luogo per grandi prodotti d'insieme, com'è stato per esempio il teatro di Brecht; ma vale altresì per piccole, singole opere; e di quale aiuto e quanto ben accetta mi sia stata, e continui a essermi, l'assistenza di amici come Cases, Foà, Calasso e tanti altri, posso dirlo io solo, e voglio dirlo e ribadirlo qui, in tutta sincerità e riconoscenza.

EMILIO CASTELLANI

ROBINSON JEFFERS: UN INCONTRO

Il mio incontro vero, importante con le opere di Jeffers e precisamente col *Cawdor*, avvenne in Arizona dove mi trovavo nel corso di un viaggio di studi. Conoscevo l'opera di Jeffers attraverso la lettura del suo ultimo libro di poesie, stampato postumo, *The Beginning and The End*. Lo ricordavo come un ottimo poeta dalla fama, purtroppo, inferiore al suo valore.

Ma l'impatto con *Cawdor*, il lungo 'narrative' scritto nel 1928, fu, diciamo, folgorante e decisi di tradurlo. A distanza di anni posso ricordare le impressioni, le riflessioni, l'approvazione entusiastica che ne ricevetti allora.

Il 'narrative' era molto lungo e, malgrado questo, il livello della poesia era altissimo, quasi senza cadute o con rari cali di tensione (voluti, come capii piú tardi). Mi affascinava la grande bellezza e varietà di vocaboli, l'uso personalissimo degli aggettivi (nessuno dei quali usato per ornamento ma tutti essenziali alla composizione, scelti con cura e perizia per comunicare un messaggio), la potenza della prosodia le cui battute erano cosí penetranti ma allo stesso tempo cosí sapientemente dosate da sollevare profonde emozioni, da lasciare lo spazio ad un'attenta, sofferta partecipazione:

Una teoria di colline costiere intagliate da canyon, raccolte in una
unica montagna scolpita

Un lungo modulato urlo d'aquila fatto pietra, ad arrestare la forza
del mare.

M'incuriosiva il variare frequente del ritmo nei versi; era strano, ma anziché esserne respinta com'è successo ad altri (molti) ne ero attratta, intuendo che dietro a quelle forme insolite c'era qualcosa di estremamente vivo. Poi ho capito che era il tema a suggerire il ritmo: in sintonia con gli argomenti che esprimeva, Jeffers ne rispettava, riproducendolo, il loro pulsare, la loro vibrazione vitale. E poi il respiro immenso, quasi cosmico dei suoi versi; e la profusione di « piú anima » che il poeta riusciva a infondere in tutte le cose che descriveva anche e soprattutto in quelle non umane:

... ho osservato a lungo le stelle passare, minute galassie disperate
che sparpagliano, splendendo, la loro sostanza come un pensiero appas-
sionato.

Fui attratta anche dall'uso dei simboli, degli archetipi, dal modo in cui il poeta inseriva i sogni nel contesto delle sue creazioni, usandoli come profezie:

Non la sua mente, ma la luce della sua mente / ricordò il sogno della notte prima... / ...C'è qualcosa dentro di noi che conosce il nostro destino dal suo principio, la nostra fine proprio dalla fonte...

Era davvero un poeta che rompeva tutti gli schemi, che non temeva di percorrere sentieri inesplorati in qualsiasi luogo portassero, a qualsiasi conclusione giungessero.

Ho voluto conoscere altre opere di Jeffers, e dopo averle lette ho trovato che il *Cawdor* è la storia più realistica fra quelle che ha scritto. (*Cawdor* è un 'rancher' di mezza età, che s'innamora di una diciannovenne, Fera Martial e la sposa. Ma Fera ama Hood, il figlio di *Cawdor*. Hood la respinge. La vendetta di Fera è una menzogna tragica: Hood l'ha violentata. *Cawdor* uccide Hood e dopo mesi di sofferenza intollerabile, conosciuta la verità, si acceca). La storia, dicevo, è più realistica delle altre ed anche più libera dai miti e dai simboli, a parte l'ombra di Edipo che appare alla fine e il ricordo della moglie di Putifarre nella menzogna di Fera; libera anche dalla sovrabbondanza di profezie, dall'uso e dall'abuso di fantasmi (uso peraltro sempre sapiente) che affollano altre opere. *Cawdor*, dicevo, era una storia normale malgrado gli atti di violenza, i drammi psicologici che vanno oltre il limite della sopportazione umana.

Ma, ecco il punto: la mia irriducibile avversione per i melodrammi, le storie truculente, morbose, non veniva eccitata, non provavo quindi ripulse per questo racconto in realtà così banale nella sua vicenda. Trovavo incredibile come Jeffers riuscisse a trattare certe trame lasciandomi estranea e poi, attraverso un selezionato linguaggio anche scientifico, sul filo di una sottilissima interpretazione psicologica, riuscisse a raggiungere livelli di poesia di una assoluta purezza e levità e a coinvolgermi proprio su quel piano.

La conoscenza dei luoghi, il Carmelo, dove Jeffers aveva vissuto e dove aveva ambientato le sue storie (storie vere, fatti di cronaca che spesso aveva letto sul giornale), mi aiutava a capire la sua strana poesia. Se non avessi conosciuto quella terra così incantata, sarei rimasta scettica davanti agli 'eccessi' della sua arte, davanti alle descrizioni infiammate dei suoi paesaggi (... dall'occidente profondo sgorgarono / Imprevisti splendori di velami rosa e porpora cupo, atmosfere di colpi di fiamma / giocavano come marosi... una gloria senza senso pervadeva il mondo...) o agli stati d'animo esaltati dei suoi personaggi (a lungo dopo che il mio corpo / esangue avrà

sbattuto fino all'osso contro gli scogli, lo spirito non sazio / Andrà urlando di dolore lungo il riflusso di schiuma, mordendo affamata un polso d'ombra, / torturata dal mare, urlando il tuo nome), o davanti a certe estreme rarefazioni (Udì il flusso dei rigagnoli lavare l'oscurità . . . la finestra era buia, né brivido d'alba tormentava l'aria).

Ce n'era abbastanza per decidermi a tradurlo; la decisione non conobbe ripensamenti, ebbe la forza irresistibile delle cose naturali: fu una specie di ispirazione. Quel *melting pot* in cui la sua arte rimescolava, con sapienza alchemica, conoscenze antiche e insolubili come pietre e intuizioni poetiche nate di certo in spazi lontani dove la luce dev'essere insostenibile, mandava bagliori che mi trasmettevano appelli e sfide.

Il problema è stato semmai nella difficoltà di trasportare fedelmente nella nostra lingua i tesori di poesia a volte, a prima vista, intraducibili che si presentavano nel corso del lavoro. Mi sconfortava la paura di dover diluire certe splendide immagini concise come stemmi o di appannare certi smalti che solo i colori esaltati della California potevano produrre nella poesia di Jeffers.

Il lavoro comunque, pur in mezzo a molte difficoltà, è stato esaltante fin dall'inizio. E alla fine della traduzione, anziché provare un senso di sollievo e di liberazione, come sarebbe stato giusto e normale per un lavoro così impegnativo e soprattutto lungo, ho sentito il desiderio di continuare ad occuparmi di Jeffers; infatti mi sono dedicata ad uno studio critico terminato in questi giorni sull'opera completa di questo poeta.

Da qualche anno dunque Jeffers è un compagno costante delle mie giornate, un interlocutore ormai quotidiano; capirlo, tradurlo, come ben sa chi conosce la fatica della traduzione, ha voluto dire vivere di continuo, con i suoi versi che mi rullavano per il capo anche se occupata in altre cose, alla ricerca costante delle parole giuste, del ritmo esatto.

Con la traduzione di *Cawdor* vorrei esserci riuscita. Se Jeffers fosse vivo avrei gradito molto il suo parere (la sua approvazione, è ovvio). Ma mi ha gratificata molto l'approvazione e la benevolenza della giuria del Premio. E un ulteriore piacere l'ho provato quando ho saputo che il premio che mi veniva conferito s'intitolava a Leone Traverso: un carissimo amico, un grande maestro verso i cui insegnamenti ho infiniti debiti di riconoscenza.

ATTI DEL SETTIMO CONVEGNO
SUI PROBLEMI
DELLA TRADUZIONE LETTERARIA

ASPETTI DELLA TRADUZIONE TEATRALE

SHAKESPEARE E MOLIÈRE SULLE SCENE ITALIANE

La tematica della traduzione in teatro parte dalla tematica della rappresentazione. È stata spesso concepita la traduzione teatrale come una traduzione del testo, fraintendendo completamente la natura del teatro, che non parte davvero dalla parola, parte dall'azione, dall'attore. Non si tratta perciò di adattare la lingua della letteratura alla lingua del teatro, quasi che fossero due mondi da mettere in comunicazione: è ben noto invece che il testo teatrale è semplicemente la codificazione teatrale, teatrale, complessiva che ha il poeta e che si **decodifica nello spettacolo** e quindi in tanti modi quanti sono, diciamo, gli interpreti — e qui io ricordo del professor Folena una pagina **inserita in un libro** sulla lingua teatrale del Rinascimento dove, scrivendo con una certa cautela, che anch'io condivido, circa la semiologia del teatro, accettava però le linee, diciamo, jacobsoniane di studio della comunicazione teatrale.

