

## GOLDONI OGGI IN FRANCIA : ESPERIENZE DI TRADUZIONE E LABORATORIO TEATRALE UNIVERSITARIO

LUCIE COMPARINI (PARIS)

Carlo Goldoni diffidava della traduzione e affermava nei suoi *Mémoires* (III, 10) : « Il ne faut pas traduire, il faut créer, il faut imaginer, il faut inventer » (« Non si deve tradurre, si deve creare, si deve immaginare, si deve inventare »). Sinceramente coerente con il principio di base di adeguamento al gusto delle nazioni, Goldoni intendeva anche, probabilmente, scoraggiare la produzione di testi maldestri linguisticamente o drammaturgicamente come quelli dei suoi primi traduttori francesi. Per fortuna, le traduzioni dell'opera goldoniana hanno continuato a fare emuli e a concepirsi sempre più come conseguenza di una conoscenza approfondita dell'opera dell'autore e del suo tempo, come dialogo con il poeta drammatico e come risposta ai requisiti del palcoscenico. Nonostante la frustrazione dovuta a perdite non sempre compensate, il lavoro del traduttore integra una parte di ricreazione (come ritorno al processo di creazione e riproposta di quest'ultimo) e si svolge in una prospettiva quasi etica di restituzione della comunicazione immediata e orale propria del teatro. Il vero problema risiede non tanto nella liceità della traduzione quanto nelle scelte necessarie rispetto al teatro dell'altrove e di un altro tempo sui palcoscenici di un *hic et nunc* di spettatori di una nazione diversa. La questione della traduzione teatrale diventa più complessa e impegnativa quando si lavora a contatto con un pubblico odierno giovanile, con giovani traduttori e con attori nell'ambito della formazione universitaria.<sup>1</sup>

All'occasione del bicentenario della nascita dell'avvocato veneziano nel 1993, la Francia è stata teatro di un rinnovamento della conoscenza dell'opera di Goldoni grazie al programma di nuove traduzioni legato all'associazione « Goldoni européen » creata nel 1990 e diretta da Ginette Herry, e che ha anche promosso convegni, numeri speciali di riviste, edizioni, messe in scena, letture pubbliche.

1 All'Università Paris-Sorbonne, mi occupo di un corso di traduzione teatrale per la Laurea triennale Licence LLT (Langue, Linguistique et Traduction) e di un corso di teoria teatrale settecentesca per il Master TASP (Traduction et Arts du Spectacle). Nella stessa sede sono anche responsabile, per la parte in lingua francese di un laboratorio teatrale italiano (insieme alla collega Isabella Montersino che si occupa delle rappresentazioni in lingua italiana con sottotitoli francesi), sul modello di quello che animavo precedentemente all'Università della Savoia (Chambéry).

In quell'occasione, quaranta traduzioni inedite di opere meno note o ritraduzioni necessarie sono state pubblicate da quattro editori francesi. La rilettura dell'opera goldoniana ha contribuito a cambiare l'immagine francese del « bon papa Goldoni » o l'assimilazione stereotipica di Goldoni alla commedia dell'arte. Oggi, dopo il tricentenario della morte dell'autore, che è stato tutto sommato meno attivo, il bilancio rimane positivo se notiamo la presenza goldoniana sulle scene francesi. In contributi recenti Françoise Decroisette e Huguette Hatem hanno proposto l'analisi precisa di questa presenza e hanno notato che ogni anno in Francia Goldoni appare nei programmi professionisti per quindici-venti spettacoli e addirittura una settantina nell'ambito del teatro amatoriale.<sup>2</sup> Purtroppo, la ricorrenza goldoniana riguarda ancora un repertorio limitato alle stesse commedie : *La Locandiera*, *Arlequin serviteur de deux maîtres (Il servo di due padroni)*, *Les Rustres (I rusteghi)*, *Baroufà Chioggia (Le baruffe chiozzotte)*, anche se, quando un regista appassionato sceglie testi meno « classici », di solito offre al pubblico una visione specialistica interessante, come lo hanno dimostrato questi ultimi anni le rappresentazioni di *Le Campiello* diretta da J. Lassalle, *La Trilogie de Zélinde et Lindor* adattata da Ginette Herry per la regia di Jean Claude Berutti, *La Guerre* diretta dal giovane Henri Dalem, e questo anche quando si tratta della proposta dei primi passi goldoniani nella riforma a partire dalla commedia dell'arte, come per *Les Jumeaux vénitiens* di Gildas Bourdet o *La Veuve rusée* di Vincent Viotti. Tuttavia i registi goldonisti stessi confessano le difficoltà che continuano ad incontrare per togliere dalle menti dei giovani attori e artigiani del teatro il pregiudizio che Goldoni non sia un grande autore, che i suoi testi siano mediocri e che vada amplificata la comicità dei caratteri o la critica mordace.

