

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

CAMILLA M. CEDERNA (LILLE)

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

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

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

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

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

## LA TRADUZIONE TEATRALE

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

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

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

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

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

### TRADURRE, METTERE IN SCENA I CLASSICI

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

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

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

7 Ibidem, p. 12.

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

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

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

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

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

9 Ibidem.

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

11 Ibidem.

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

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

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

---

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

- 13 Benhamou : « L'exactitude et le rendu », p. 39. Per quanto riguarda le traduzioni « adattanti », Benhamou cita in particolare gli adattamenti del teatro spagnolo e tedesco, come *La vie est un songe*, di Calderon, tradotto da Alexandre Arnoux per Dullin, o quelli del teatro tedesco utilizzati da Vilar per il TNP.
- 14 Florence Delay : « Le traducteur de verre », in : « Traduire », numero speciale della rivista *Théâtre/Public* 44 (1982), p. 26.
- 15 Banu : « La mise en mouvement d'une langue », p. 22.
- 16 Benhamou : « L'exactitude et le rendu », p. 42.

## IL CASO DI GOLDONI : DUE SECOLI D'INCOMPRESIONE

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

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

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

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

Il rapporto di Goldoni con la Francia è sempre stato complesso e ricco di contraddizioni. Innanzitutto si tratta di un autore che è stato fin dall'inizio coinvolto nel fenomeno europeo della traduzione e circolazione del teatro. Le sue commedie sono state tradotte e messe in scena in varie lingue fin dal '700. Prima del suo arrivo in Francia le sue opere tradotte/adattate e rappresentate sono commedie popolari (*I pettegolezzi delle donne* trasformata in *Les caquets*), opere giocose ridotte a opera buffa o a intermezzo, opere liriche (*La buona figliola*), canovacci (*Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*). Mentre il suo teatro serio, adattato e messo in scena quasi sempre più tardi, non ebbe in genere un grande successo<sup>19</sup>. Inoltre, lui stesso ha partecipato alla traduzione di opere altrui e in alcuni casi delle proprie, esponendo in vari luoghi alcune riflessioni su questa pratica, verso la quale non nascondeva il suo disprezzo. Dopo alcuni tentativi di (auto) traduzione, Goldoni rinuncia, non è soddisfatto del risultato. Preferisce l'adattamento, poichè gli permetterebbe di integrare meglio l'alterità del testo, rendendo in qualche modo possibile il suo progetto di *métissage*.<sup>20</sup> Spesso tuttavia egli rifiuta anche gli adattamenti che giudica del tutto inferiori alle opere originali, e quindi preferisce inventare, creare direttamente, pensando al pubblico a cui si deve rivolgere e agli attori con cui deve lavorare : « il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer »<sup>21</sup>.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

e critici come Marmontel, Diderot, Grimm, Rousseau, che vedevano in lui essenzialmente un *farceur* e un rappresentante del teatro all'italiana delle maschere e dell'improvvisazione.<sup>24</sup>

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

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

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

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

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

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

## PER UN GOLDONI NUOVO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

37 Ibidem, p. 11.

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

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

## LA SVOLTA DEL BICENTENARIO : IL LAVORO DI GINETTE HERRY

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

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

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

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

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

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

### MODERNITÀ DI GOLDONI

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

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

43 Ibidem.

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

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

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

### LA POSIZIONE DEL TRADUTTORE : TRADUZIONE LETTERARIA, TRADUZIONE SCENICA

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

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

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

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

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

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

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

### DIFFICOLTÀ, PERICOLI E SOLUZIONI

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

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

51 Ibidem, p. 11.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

59 Ibidem, p. 145.

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

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

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

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

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

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

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

64 Goldoni : *L'Adulateur*, p. 26.

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

BIBLIOGRAFIA

SULLA TRADUZIONE E ADATTAMENTO IN GENERALE :

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

TRADUZIONI DI GOLDONI :

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

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

#### SU TRADUZIONE E ADATTAMENTO DI GOLDONI :

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

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