Venendo alla nostra tematica, poiché mi tocca parlare in questo momento di Shakespeare e di Molière, intanto la prima cosa da notare è che quando il traduttore si avvicina a questi testi e traduce teatro e traduce per teatro (non so quale espressione sia più felice: io preferirei la prima perché appunto concepisce il teatro come qualcosa che è originariamente al di là di questi testi, mentre tradurre per teatro significa forse avvicinare un mondo a un altro), il traduttore che traduce teatro, dunque, deve risolvere problemi che il filologo o il traduttore letterario più accurato e meglio preparato può spesso mandare in nota. Chi non ha letto, specialmente nel teatro shakespeariano, una nota del tipo « gioco di parole intraducibile in italiano »? Evidentemente il traduttore da Shakespeare non può rinunciare a tradurre un gioco di parole, perché questo gioco di parole è teatrale, è in quel momento la ragion d'essere della comunicazione teatrale; se a questo può rinunciare il traduttore letterario, che può anche, per esempio, presentare in nota delle varianti, il traduttore di teatro si *deve* assumere in ogni caso la responsabilità di trovare una soluzione, di fare una scelta. Inoltre, il traduttore teatrale salta,

dopo averli attentamente esaminati e aver fatto le sue scelte, i problemi testuali e quelli di autenticità, connessi con la tradizione editoriale che, nel caso di Shakespeare, sono talora spinosi. Tutte queste questioni, il traduttore, quando si presenta con la sua opera in mano, le ha risolte e quindi ha deciso, per esempio, se una scena è importante o no e quindi se è autentica in tutte le sue parti o, dove non è autentica, risente comunque lo spirito shakespeariano. Con *Misura per misura* ho dovuto affrontare un testo che ha un'unica presenza editoriale che è quella del grande in-folio, e perciò non consente collazioni. Che fare? Mantenere le contraddizioni, che sono tantissime, o sanarle in parte con criteri di verisimiglianza? Sempre in *Misura per misura*, c'è un problema di parti del giorno, di ore: non si capisce mai bene che orario scelga il poeta. Sappiamo che poco gl'importava, perché notte e giorno sulla scena elisabettiana erano una realtà puramente verbale che si estrinsecava con un minimo segno (una torcia era il segno del pieno giorno); quindi può darsi che Shakespeare effettivamente queste contraddizioni non le avesse più che tanto rilevate mentre scriveva. Può darsi invece che si debba alla corruzione che il testo ha subito mentre diventava copione del suggeritore, e in questo caso il traduttore deve scegliere, preoccuparsi della credibilità o lasciare le incongruenze; e così via.

Il copione del suggeritore porta tutti i segni del grande compromesso che è la rappresentazione e allora il traduttore deve porsi alcune domande tenendo conto delle circostanze dell'evento teatrale. Shakespeare, lo sapete bene, non amava pubblicare i suoi drammi: curò la pubblicazione di poesie, di poemetti, ma, se era per lui, nulla ci sarebbe rimasto dell'opera drammatica. Ora, chi traduce Shakespeare si trova a domandarsi se per quel tipo di rappresentazione era sufficiente un certo tipo di soluzione di un certo problema: noi dobbiamo pensare adesso se quella soluzione del problema era totalmente incorporata in una codificazione poetica, in una codificazione totale del pensiero teatrale dell'autore o risentiva di un momento storico della civiltà teatrale. Questo è un grande elemento nel tradurre: dobbiamo scegliere se trasferire oppure conservare.

Tanti altri sono i problemi che, come vedete, sono teorici prima che pratici. Infatti una grande, una buona traduzione da un

classico risolve sempre un problema teorico — ma questo non sta a me dirlo.

Uno spettacolo di autore straniero si propone evidentemente per una necessità che si sente in un certo momento di parlare, di instaurare un dialogo mediante un certo testo: che scelte fa il regista, la compagnia, l'organizzazione nel pensare alla traduzione? Questo andrebbe ogni volta detto, perché poi, fatta la rappresentazione, si dimentica magari la ragione, e la traduzione decolla, se è una traduzione importante viene pubblicata e conservata, decolla dal teatro e diventa non del tutto spiegabile in quanto acquista un'assolutezza che non può e non vuol mai avere la traduzione teatrale.

Prendiamo il caso del Molière di Cesare Garboli. Ricordo che Garboli aveva cominciato con una traduzione di neanche metà del *Tartufo* in versi; me la fece conoscere (eravamo amici, avevamo lavorato insieme all'« Enciclopedia dello spettacolo ») e io l'apprezzai molto. Il suo problema era: è giusto tradurre Molière in versi in Italia? C'è un pregiudizio, ci può essere un pregiudizio su questo: il martelliano in teatro è abbastanza atroce come verso in sé. Proprio Garboli ha reinventato in pieno Novecento il martelliano, non solo auscultabile ma, quello che era importante per Molière, di tipo comico. Per esempio, è facile vedere come la cadenza della risata (che in Molière potrebb'essere scritta, alcuni dicono, tanto è chiara) equivale alla cadenza del verso: non può arrivare alla metà di un verso, arriva sulla rima, arriva quando il distico è completato; in quel momento e non prima il poeta colloca l'effetto comico perché così ottiene la fruizione completa sia della sua elaborazione letteraria sia della sua previsione gestuale e di azione. Garboli ha rispettato il più possibile questa legge. Quando io mi trovai a fare un determinato lavoro su Molière, che consisteva in una visione del *Tartufo* come un grande problema all'interno della vita di Molière e all'interno del rapporto fra intellettuale e potere, usai un incrocio fra il *Tartufo* e la vita di Molière di Bulgakov: adattai, concatenai questi due testi in modo che la recita del *Tartufo* si sviluppava gradualmente: prima fu possibile, ma poi ci fu la censura, ci furono le sanzioni ecclesiastiche e il campanile letterario, e il compromesso legale, che finì per fruttare a Molière, insieme con la gloria indiscussa, anche un momento di pericolo. Bene, in questo caso io mi tro-

vavo di fronte al problema tipicamente teatrale di un doppio parlato: un parlato di origine bulgakoviana e anche di una mia personale elaborazione fatta su documenti di prosa, e un problema, una parte, di poesia teatrale. Invitai allora Garboli a ricordare il problema se fosse bene tradurre in versi: era soltanto avendo in versi il *Tartufo* che io potevo chiaramente instaurare col pubblico un doppio binario, diciamo: la vita di Molière non documentaria, naturalmente ripensata in modo fantastico da Bulgakov e elaborata da me, e un discorso autonomo dell'uomo teatrale Molière, che è il *Tartufo* in versi. Ecco quindi che una decisione di questo tipo io credo che abbia influito sulla volontà di Garboli, di credere nella necessità di trasmettere Molière in versi: infatti egli completò il *Tartufo*, che aveva lasciato a metà perché ci credeva e non ci credeva, e andò avanti ancora.

È un episodio, ma è utile riferirlo, proprio perché il teatro nasce sempre da un compromesso — chiamiamolo così — cioè da un incontro di necessità cospiranti: qualcuno cede, qualcuno si avvantaggia e la traduzione non si può togliere da questo nodo di esigenze che si trasformano poi in valori.

Le traduzioni di Shakespeare, per esempio, nell'Ottocento in italiano erano esecrabili in quanto non avevano nessuna funzione autonoma: si trattava di enucleare da ogni testo shakespeariano la parte del grande attore, del grandissimo interprete, fosse questo Salvini, fosse questo la Duse, fosse questo la Ristori. In questo caso si sacrificava tutto il resto, il traduttore stava nell'ombra, non poteva lavorare: il vero lavoro di traduzione era quello dell'attore e inscenatore. Quello che restava andava trasportato in italiano, ma era stata già operata una tale scelta di rapporto fra testo e rappresentazione, che il lavoro di decodificazione del traduttore a poco serviva.

Il Novecento invece ha lentamente portato anche in Italia a un fiorire di grosse traduzioni shakespeariane (alcuni dei protagonisti delle quali sono qui presenti), che non starò a ricordare e che io stesso ho in qualche caso commissionate. Io ho tradotto tre scene, ma un atto del *Giulio Cesare* non mi sentivo di tradurlo, non ho mai pensato che mi riuscisse di tradurlo, e mi rivolsi a un eccellente traduttore, scomparso purtroppo, che era Wilcock, singolare figura di argentino, di italiano, che tradusse così bene il Marlowe per Adelphi e che fece un ottimo *Giulio*

Cesare e lo fece in versi, in endecasillabi molto piani. Mi ricordo che in quel caso sorse nella critica una discussione assolutamente ebete, come accade spesso, perché di fronte al famoso « perché Bruto è uomo d'onore » Wilcock mi aveva detto, e io mi ero convinto, che oggi come oggi questo « uomo d'onore » poco diceva e poteva avere addirittura un suono equivoco, sicché lui traduceva « perché Bruto è un galantuomo ». Non l'avesse mai fatto! Molte critiche cominciarono dicendo « non galantuomo ma uomo d'onore »: il che dimostra fra l'altro lo squallore imperante in un certo settore della critica quotidiana, con poche importantissime eccezioni, che ha nell'orecchio una certa cosa e non se la toglie. Il traduttore è a volte vittima anche di certi « topoi » che stanno nell'orecchio non si sa di chi, nell'orecchio pubblico, nell'orecchio dei tecnici, e al momento buono deve **decidere** se dire « essere o non essere » oppure « essere, non essere »: gli sono tutti addosso — la « o », ha tolto la « o », la « o » c'è — ecco, si va incontro a queste stupidaggini, mentre evidentemente una scelta è fatta non per il gusto di variare, ma perché si pensa che in un certo momento e per certe esigenze teatrali sia utile fare in un altro modo.

I titoli stessi di Shakespeare a volte sono tradotti non si sa bene come: non possiamo, per esempio, fare a meno di ricordare, sempre per quella che è la storia della traduzione shakespeariana, come *Romeo e Giulietta* fosse sostanzialmente *Giulietta e Romeo* per l'Ottocento e il primo Novecento, perché la protagonista era considerata Giulietta, era l'attrice che contava più che l'attore, e il traduttore, senza sua colpa, era condizionato da questo fino dal titolo. Ricordiamo anche che *Macbeth* fu a lungo *Lady Macbeth* perché la protagonista era la Ristori. Il Novecento, e, diciamo, la registica, hanno fatto giustizia di questi risibili approcci ai testi, basandosi a lungo sulla severità nell'interpretazione.

È nato poi il problema della dissacrazione, cioè a un certo punto lo stesso rigore, la stessa presentazione completa di un mondo che viene ripensato teatralmente come occasione di uno spettacolo, anche questa severità è venuta a sazietà. Ciò ha portato a traduzioni meno fedeli, in quanto basate soprattutto sulla possibilità dell'attore o del regista di scompaginare il testo. Questo è così ben compaginato che l'arbitrio è inevitabile, tuttavia

io ritengo questa linea piú che legittima e comunque rappresentativa di una dialettica che, tutto sommato, ci riporta all'attore dell'Ottocento. Di fatto, l'infedeltà dell'attore dissacratore del Novecento sull'*Amleto*, sul *Macbeth* sembra avere motivazioni piú apprezzabili di quelle di un Salvini; ma anche Salvini intendeva far conoscere un eroe d'un certo tipo, un tipo d'uomo costruttore di una società in un certo modo. Lo stesso può dirsi per l'intento della Ristori di proporre la visione aristocratica, monarchica, della figura femminile. Quindi certe dissacrazioni odierne si collegano col grande arbitrio tradizionale della cultura.

Non vorrei continuare a lungo, anche perché ho visto che da una certa inevitabile nebbia teorica sono stato poi portato a scendere alla aneddotica sia sul mestiere della mia generazione, sia storica. Forse qualche cosa di conclusivo, per lo meno di conclusivo di quello che è il mio pensiero, lo posso dire asserendo che per Shakespeare l'Italia è una delle seconde patrie. Lo era, insieme con la Germania, nell'Ottocento, ma non sul piano della traduzione. Nel Novecento e specialmente in questo dopoguerra, per opera di importanti traduttori, e di registi che si sono rivolti a importanti scrittori e poeti, l'Italia è anche in questo campo una delle vere seconde patrie di Shakespeare. Non c'è paragone ad esempio fra il valore delle traduzioni italiane e di quelle francesi.

Sapete, per esempio, che la durata della parola inglese è corta, rispetto alla durata della parola italiana fatta di tante sillabe. Succede quindi che un testo shakespeariano, elisabettiano, inglese in generale è molto piú lungo tradotto che non scritto in inglese. La parola inglese s'inserisce in un certo verso, con un ritmo bruciato, quasi con una compenetrazione di una parola in un'altra, offre una teatrabilità che può sembrare totalmente diversa dalla teatrabilità della parola italiana completamente distesa, che soltanto attraverso l'apostrofo s'incastra qua e là nella precedente. Ora, un importante traduttore italiano ha affrontato con successo anche questo problema, che comporta il recupero del 'tempo' reale d'una recita shakespeariana (anche se oggi non c'è piú l'impazienza del pubblico in attesa della giga finale).

Anche questo problema dimostra che tradurre per teatro è un fatto teatrale. Certo occorre presumere la qualità letteraria, magari anche la filologia testuale; ma dove si coglie il grande traduttore è nel suo risolvere tutta una serie di problemi che sono

posti dalla rappresentazione. Tali problemi possono emergere durante le prove, e imporre modifiche, che il traduttore potrà concordare col regista. Non diversamente si faceva ai tempi di Shakespeare e di Molière, quando gli attori quello che facevano lo cambiavano sulla scena. Ma allora avevano l'autore a portata di mano. Beati loro.

LUIGI SQUARZINA

La stesura del presente intervento, presso che improvvisato, è stata desunta dalla registrazione.

BRECHT IN ITALIA

Anche a proposito delle traduzioni del teatro di Brecht in Italia si può riaffacciare l'interrogativo che fuori di qui corre su molte bocche, se cioè sia giusto dare molta importanza al fatto della traduzione, se la traduzione non debba essere considerata in via di principio come qualcosa di effimero e di immediatamente strumentale, qualcosa, in certo modo, da prendere e lasciare a volontà, da utilizzare solo nella misura e nelle parti in cui materialmente serve, e che ci si debba assolutamente guardare dal conferirle un qualsiasi valore autonomo. Bisogna riconoscere che un criterio di forte severità nel giudizio sulla categoria della traduzione in genere è fondamentalmente giusto; ma una sua applicazione troppo scettica e utilitaristica rischia fortemente di ritorcersi anche a svantaggio delle opere originali tradotte. Non curarsi della qualità — cioè della sufficiente rispondenza all'originale — di una traduzione significa spesso, se non sempre, esporre l'opera *tradotta* a veder *tradito*, in maggiore o minor misura, il proprio significato. Dal che logicamente discende che, piú l'opera originale è ricca di significati, piú la traduzione deve essere attenta a renderli, ossia deve essere fedele e accurata.

Il problema si pone con particolare continuità e acutezza per le traduzioni di opere teatrali, a causa della natura stessa del lavoro in teatro e della mentalità della gente di teatro: registi, impresari, attori. L'inclinazione ad assumere il testo soprattutto come « pretesto », come traliccio rudimentale di una realizzazione la cui validità è da misurarsi unicamente a livello di resa spettacolare, è molto forte in questo campo, ed è senza dubbio comprensibile se si tenga conto della transitorietà connaturata al fatto teatrale; non solo, ma è incentivata sempre piú dalla linea generale di tendenza del teatro moderno e dalle sue fonti e scaturigini piú autorevoli, fra le quali primeggia l'insegnamento dello stesso Brecht. Brecht, ricordiamolo, considerava il testo stampato di un suo lavoro teatrale, nella fattispecie l'*Opera da tre soldi*, nient'altro che « la copia per il suggeritore di un'opera esclusivamente consegnata al teatro ». D'altronde, il tipico metodo brechtiano

d'intervenire anche drasticamente sui propri testi (per non parlare di quelli altrui), scrivendo scene intercambiabili, modificando, accorciando, allungando ecc., a seconda delle esigenze dei vari allestimenti, era la chiara dimostrazione che quello che stava a cuore a Brecht era unicamente la resa teatrale di un determinato lavoro *hic et nunc*, tenuto conto, cioè, delle circostanze dell'avvenimento specifico, e in primo luogo delle capacità tecniche di questo o di quel teatro, delle caratteristiche di questa o quella compagnia, delle esigenze di questo o quel determinato pubblico.

Era quindi il problema del teatro come problema squisitamente *tecnico e concreto* quello di cui Brecht in primo luogo si preoccupava, a tutto scapito di qualsiasi affermazione di « sacralità » del testo (e meno che mai, si capisce, della eventuale traduzione). Non per niente la frase che ho or ora citata delle sue note all'*Opera da tre soldi* continua chiarendo immediatamente che il testo stampato « si rivolge piuttosto al *tecnico* che all'amatore » (ossia, in particolare, piú al tecnico che al lettore). L'importante, naturalmente, a questo punto è individuare il concetto che lo scrittore teatrale Brecht si fa del « tecnico » che si accinge a portare la sua opera sulla scena; ed è sotto questo profilo che occorrerebbe esaminare, nel caso nostro, la rispondenza o non rispondenza delle traduzioni pubblicate in forma libraria alle presumibili esigenze dei « tecnici », tenendo conto, in questo esame, di quali siano in pratica gli attuali livelli della regia e della recitazione teatrale in Italia, da una parte, e quale sia, dall'altra parte, la presumibile ricettività e reattività del pubblico o dei pubblici. (Ho usato il condizionale, dicendo « bisognerebbe » e non « bisogna », appunto perché non credo sia possibile — e sarebbe comunque al di là delle mie forze — parlare in termini tassativi di una situazione tanto fluida, problematica e che per di piú si mantiene sotto vari aspetti poco accessibile a una ricerca metodica).

Ad esempio, nel caso dello *Švejk*, che Strehler, per il suo spettacolo al Piccolo di Milano, fece tradurre da Lunari e da Gaipa, è ravvisabile un criterio cosí netto di meditata distanziamento, di radicale intervento sul testo originale, da far ritenere giusto l'accantonamento della versione libraria: la quale del resto al momento della preparazione dello spettacolo non era ancora apparsa. Un altro esempio di traduzione forzatamente « anomala », ma

tecnicamente ineccepibile, è quella ritmica di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* ad opera di Fedele D'Amico. Mentre, ad esempio, il fatto che per una messinscena pure encomiabile come *l'Arturo Ui* di De Bosio (1962) non sia stata utilizzata l'eccellente versione di Mario Carpitella, a piú riprese lodata dalla critica, ricorrendo invece a un'altra traduttrice (degnata della massima stima e che collaborò validamente anche alla edizione del « Teatro » da me curata, ma che nell'occasione fornì una prova piuttosto debole); non solo, ma che per di piú, quest'altra traduzione sia stata riutilizzata pochi anni fa da Guicciardini, sempre a scapito di quella preesistente e migliore, riesce in verità alquanto strano. O è stato semplicemente perché la versione Carpitella, che si sforzava di rispettare il metro giambico dell'originale rendendolo in endecasillabi, poneva problemi troppo ardui per la recitazione? Sarebbe utile saperlo. Così come, in generale, sarebbe interessante conoscere i punti di vista, i criteri dei registi circa il problema d'insieme delle traduzioni del teatro di Brecht (e anche di altri grandi autori: per alcuni dei quali — cito il caso Shaw — non esiste neppure una traduzione completa reperibile in commercio).

Ma in generale su tutti i problemi di tecnica teatrale bisogna lamentare, salvo onorevoli eccezioni, una certa inadeguatezza e asistematicità della documentazione fornita dai nostri registi in merito ai criteri da loro applicati nei singoli casi concreti. E la situazione non è certo facilitata dal diaframma che continua ad esistere (anche qui, salvo poche felici eccezioni) tra gli organi di produzione teatrale e la categoria dei critici e degli studiosi, nella quale si possono comprendere — o almeno dovrebbero potersi comprendere — i traduttori per così dire « libreschi »: a differenza di quanto, per esempio, avviene in Francia, dove il maggior studioso di Brecht, Bernard Dort, è un critico teatrale militante, e dove molti traduttori brechtiani, come Abraham, Geneviève Serreau, Badia, Gisselbrecht, sono stati anche registi o comunque collaboratori delle messinscene dei testi da loro tradotti.

Sia come sia, sarà ora opportuno spendere qualche parola intorno al corpus di versioni italiane del teatro di Brecht pubblicato da Einaudi, e di cui sono stato il curatore. Vorrei anzitutto ricordare come in tutto il lavoro di completamento, revisione e coordinamento che portò all'edizione definitiva mi sia stata preziosa la costante assistenza di Cesare Cases, senza contare che la lettura

dei suoi saggi su Brecht mi ha immensamente aiutato a capire il senso profondo della parola brechtiana. Quanto ai singoli testi e alle singole versioni, non intendo, naturalmente, soffermarmi su ciascuno di essi. Neppure intendo rifare qui in dettaglio la storia della laboriosa genesi di questo *magnum opus*; ricorderò solo che i due primi volumi, comprendenti una scelta fissata nel 1949 da Brecht stesso, uscirono rispettivamente nel 1951 e nel 1954, che vennero completati — con la momentanea omissione della *Vita di Edoardo II d'Inghilterra* — da altri due volumi apparsi nel 1962, e che l'edizione integrale e definitiva apparve alla fine del '63, per essere poi ripresa dall'editore in altri formati e collezioni. Si tratta dunque di una genesi parecchio frammentaria e improntata non solo a un'ovvia discontinuità cronologica ma anche — è doveroso ammetterlo — a discontinuità stilistica, a diversità dei cosiddetti « approcci » da parte dei vari collaboratori rispetto agli originali. Tale mancanza d'unitarietà è bensì imputabile in parte alla pigrizia mentale in cui incorse chi vi parla, o meglio alla coscienza della limitatezza dei suoi mezzi, alla crisi di dubbi e di pentimenti che lo assalì quando vide stampata da Rosa e Ballo, nel '46, la traduzione della *Dreigroschenoper* che aveva compiuto in epoca clandestina, allo sgomento che lo colse all'idea di dover affrontare da solo gl'innumerevoli problemi stilistici, linguistici, prosodici di cui pullulavano gli altri testi. Ma è anche vero che si trattava di tradurre l'opera di un autore come Brecht, ossia tutto il contrario di uno scrittore fermo a un'unica, immutabile cifra stilistica. E sembrava giusto pure (e questa, chiarisco, non è una constatazione a posteriori, ma corrisponde al mio reale sentimento di allora) sembrava giusto, dicevo, coinvolgere un intero gruppo di lavoro in un'affermazione e assunzione di responsabilità intellettuale che avesse un significato molto preciso nel nuovo clima della cultura italiana. Ovviamente ciò vale soprattutto per i due volumi iniziali, apparsi nel primo decennio dopo la liberazione, ma è indubbio che quel carattere non del tutto agnostico si mantenne anche nelle fasi successive del lavoro.

Chiesta venia per la breve digressione ideologica, io ritengo che l'edizione einaudiana del teatro di Brecht corrisponda abbastanza bene, pur nella sua approssimazione, al carattere fondamentale dell'opera brechtiana, e metta anche in luce che, di quest'opera, l'aspetto decisivo, imprescindibile — sotto pena di

un totale misconoscimento — è il teatro. Da piú parti si sente dire — e specialmente ora che la vita teatrale, nella crisi d'identità che attraversa, esita assai piú di prima ad affrontare i grandi temi del mondo d'oggi — che i suoi piú durevoli risultati Brecht li ha raggiunti nel campo della poesia, della lirica « pura ». A me sembra che tali risultati egli non avrebbe potuto raggiungere senza il tirocinio linguistico, stilistico e ideale che compí soprattutto nel periodo dei *Lehrstücke*. Ed è abbastanza indicativo che alcuni dei nomi figuranti nel novero dei traduttori del *corpus* teatrale siano poi diventati i migliori e piú consoni traduttori delle poesie, come Fortini e Fertonani, e che un Chiarini, dopo aver reso in italiano testi difficili e oscuri come *Nella giungla delle città* e il *Badener Lehrstück*, abbia penetrato a fondo, nei suoi saggi, la problematica del linguaggio brechtiano.

Queste considerazioni non tolgono che questo materiale, almeno in parte, appaia alquanto invecchiato e bisognoso di una revisione. Si consideri che non poche di queste traduzioni sono di quasi trent'anni fa e che anche le piú recenti hanno sulle spalle non meno di un quindicennio; ed è stato, come sappiamo, un quindicennio terribilmente denso di crisi e di svolte, per tacere del subisso di nuovi studi, acquisizioni, approfondimenti critici e strutturali. Non rimane quindi che sperare in nuove leve di traduttori e di studiosi. E nuovi traduttori, che è sperabile possano essere piú attivamente partecipi della vita del teatro di quanto non abbiamo potuto esserlo noi, affronteranno magari anche il problema di attualizzare certi testi, segnatamente i grandi testi dell'epoca dell'esilio: il *Galileo*, *Madre Courage*, *L'anima buona di Sezuan*, *Il cerchio di gesso*, che da qualche anno, e per ragioni su cui sarebbe complicato e deludente soffermarsi, vengono vituperati come noiosi, verbosi, tacciati come polpettoni pacifisti, come lungagnate benintenzionate alla De Amicis. Del resto, tanto oggi quanto in un eventuale piú fortunato domani, è augurabile che traduttori, adattatori e registi si convincano sempre piú che altra cosa è un testo drammatico « letto » e altra un testo drammatico « rappresentato »; e che quello che, come abbiamo visto, Brecht diceva a proposito del testo stampato da valere come copione per il suggeritore, è forse — senza bisogno di citare altri innumerevoli passi dei suoi scritti di teoria teatrale — la chiave migliore per intendere ciò che lo scrittore si aspettava e suggerì-

va alle realizzazioni sceniche dei suoi lavori: una *scelta*, un'intelligente, lucida, duttile, spregiudicata scelta fra tanta abbondanza e sovrabbondanza di materiale, che estragga e metta nel miglior rilievo ciò che meglio si presta a una data circostanza particolare, a dati attori e strumenti, a un pubblico, a un tempo e a un luogo concreti. Ma una scelta che rispecchi fedelmente quelle che erano anche le scelte fondamentali di Brecht; perché altrimenti, se non si vuole rispettare, se non interessa rispettare quel significato sostanziale, tanto vale fare un'altra cosa, scrivere un'altra cosa, sfruttando vecchi testi, magari anche testi di Brecht stesso, come si è sempre fatto in teatro e come lui stesso ha fatto. Ma non si cerchi di gabellare per Brecht quello che Brecht non è.

EMILIO CASTELLANI

LA MACELLAZIONE DEL MAIALE
(FORTINI TRADUTTORE DI BRECHT) *

Le uniche traduzioni teatrali di Fortini, di fronte a una cospicua mole di versioni di liriche e di narrativa e prescindendo dal *Faust* (che è un altro discorso), sono, per quanto mi risulta, quelle da Brecht. Si può quindi presumere che sia stato l'interesse per il Brecht lirico e per la qualità poetica dei testi brechtiani a indurlo a compierle. Particolarmente interessante è quella della *Santa Giovanna dei Macelli* poiché, oltre che con la forma teatrale, Fortini deve cimentarsi con la parodia. Qui infatti il poeta tedesco usa la pentapodia giambica — o la falsa pentapodia giambica, così come quello di Fortini è un *Falso sonetto*¹ — proprio per parodiare l'idealismo già nel metro del dramma classico tedesco. A Fortini non restava altro che seguirlo sulla via parallela dell'endecasillabo sciolto. Prendiamo un passo in cui le pentapodie brechtiane sono quasi regolari, il discorso di Cridle nella terza scena²:

CRIDLE

So, Lennox, jetzt ist's Schluß mit Unterbieten.
Jetzt bist du aus, und ich sperr zu und warte
Bis sich der Markt erholt. Ich wasche meine Höfe
Und öl die Messer durch und stell mir einige
5 Von diesen neuen Packmaschinen auf, mit denen man
Ein hübsches Sümmchen Arbeitslohn einspart
's gibt da ein neues System. Höchst listig ist's.
Das Schwein fährt hoch am Band aus Drahtgeflecht
Ins höchste Stockwerk, dort beginnt die Schlachtung.
10 Fast ohne Hilfe stürzt das Schwein sich selbst
Von oben in die Messer. Gut? Das Schwein
Schlachtet sich selbst. Und macht sich selbst zu Wurst.

* Versione un po' abbreviata e modificata (sul versante teatrale anziché su quello della parodia) di un contributo a una miscellanea per il sessantesimo compleanno di Franco Fortini che deve ancora vedere la luce negli « Scartabelli » della Liviana Editrice.

1. In *Poesia e errore* (ora in F. FORTINI, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino 1978, p. 121).

2. B. BRECHT, *Gesammelte Werke*, Frankfurt a.M. 1967, II, p. 681.

Denn nun, fallend von Stock zu Stock, verlassen
 Von seiner Haut, die sich in Leder wandelt
 15 Sich trennend auch alsdann von seinen Borsten
 Die Bürsten werden, endlich seine Knochen
 Abwerfend, draus wird Mehl, drängt's durch sein eigenes
 Gewicht nach unten in die Blechbüchs. Gut?

La norma è infranta solo al v. 5, che ha due giambi in piú, al v. 7 (su cui torneremo) e molto meno gravemente ai vv. 4 e 17 che sono ipermetri solo per l'aggiunta di una sillaba atona all'ultimo piede. Fortini traduce così³:

CRIDLE

Su, Lennox, ora basta col ribasso;
 ora sei a terra e io chiudo ed aspetto
 finché il mercato riprenda. Ai Macelli
 fo pulizia, ungo i coltelli, impianto
 5 certe macchine nuove che risparmiano
 una bella sommetta di salari.
 È un sistema moderno. E ben pensato.
 Il maiale va su, sopra una guida
 metallica, al piano ultimo. Lassú
 10 incomincia il macello. Da sé solo
 senz'aiuto, il maiale si precipita
 giú sui coltelli. Va bene? Il maiale
 si macella da sé, si fa salsiccia.
 Perché, da un piano all'altro, abbandonato
 15 dalla sua pelle, che in cuoio si muta,
 e poi diviso dalle proprie setole
 (spazzole, un giorno), finalmente l'ossa
 sue, che danno farina scaraventa
 via da sé. E dal proprio peso tratto
 20 sprofonda nella scatola. Va bene?

Qui gli endecasillabi sono tutti regolari (ma altrove Fortini segue Brecht anche nelle alterazioni della schema). Ci sono due versi in piú che nel testo: la prima perdita di velocità è al v. 10', la seconda al v. 19', cioè all'inizio e alla fine del noto discensionale del maiale. Due versi su 18 sono quasi il 10%, molto di piú, se vogliamo fare i pedanti, del 2% di versi esorbitanti che Fortini si è rassegnato a introdurre nei 12111 versi del *Faust*. Ma qui egli non si era proposto «una traduzione che

3. B. BRECHT, *Teatro*, Torino 1965, p. 628.

avesse vita indipendente dall'originale»⁴, mentre quella della *Santa Giovanna* doveva essere per forza sostitutiva.

Il testo originale comincia con un verso severamente classico: un « so » seguito da un vocativo e da un'affermazione perentoria, che piú ancora che Schiller ricordano i famosi attacchi raciniani introdotti da un « oui ». Seguono un paio di versi che si riferiscono alla crisi, ma Cridle a differenza di altri non si lamenta, bensí approfitta della pausa per ripulire e rinnovare la attrezzatura. Cosí il discorso trapassa insensibilmente a metà del v. 4 al « nuovo sistema », dapprima definito attraverso gli effetti (la riduzione del monte salari) per aumentare la tensione, che culmina con un'affermazione sottolineata dalla paratassi e dall'inversione del soggetto, sicché il verso (v. 7) assume un aspetto simmetrico (« 's gibt da ein neues System. Höchst listig ist's ») con un « 's » (afèresi di « es ») sia al principio che alla fine. Il verso sarebbe regolare se si sopprimesse il « höchst ». L'inserzione di questa parola ipermetra e non strettamente necessaria dà una frattura metrica con lo scontro di due arsi per di piú coinvolte in una triplice allitterazione (« höchst listig ist's »). La tensione degli ascoltatori (i fabbricanti di carne in scatola che cercano una soluzione della crisi) è al massimo. Segue la descrizione del procedimento che occupa i versi residui, prima nelle linee generali (vv. 8-12) che definiscono il rapporto alto-basso fondamentale in tutto il dramma fino al *fortissimo* della scena finale; poi (vv. 13-20) nel solo movimento di discesa, seguito in un cumulo ipotattico formato di participi e di relative indicanti le trasformazioni secondarie (pelle, setole, ossa) finché l'essenziale, cioè la carne del maiale (che appare come soggetto « 's » solo alla fine del penultimo verso) precipita per il suo stesso peso verso la metà della scatola: ennesima variazione brechtiana del *Canto del destino d'Iperione*. Del resto non dimentichiamo che Cridle stesso seguirà presto, grazie a Mauler, il destino del suo porco. Nella parte che introduce il nuovo sistema (vv. 5-9) il ricorso a parole composte laddove Brecht avrebbe potuto usare le semplici (« Packmaschinen », « Arbeitslohn », « Drahtgeflecht », « Stockwerk », invece di « Maschinen », « Lohn », « Draht », « Stock ») dà insieme precisione scientifica e gravità metrica, che si pren-

4. Introduzione a GOETHE, *Faust*, Milano 1790, p. XII.

dono in giro a vicenda. Le parole composte scompaiono nella veloce catabasi del maiale per riapparire nella « Blechbüchse », la destinazione finale.

Fortini riduce ovviamente le parole composte a semplici (« macchine », « salari » ecc). e rende il « Band aus Drahtgeflecht » con la piú generica « guida metallica ». Il respiro epico è affidato essenzialmente agli enjambements (11 contro i 6 Brecht), secondariamente a qualche inversione (« piano ultimo », v. 9'; « che in cuoio si muta », v. 15'; « l'ossa sue », vv. 17'-18'; « dal proprio peso tratta », v. 19'). Di fronte al testo la narrazione appare piú pacata, meno concitata e drammatica. La rinuncia alle due principali infrazioni metriche (vv. 5 e 7) riduce l'eccitazione di Cridle nel presentare il nuovo sistema. I due piedi ipermetri « mit denen man » (v. 5) creavano un'attesa appagata dal risparmio prospettato nel v. 6, mentre nella traduzione Cridle sembra piú assorto nell'autocompiacimento per i pregi del sistema che non teso a vantarlo agli altri. Così al v. 7' abbiamo un « E ben pensato » che continua una riflessione fine a se stessa, di contro all'enfatico e apodittico « Höchst listig ist's ». Anche l'ascesa e l'inizio della discesa del maiale avvengono in quest'aura trasognata. Solo al v. 13' l'interrogativo « Va bene? » porta un movimento e un riferimento agli astanti riassorbiti nella sintesi del v. 14'. Poi inizia la catabasi, che segue da vicino il testo, salvo la soppressione della relativa del v. 16 e la sua riduzione alla forte parentesi ellittica « (spaz-zole, un giorno) » (v. 17'), assai efficace, ma che anche qui tende a trasformare la descrizione del processo oggettivo, economico-tecnologico, in contemplazione di un vagheggiamento soggettivo: sembra di vedere la nuvoletta che esce dalla testa di Cridle. Infine Fortini rinuncia a mantenere fino in fondo l'unità sintattica senza respiro: l'« abwerfend » è promosso a verbo di modo finito, cioè allo « scaraventa » del v. 18', e la penetrazione nella scatola è aggiunta paratatticamente. Il settenario « sprofonda nella scatola » conclude egregiamente il movimento arginandolo nella parola sdrucchiola e conferendo a questa la stessa funzione del composto « Blechbüch », mentre d'altra parte essa crea una pausa che permette la ripresa, con l'intercalare interrogativo riutilizzato nella replica di Graham, dell'andamento drammatico interrotto dall'esposizione del sistema.

Dell'influsso di Brecht sulla poesia fortiniana Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto⁵: «...delle due valenze fondamentali che assumevano in Brecht le modulazioni classicheggianti — rovesciamento parodico del linguaggio dell'alta tradizione borghese e ricerca di oggettivazione e straniamento dei dati poetici attraverso uno strumento 'neutro' — Fortini fa propria, significativamente, quasi solo la seconda...». Le traduzioni l'hanno obbligato, come qui, a far propria anche la prima. E, a conti fatti, la parodia si rivela meno irrispettosa e provocatoria che in Brecht, la dizione piú fusa, il tono piú interiorizzato, piú epico-lyrico che epico-drammatico. Un ipotetico poeta didascalico settecentesco, che avesse improbabilmente appreso sia la lezione leopardiana che l'odierna tecnologia, non si sarebbe espresso molto diversamente in un poemetto serio intitolato *La macellazione del maiale*. Eppure, è piú facile parodiare in italiano che in tedesco, lingua in cui non è avvenuta nessuna lacerazione del lessico poetico tradizionale paragonabile alla nostra. La parodia di Brecht si serve essenzialmente di mezzi sintattici e metrici; forse l'unica parola sentita come desueta è l'avverbio « alsdann » del v. 15. Invece a Fortini sarebbe bastato introdurre un paio di arcaismi (poniamo « verro » al posto di porco o « mercede » al posto di salario) per gravare la mano molto piú di quanto potesse fare il poeta tedesco. Forse questi l'avrebbe fatto, se avesse poetato in italiano. Usava positivamente gli arcaismi del linguaggio luterano in odio all'egemonia di quello classico, tanto piú volentieri avrebbe usato in senso parodico quelli di questo, se ne avesse avuto a disposizione di vistosi. Fortini non l'ha fatto. In fondo la parodia gli è estranea, anche come epigrammista. Quanto alla forma teatrale, l'interiorizzazione e la lyricizzazione che abbiamo constatato in questo passo confermano che essa non gli è connaturata. Il suo temperamento di moralista epigrammatico-aforistico si adattava mirabilmente per esempio al commento del film *All'armi, siam fascisti!*, ma il dialogo tende irresistibilmente a trasformarsi nelle sue mani in una serie di splendidi monologhi.

CESARE CASES

5. P. V. MENGALDO, introduzione a F. FORTINI, *Poesie scelte (1938-1973)*, Milano 1974, p. 13.

LE VERSIONI ITALIANE
DELLO ZIO VANJA DI ČECHOV

Il tentativo di sondaggio della traduzione letteraria novecentesca in Italia, in relazione alla sorte d'un testo come *Djadja Vanja* di Anton Čechov, è certamente arbitrario, ma a nostro avviso offre più motivi per essere ritenuto assai stimolante.

Zio Vanja è difatti uno dei testi čechoviani più ripetutamente tradotti (ad uno spoglio non esaustivo, abbiamo contato non meno di 11 traduzioni diverse, apparse in volume); e, benché sia stato tradotto la prima volta relativamente tardi (1919), è il primo testo teatrale čechoviano che sia stato rappresentato in Italia (*Zio Giovanni*, Firenze, maggio 1922, Compagnia Palmaringi-Campa-Capodaglio). Inoltre *Zio Vanja*, anche per gli stretti legami genetici che lo apparentano ad altri due lavori di Čechov, *Leščij* e *Ivanov*, ma non certo solo per questo, è stato recepito un po' come 'compendio' della sua arte teatrale: su pochi altri testi, come su questo, s'è fondata una interpretazione complessiva del mondo fantastico, ideologico, linguistico, insomma 'poetico', del Čechov maturo: e tanto più ha rilevanza che di recente sia stato sottoposto ad una radicale reinterpretazione critica, che, come vedremo, nasce precisamente da una nuova versione.

★

Prima d'affrontare l'argomento, vorrei esporre concisamente il 'punto di vista metodologico' dal quale mi sembra corretto e fecondo esaminare la questione.

Anzitutto, in quanto traduzione *letteraria*. Ridotta all'osso, si tratta di verificare la *traducibilità* d'un dato testo, da un lato, e la *traduttività* delle sue versioni in altra lingua. Mettendo da parte simili obbrobriose locuzioni, si tratta di andare a vedere di che natura sia il legame tra testo e versione, tenendo conto che a) scopo d'una traduzione letteraria è di ri-creare il campo connotativo dell'originale; b) una versione assolutamente equivalente è in linea teorica irrealizzabile; c) non accettando la comoda predilezione per le 'belle infedeli', bisognerà in particolare conside-

rare da un *determinato punto di vista* le scelte divergenti. È soprattutto la natura delle differenziazioni rispetto al dettato originale che permette di cogliere il senso e il 'valore' d'una traduzione letteraria nel suo complesso, piú ancora che la frequenza delle coincidenze, per alta che possa essere. Come apparirà palese in relazione allo *Zio Vanja*.

Le divergenze di una resa dal suo originale possono essere: motivate o non-motivate (rispetto al sistema linguistico di destinazione), necessarie o non-necessarie (rispetto al sistema di mitenza). Si dànno perciò quattro casi di divergenza: 1) motivata e necessaria; 2) motivata e non-necessaria; 3) non-motivata e necessaria; 4) non-motivata e non-necessaria. L'ultimo caso è il piú immediato da esemplificare: in pratica, vi ricadono tutti gl'inutili arbitrii del traduttore, a cominciare dai fraintendimenti. Anche il caso 1) appare di diretta evidenza: quando due sistemi linguistici usano nessi lessicali e sintattici diversi per esprimere la medesima cosa, il sistema di destinazione userà il proprio, discostandosi per necessità e con motivazione da quello originario. Per divergenza motivata e non-necessaria (2), intenderemo quella intesa a privilegiare gli elementi connotativi e contestuali sulla resa letterale, che pure sarebbe pienamente e pianamente possibile. Per esempio: nello *Zio Vanja*, atto I, Vojnickij fa la parodia dell'inutile scienza del professore, e immette nel suo discorso la citazione di un distico (dalla satira *I maldicenti* di I. Dmitrev, 1760-1837):

Naprjagši um, namoršživši čelo, vsě ody pišem, pišem
i ni sebe, ni in pochval nigde ne slyšim.

La frase è perfettamente rendibile in italiano; così fece C. Grabber, rendendo: « Aguzzando l'ingegno, corrugando la fronte, scriviamo, scriviamo odi, / ma non sentiamo mai [lett. sarebbe: *in nessun luogo*] le lodi né di esse né di noi ». Col che viene però a mancare il senso ironico d'una dotta citazione in versi nel contesto discorsivo; Ripellino ha scelto la via della divergenza motivata e non-necessaria, rendendo:

Odi scriviamo sussiegosi e accorti,
mai una lode però che ci conforti.

È significativo che le frasi che precedono e seguono siano pressoché identiche, nelle due versioni; ma la battuta cambia d'aspet-

to. Quanto la faccenda fosse problematica per il traduttore, si deduce dalla versione della Naldi, peraltro di buon livello, che nel dubbio omette del tutto il distico.

Infine, per divergenza non-motivata e necessaria s'intenderà all'inverso quella intesa a privilegiare il denotato sul connotato: caso lampante, quando un'ambiguità linguistica dell'originale non può esser resa con la medesima ambiguità dalla lingua di destinazione, e il traduttore deve o scioglierla, o sostituirla con un'altra. Senza andare su casi piú complessi, e per restare allo *Zio Vanja*, si veda la divergenza nel rendere una parola russa d'uso estremamente corrente, ma fortemente ambigua, come *batjuška* (lett.: *piccolo padre*). Si va da *signore* (Grahber), a *tesoro* (Ripellino), passando per *babbino* (Pacini), o la mera trasposizione del russo, sentito come elemento 'folkloristico', *batjuška* (De Dominicis).

Allora, la *traducibilità* d'un testo appare inversamente proporzionale alla quantità di deviazioni da se stesso che rende necessaria alla trasposizione in altra lingua; e la *traduttività* d'una versione sarà tanto maggiore quanto le sue deviazioni appariranno *motivate*. Se dovessimo esprimere una valutazione sommaria e complessiva del nostro caso, diremmo che *Zio Vanja* è testo di buona traducibilità, mentre le versioni italiane, salvo poche, sono di bassa traduttività.

La seconda questione di cui tener conto è la natura stessa della funzione del testo nell'evento teatrale (certo: chi si accontenta del teatro scritto, non vedrà nessuna difficoltà suppletiva in ciò). Senza giungere alle forzature paradossali in voga all'epoca del futurismo russo, quando si sosteneva che il testo era un elemento materiale tra i tanti, senza nessuna predominanza sugli altri, accessorio, fors'anche superfluo, nella rappresentazione scenica, riteniamo tuttavia che il 'testo scritto' abbia un ruolo molto particolare e tutt'altro che esclusivo.

Il discorso dell'attore — scriveva nel 1938 Petr Bogatyrev — è un sistema di segni molto complesso. Il discorso dell'attore sulla scena consiste degli stessi segni del discorso poetico, ma inoltre è parte dell'azione scenica (...) La lingua comune è un sistema di segni diversi. Il parlante esprime non solo i suoi pensieri, perché contemporaneamente il suo discorso (...) contiene in sé i segni

del suo stato culturale, sociale, psicologico, etc. Un « mah! » non equivale in genere a un « ah! », tanto meno se finalizzato alla tra-

smissione di qualcosa non compreso nel proprio campo denotativo (assai ristretto): esso nel teatro non è semplicemente un segno, ma, per usare l'espressione di Jakobson, « un segno di un segno ». Qui insomma abbiamo a che fare con la connotatività scenica, che è per così dire una connotatività al quadrato. E questo, per il teatro in genere, ma tanto più per Čechov per il quale, come già diceva Grahber nel 1929, « tutto sta nell'*intonazione*: basta una leggera sfumatura per distruggere o creare l'intero valore d'un'opera ».

Ancora un esempio da *Zio Vanja*: Telegin rappresenta schematicamente ciò che Vojnickij non riesce ad essere (un vinto rassegnato); linguisticamente ciò appare nella natura comicamente servile del suo dire, che suona spesso come un metalinguaggio caricaturale. Nell'atto 1 si ha questo scambio di battute con Serebrjakov:

Serebrjakov Prekrasno, prekrasno... Čudesnye vidy.
Telegin Zamečtel'nye, vaše prevoschoditel'stvo.

Ripellino traduce:

S. Magnifico, magnifico... Vedute stupende.
T. Straordinarie, eccellenza.

Sia Grahber che la Sbriziolo si sentono in dovere di aggiungere una nota, alla prima battuta un po' lunga di Telegin, per spiegare che costui « adopera uno stile ingenuamente fiorito che spesso fa sorridere » (Grahber): la traduttività d'una traduzione teatrale consiste precisamente nel rendere superflua una notazione del genere.

★

Prima di vedere le traduzioni italiane di *Zio Vanja*, ricorderemo brevemente le tappe essenziali della fortuna di Čechov, e delle sue opere, in Italia.

Com'ebbe a scrivere una volta Anton Pavlovič (nel 1890, per una breve nota autobiografica), « io sono un autore tradotto in tutte le lingue, eccetto quelle straniere ». Il nome di Čechov — nelle più varie e incredibili trascrizioni — giunse in Italia relativamente tardi, rispetto agli altri russi, e per così dire in tono minore. Ancora nel 1911, G.A. Borgese poteva affermare in un articolo peraltro dedicato allo stesso Čechov:

Nulla di Lermontof, il nome di Puskin, qualche frammento di Gogol, presso che tutto di Turghenieff, molto di Dostoiewski e di Tolstoi, piú che tutto di Gorki, molto di Andreieff e qualche cosa degli ultimi epigoni; ecco ciò che si conosce in Italia di letteratura russa.

Evidentemente, Čechov andava annoverato tra quegli ultimi, pur meritando, sempre a detta del Borgese, « un posto accanto a Dostoiewski e a Tolstoi, nel secondo piano del quadro ». Di fatto, fin allora (cioè fino ai *Racconti* tradotti quel 1911 da A. Soffici) « gli italiani di Antonio Cecof conoscevano, piú che altro, alcuni frammenti di aspro e selvatico umorismo ». Che noi si sappia, il suo nome ricorre primamente sulla stampa italiana nella « Nuova Antologia » del 1901, in un articolo di Vladimiro Giabotinski (Žabotinskij, 1880-?) che lo appaia al piú noto Gor'kij (fasc. 720, 16. XII) nella descrizione dell'« impressionismo nella letteratura russa ». Poi ancora nel 1904, evidentemente in occasione della morte, V. Ortensi gli dedica un articolo per « Emporium » (n. 19).

Ma già nel 1901 la « Nuova Antologia » (fasc. 707, 16. VI e 1. VII) aveva pubblicato una versione delle *Tre sorelle*, a cura di Ol'ga Pages; nel 1903 lo infaticabile Domenico Ciampoli aveva dato una versione d'una scelta di racconti, *L'amore libero*; poi, nel 1905, la *Storia noiosa* era apparsa nella versione di Raissa Romanowsky. Nel 1906 Marusja Balakirsčiova-Fumasoni tradusse *L'isola di Sachalin*, e l'editore Treves pubblicò una scelta di *Racconti russi* tradotti (assicurava 'dal russo') da un non meglio identificato « Trefeb. ». L'altro pioniere italiano delle versioni dirette dal russo, Federigo Verdinoi, aggiunse curiosamente all'edizione napoletana del *Mi ami?* di Evgenij Salias un racconto čechoviano, *Mia moglie*. Nel 1907, tali G. Popa e F. Tancredi offrono un'altra raccolta di *Novelle e bozzetti*.

Non certo solo 'aspro e selvatico', neppure ovunque 'umoristico', ma è quasi esclusivamente il Čechov novelliere che veniva tradotto.

E il Čechov drammaturgo?

S'è già detto che qualcosa era apparsa già nel 1901; lo stesso dramma, *Le tre sorelle*, viene riproposto nel 1905, subito dopo la morte dell'autore, e vien da supporre sull'onda del successo stanislavskiano, nella versione a quattro mani di S. Jastrebzov e

A. Soffici; l'anno successivo, 1906, appare *L'orto delle ciliegie* tradotto da M. Pagani e C. Castelli.

Bisogna poi attendere quasi un decennio perché nel 1914 veda la luce una versione di O. Campa e A.Z. del *Gabbiano*; testo riproposto nel successivo 1915, col titolo *La procellaria*, nella versione di E. Quadri e V. Rausch, che E. Lo Gatto definirà « una riprovevole contraffazione ». Gli stessi egregi traduttori, per il medesimo illustre editore (Istituto editoriale italiano, Milano) diedero nel 1916 italica lettura del *Giardino dei ciliegi*.

Nel 1919, come già s'è ricordato, apparve la traduzione di *Zio Vanja* curata da E. Lo Gatto; e negli anni successivi uscì un'edizione completa del *Teatro* cechoviano, curata da C. Grahber per la Vallecchi. Più in generale, negli anni 20 si assiste ad una riscoperta — si dovrebbe dire, alla 'scoperta' — di Čechov, di cui resta emblematica testimonianza l'edizione della « Slavia » di Polledro.

Čechov esce finalmente dal limbo degli 'epigoni' e si colloca, anche in Italia, nel novero dei 'maggiori'.

Zio Gianni (come lo chiamava nel 1901 Žabolinskij), ovvero *Lo zì Nanni* (come lo definiva nel 1913 A. Soffici), o *Zio Giovanni* (come dapprima apparve sulle scene italiane, e poi anche in volume, nel 1922, Mondadori), cioè lo *Zio Vanja* (come infine s'è stabilizzata la versione del titolo, *Djadja Vanja*), ha avuto numerose versioni italiane; alcune di esse son state pubblicate più volte, magari con variazioni o correzioni marginali, anche presso editori differenti.

Alla prima, del 1919, di E. Lo Gatto, seguono quelle di R. Olkienickaja-Naldi (1924), di C. Grahber (1929), di O. Campa (la conosciamo nella ristampa 1966), di E. Ferrieri (1946), di G.L. Pacini (1959), di L. Simoni-Malavasi (1960), di I.P. Sbriziolo (ancora 1960), di G. De Dominicis-Jorio (1962), di P. Zveterevich (1968), e infine di A.M. Ripellino (1970). Per dire solo di quelle apparse a stampa in volume. Trattandosi d'un testo fondamentale, è stato ripreso più volte nelle edizioni complessive o antologiche delle *Opere* o quanto meno del *Teatro*; e sotto questo profilo sarà agevole distinguere tra di esse le versioni eseguite a meri fini editoriali (magari dignitose e non prive di soluzioni brillanti, ma sempre subalterne a un compito d'ordine 'divulgativo'), da quelle animate da un intento più ampio (che, a dispetto

delle possibili carenze, fanno poi la storia della fortuna d'un testo).

Appartengono al novero di queste ultime le prime versioni che ne sono state date, all'epoca della 'scoperta' di Čechov: oltre a quella di Lo Gatto, quella della Naldi e di Grahber; nonché l'ultima in ordine di tempo, di Ripellino, che procede a una radicale revisione del modo d'intendere il testo nel suo complesso.

Le altre versioni — alcune, come quella della Malavasi, molto decorose —, appartengono al primo tipo; ad eccezione, forse, di quella di Ferrieri, esplicitamente concepita per l'uso teatrale (apparve nella collana del 'Piccolo' di Milano).

Senza minimamente voler redigere una graduatoria di merito, cercheremo di raffrontare le diverse traduzioni allo scopo di verificare le diverse incidenze traduttive. Lo faremo comparando otto delle versioni sopra ricordate: Lo Gatto, Naldi, Grahber, Pacini, Sbriziolo, De Dominicis, Campa e Ripellino. Inoltre, per ovvie ragioni di spazio, ci soffermeremo su alcuni pochi passi, trascelti in base a un'idea del tutto soggettiva del particolare significato che rivestono nel contesto dell'opera: voglio dire, insomma, che ci arrischiamo a proporre in prospettiva l'esigenza di analisi 'esatta' sulla base di criteri 'non-esatti', che è il peggio che si possa desiderare.

M'illudo tuttavia che, a dispetto di tale limitatezza, e della noia che possono ingenerare simili pedanti raffronti, ne escano almeno dei barlumi del lavoro che sopra dicevo essere necessario per intraprendere una valutazione critica non impressionistica dell'arte del tradurre.

Comincerò con un tipico scambio di battute tra i due 'falliti', l'uno rassegnato (Telegin), l'altro dilacerato (zio Vanja).

<i>Vojnickij</i>	Chiudi il becco Tappati Turati la bocca Chiudi la fontana Smettila	,	Vaflja Cialdone.	
<i>Telegin</i>	Permetti Lasciami parlare No, lasciami dire	,	VANJA. MIA MOGLIE è scappata fuggita mi scappò abbandonò	CON
l'amante il suo amato amico	. Il Due amico		Il GIORNO dopo i le delle nostre il matrimonio	nozze , CERTO a causa colpa

del mio aspetto	poco	attraente.	Da allora	IO NON
di questo	affatto		Nonostante ciò	
l'esteriore	non molto		Con tutto	
		spiacevole	Dopo di	
		disavvenente	Ma non per questo	
ho mai mancato		al mio dovere	(...) E ancor oggi	
sono venuto meno		giuramento	ancora	
		ai miei	finora	
			sempre	

l'amo E LE SONO FEDELE. Ho perduto LA FELICITÀ, è vero, MA
le voglio bene Non ho avuto

almeno mi è rimasto l'orgoglio
l'onore
la mia fierezza
posso andare a fronte alta.

La battuta di zio Vanja (oltre all'alternanza Vaflja/Cialdone) presenta un'unica scelta: di conservare l'espressione (*Tappa la fontana*) o di darne il senso (*Chiudi la bocca*). Più articolata la risposta di Telegin: che difatti presenta il maggior numero di varianti (alcune con scelte legittime, altre che implicano divergenze di significato rispetto al testo: le devianze maggiori, non necessarie e non motivate, riguardano il *Posle togo*, che vien reso persino: *Ma non per questo*; e la *gordost'*, resa dal toscano Pacini con un molto siculo *onore*). Il punto di maggior interesse sta nella resa complessiva del discorso strisciantemente perbenistico e non privo d'una comica incongruenza (*mi ha lasciato due giorni dopo il matrimonio a causa del mio aspetto disavvenente*: e non se ne era accorta due giorni prima?), che in alcune versioni suona ottusamente ma sinceramente filisteo, e in altre, soprattutto in Ripellino, quasi un pezzo di avanspettacolo di provincia.

Un altro campione molto significativo è rappresentato dalla celebre battuta finale di Sonja, il 'riscatto ultraterreno' delle sofferenze dei due 'vinti', che ha dato la stura ai commenti più lirico-emozionali. Abbiamo trascritto dal monologo la frase centrale.

Ci	Udiremo	(cantare)	
RIPOSEREMO	! Sentiremo	(le armonie de)	GLI ANGELI,
in pace	Ascolteremo	(le armonie de)	VEDREMO (tutto)

IL CIELO smaltato	DI diamanti,	VEDREMO (come)	TUTTO IL MALE
cosparso	brillanti		terreno
costellato			della terra,

		dolori			
(come)	TUTTI i nostri	patimenti	annegare		NELLA MISERICORDIA
	le nostre	sofferenze	sparire		
		pene	si annegano		
			si annegheranno		
(divina), che		riempie			
(di Dio) la quale		riempirà di sé tutto	l'universo (intero),	E LA NOSTRA	
		colmerà	il mondo		
vita	sarà	deliziosa,	serena,	soave	COME UNA CAREZZA.
esistenza	diverrà	tranquilla	tenera	dolce	
	diventerà	silenziosa	soave		
		calma			
		sommessa			

Come si vede, le varianti piú significative riguardano i lemmi di maggior peso connotativo, in particolare la triplice aggettivazione conclusiva. Per il resto, le diverse versioni coincidono abbondantemente, con alcune poche varianti (ad es., presente/futuro) in particolare, il *napolnit* detto della misericordia è un perfetto, cioè la parlante non è affatto sicura che essa *riempia già da adesso* l'universo). Ma, a guardare piú da vicino, alcune 'deviazioni' spostano significativamente l'intera battuta: per esempio, la misericordia che viene specificata come *divina* (Lo Gatto) o *di Dio* (De Dominicis), rende esplicita una connotazione 'religiosa' che nel testo è solo adombrata; così, il *riposeremo in pace* (Sbriziolo), adotta esplicitamente un linguaggio funerario, che è invece assente nel testo, permettendo qualche ambiguità (tant'è vero che Lo Gatto la scioglie, a nostro parere in modo altrettanto improprio, specificando: *ci riposeremo*, come dopo una fatica fisica). Così anche rendere « tutto il male terreno » con *della terra* (Naldi, De Dominicis) ingenera un'altra ambiguità, non presente nel testo.

Il punto però non sta nella maggiore o minore aderenza di questa o quella espressione con l'originale: quanto semmai nel vedere se si tratti d'un pezzo di sommessa oratoria consolatoria (come tradizionalmente veniva intesa la chiusa), o non per caso d'un fervorino edificante, da Esercito della Salvezza, nel quale spunta un seme di bislaccheria della stessa Sonja, e con esso il ritorno ironico dell'autore, proprio nel brano piú 'straziante'. E si veda allora, per esteso, la resa di Grahber (convinto assertore della prima interpretazione):

Riposeremo! Sentiremo le armonie degli angeli, vedremo tutto il cielo cosparso di diamanti; vedremo tutto il male terreno, tutte le nostre sofferenze annegare nella misericordia che riempirà di sé tutto l'universo... e la nostra esistenza diventerà calma, soave, dolce come una carezza.

a confronto con quella di Ripellino (che della 'bislaccheria' ha fatto la chiave interpretativa di tutta l'opera, vedendo qui semmai un uso parodistico dei mitemi simbolisti):

Riposeremo! Udremo gli angeli, vedremo tutto il cielo smaltato di diamanti, vedremo tutto il male terreno, tutti i nostri patimenti annegare nella misericordia che colmerà l'universo, e la nostra vita diverrà deliziosa, serena, soave come una carezza.

Ma allora si veda anche un passo parimenti famoso, e centrale; la desolata 'visione della vita' di Astrov, nel 1 atto.

Sì	LA VITA	in sé	È NOIOSA,	stupida	,	sudicia	...	Assorbe
E poi		per se stessa		sciocca		volgare		Ci si affonda
Già		di per sé		insulsa				T'ingoia
E		stessa						Poi ti soffoca
								Ti consuma
								Risucchia

questa VITA		Intorno a te	solo	gente strana
una	come questa	Attorno non ti vedi che	dei malati	
		vi sono altro	stravaganti	
			solamente gente strampalata	
			bislacchi	

nient'altro	che gente strana	Vivi con essa
soltanto e unicamente	bislacchi	E quando si è vissuto
	degli originali	E dopo esser
	gente strampalata	E se ci vivi
		Prova a vivere
		e

	per	DUE o TRE ANNI, POCO	alla volta, tu stesso, SENZA
con essa	dopo		a poco anche tu
con loro			
insieme			
in mezzo a loro			

nemmeno accorgertene,	diventi	pure matti
avvedertene	finisci col diventare	un bislacco
	si diventa	strano
		come loro
		uno strampalato

A parte l'incertezza di rendere *zatjagivaet* (lett.: stringere/inghiottire) che dà luogo a numerose varianti (la resa più diver-

gente è quella di Sbriziolo, *ti consuma*), è evidente che qui il termine chiave è *čudak*, ripetuto nel testo per ben tre volte. La resa italiana, oltre al *bislacco* adottato da Ripellino, contempla volta a volta: gente strana, malati, strampalati, matti, originali. L'incertezza denota in moltissime versioni il non aver colto, o aver sottovalutato, la centralità del *čudak* in questa commedia čechoviana: farlo, significa asserire, come solo Ripellino osa, che la bislaccheria è il tema centrale, esso è affine al buffone, il *vau-deville* ha la meglio qui sul crepuscolare: e dunque « il personaggio principale non è zio Vanja ma il Professore ». La vita russa non crea dei disperati, ma dei bislacchi; e zio Vanja è anch'egli un bislacco.

Da questo punto di vista si veda allora la battuta di zio Vanja che commenta l'ingresso del professore, quella che Ripellino considera « un'autentica *entrée* clownesca »:

È così CALDO, che si soffoca, e	il nostro grande	sapiente	scienziato	se ne va
Fa un c'è afa	eppure quel pozzo di	scienza	tiene	in
Che			con	ha

il cappotto	, in scarpe di gomma, con l'ombrello, e i GUANTI.
soprabito	le galoches ombrella
	calosce
	soprascarpe

La battuta non presenta varianti significative (a non ritenere tali un lessico molto datato, che contempla *ombrella* e *galoches*); quel che cambia pur nell'evidente intonazione ironico-caricaturale di tutte, è la funzione che — Ripellino a parte — si riduce a una venatura di malignità: altro che « *entrée* clownesca »!

Allora, per concludere, un rapido passaggio con una dissonanza radicale, in cui si percepisce la tonalità della tragicità-comica:

<i>Elena</i> :	Ma che bel tempo	, OGGI... NON FA	CALDO.
		nemmeno	
	Che bella giornata		
	magnifica		
<i>Vojnickij</i> :	È UN TEMPO	buono	
Con		adatto	per
Sì,		simile	sarebbe bello
			un piacere
			IMPICCARSI.

Devo dire che in questo caso vi sono alcuni elementi non resi con sufficiente chiarezza da nessuna delle traduzioni esaminate. Il primo è quell'*A* (coniunzione avversativa) con cui prende a parlare Elena, manifestando una imbarazzata deviazione dal discorso che precede (« Non parlo piú e chiedo scusa »), che viene evidentemente demandata, in traduzione, alle capacità intonative dell'attore. Il secondo elemento è che, a differenza dell'italiano, in russo il concetto di *tempo* ha due possibilità lessicali, *pogoda* (metereologico) e *vremja* (cronologico), mentre le varie rese sembrano usare in maniera cronologica il concetto metereologico, che è l'unico presente in russo, aggirando così il significato fondamentale (a nostro avviso) della battuta di Vojnickij (*V takuju pogodu chorošo povesit'sja*, Buono per impiccarsi, un tempo del genere). Da cui il fraintendimento estremo della De Dominicis: « Con un tempo del genere sarebbe un piacere impiccarsi ».

Qui ci fermiamo.

Dicevamo all'inizio che *Zio Vanja* è testo di buona traducibilità, e che le versioni italiane presentano spesso cadute di traduttività; possiamo qui tranquillamente concludere che la piú traduttiva appare la versione di Ripellino, precisamente in ragione della rimeditazione sul senso complessivo dell'opera čechoviana: nel senso di far emergere, dalle nebbie del 'crepuscolarismo' nelle quali era stato relegato, quell'elemento comico-tragico (*spoudogeloion*, lo definiva Bachtin nel suo celebre saggio dostoevskiano), quella ribaltazione carnevalesca dei « problemi ultimi », che tanta parte ha nella letteratura russa moderna, e senza il quale la stessa esecuzione scenica del testo rischia di immiserirlo.

CESARE G. DE MICHELIS

RICORDO DI ANGELO MARIA RIPELLINO
(1923 - 1978)

Sono passati due mesi da quando è scomparso Ripellino. Forse, non ci rendiamo ancora bene conto del vuoto che ha lasciato: non dico solo coloro che si occupano 'professionalmente' di letterature slave. Tra l'altro, la comparsa in libreria della sua ultima raccolta di saggi einaudiana, e gli articoli che hanno riempito i giornali, a così breve distanza dalla morte, accavallandosi ai necrologi, hanno potuto dare l'illusione d'una sua presenza continua, viva, in mezzo a noi.

Ma, ahimè, no: la sua presenza culturale rimane eccezionalmente stimolante, ed è destinata a crescere con gli anni che verranno (è ancora presto per tracciare consuntivi, tentare bilanci, azzardare rimediazioni complessive); ma Angelo Maria Ripellino s'è spento il 21 aprile, e il vuoto che lascia è quello banale, semplice, terribile, di un telefono che non risponde, di un interlocutore di cui è vano cercare la voce.

Chi è stato di lui allievo, come chi vi parla, negli anni universitari; chi ha poi continuato a ricercarne e a riceverne il consiglio, la lettura, lo stimolo intellettuale e umano, può facilmente venire indotto, oggi, ricordandolo, a sovrapporre e confondere la consuetudine personale col contributo intellettuale; e devo dire non senza ragione, perché Ripellino sapeva non disgiungere la pienezza di quella cosa buffa che è la vita, dalla ricchezza del suo mondo poetico, dalla sua eccezionale dottrina di studioso, dal suo impegno (ingrato, ma quanto amato) nella 'professura', dalla testimonianza civile e politica, come nei giorni amari del '68 praghese. E viceversa.

La poesia era per lui vita; e come la vita, confina con la morte.

Ma in questa sede, a Monselice, anche per non essere costretto a pagare tributi inevitabilmente melensi al groppo alla gola, non parlerò di Ripellino studioso, professore, poeta; né di Ripellino uomo. Vorrei solo avanzare qualche considerazione su Ripellino traduttore: il che poi, a ben guardare, significa riferirsi al poeta, allo studioso, al 'professore', all'uomo.

Ripellino è stato un interprete d'eccezione di letterature 'altre' in lingua italiana: certo, anzitutto di letterature slave, ma con intendimenti e risultati che travalicano di gran lunga la 'parrocchia' slavistica (e quanto poco era 'parrocchiano', lui stesso!).

Schiller aveva scritto:

Se la tua traduzione non sembra più cosa tradotta,
imponile il tuo nome, rispondine tu stesso.

E Pasternak (il suo amato Pasternak), scrisse una volta: « Il mio lavoro di traduzione dev'essere giudicato come un'opera originale ». Mi sembra difficile parlare di Ripellino traduttore, se non rifacendosi a questa, alta, nozione dell'arte di tradurre.

Egli ha tradotto i testi più eterogenei: la prosa polacca di Schulz, e quella russa di Belyj; la poesia dei cechi, Holan, Halas, e quella dei russi: Pasternak, Majakovskij, Chlebnikov; e quanti altri.

La prima scelta che s'impone al traduttore è di scegliere « che cosa » tradurre. In questo, Ripellino è sempre stato guidato da una discriminante certa, da un'intuizione sicura. Dalla consonanza del testo che andava a rendere, rispetto al proprio mondo poetico, ideale, culturale. Essa si tramuta in quel fenomeno di *mimesi* che pervade con tanta insistenza non solo la lingua e il metro del traduttore, ma la sua stessa elaborazione saggistica. Gli è stata rimproverata, questa disposizione mimetica, come « culto fetichistico per le tecniche verbali », come « lenocinii » che tiravano, dice, al « filisteismo ». E la consonanza fra tradotto e traduttore, e la *mimesi* linguistica che ne scaturiva, han dato luogo ad una seconda, e in qualche modo, opposta riserva: che le cose tradotte risultavano tutte della medesima intonazione.

Quanto alla prima obiezione, crediamo si risolva non in menzogna, ma in vanto di Ripellino filologo e traduttore; quanto alla seconda, essa in parte è vera: stante però anche la ricchissima inventività stilistica di cui Ripellino era convinto assertore, e che trova reale unitarietà (e può significare anche uniformità) solo a partire dal suo modo d'intendere la *poesia*. Ma è ben curiosa riserva, specie se avanzata sotto le riguardose vesti del dire che il suo stile è inconfondibile. Ma anche Pasternak offre la medesima voce a Shakespeare e a Goethe, a Slowacki e a Shelley; appunto, così anche in Ripellino: Blok e Holan, Mandel'stam e Maja-

kovskij, Voznesenskij, la Cvetaeva, Halas ... Ma « chi vi ha messo il suo nome e ne risponde »?

Un'ultima osservazione, non credo marginale.

Il primo lavoro impegnativo e di successo di Ripellino è stato, nel 1954, un'antologia ragionata e commentata di traduzioni, *Poesia russa del 900*; ancora nei risvolti di copertina degli ultimi libri, egli si faceva vanto di « aver presentato per primo in Italia le poesie di Pasternak, la prosa di Belyj, i poemi di Chlebnikov ». Nella parabola creativa e vitale di Ripellino, la traduzione non è mai stata attività secondaria, subalterna. La sua frequentazione con i testi che andava presentando 'per la prima volta' era tale da offrire l'impressione d'un'acquisizione ormai sedimentata, riverberata, sciolta in un lungo processo di osmosi.

Ripellino ha tradotto 'per la prima volta' Pasternak, esattamente come ha tradotto 'per la prima volta' *Zio Vanja* di Čechov, che pure contava già una dozzina di versioni.

Erenburg ha scritto di Pasternak, che era capace di far scoprire un'America nella sedia della camera da letto; e questo è il segno che lasciano, nella cultura italiana, le traduzioni di Ripellino.

CESARE G. DE MICHELIS