Ai pregiudizi legati al teatro goldoniano deve resistere anche il traduttore, ma non solo a questi : il francese ha una visione della lingua, dello stile fluido e dell'uniformità elegante insegnata fin dalla scuola elementare che rischia di impoverire la varietà dell'espressività goldoniana. Inoltre, lo studio del teatro classico francese nella formazione culturale imprime nella mente meccanismi inconsci di formulazioni convenzionali nei rapporti tra personaggi (servi-padroni, figli-genitori, innamorata-innamorato) che non si confanno con quelli goldoniani. Per il giovane traduttore, si tratta di avvicinarsi il più possibile all'espressione goldoniana senza parassiti linguistici legati al teatro classico francese (o all'immagine che si ha di esso). Infine, le prime frequentazioni con una lingua non solo settecentesca ma anche propria al luogo di produzione pongono

2 « A propos des mises en scène « goldoniennes » en France depuis le bicentenaire de 1993 : Table ronde coordonnée par Ginette Herry », in : « Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité », vol. 2, dir. François Livi et Claudette Perrus, numero speciale di *Revue des Etudes Italiennes* 3-4, (juillet-décembre 2007), pp. 205-272.

problemi di comprensione linguistica e culturale e devono accompagnarsi di ricerche semantiche, comprese quelle nei dizionari del veneziano, e di altre letture nell'opera dello stesso autore, se possibile anche di altri autori dello stesso ambiente temporale e geografico. Solo grazie a questa familiarità il traduttore non cadrà in controsensi come quelli legati alle discussioni intorno a matrimonio : « putta », « novizza » ; « s posa » che spesso significa fidanzata, « essere contenta » che spesso significa « essere d'accordo » durante le promesse di matrimonio, senza parlare dei contratti legati a dote e contradote cifrate. Ovviamente la conoscenza degli usi e costumi del tempo di Goldoni permetteranno di capire tutte le implicazioni del testo teatrale. Anche nel mondo professionistico della messinscena, gli spunti più belli delle realizzazioni sceniche sono riconducibili a un lavoro di collaborazione tra attori e traduttori e specialisti di Goldoni. Gli studiosi di teatro in quanto a loro sono spesso confrontati all'incomprensione contenutistica di fronte a testi di un'altra cultura nazionale, peggio ancora se di un'altra epoca. L'opera di Goldoni richiede un'attenta lettura a tavolino, una spiegazione del contesto, dei particolari della vita quotidiana dell'epoca (strati sociali, alleanze economiche, legami familiari, principi morali, socievolezza, rete urbana e regionale). A volte le compagnie professionistiche interrogano i traduttori e non bisogna essere sorpresi dalle domande rivolte a questi ultimi. Recentemente, giovani attori si sono indirizzati a me mentre si accingevano ad allestire le prime prove per un adattamento scenico della *Trilogia della Villeggiatura* sotto la regia di Thomas Quillardet e intitolato *Villégiature* (2010). Gli attori avevano letto solo la versione adattata da Felicien Marceau e non avevano mai lavorato sull'opera di Carlo Goldoni. Certi aspetti dell'interpretazione dipendevano dal nostro scambio e l'incontro, che doveva inizialmente durare qualche ora, si è prolungato durante due giorni a partire da domande come « perché Giacinta per andare in campagna non potrebbe salire in carrozza con Guglielmo che è l'amico di suo padre ? », « perché Leonardo non parla francamente del suo progetto di matrimonio con Giacinta a questo stesso padre ? » o « perché la serva non garantisce un riparo morale ? », con digressioni numerose e necessarie riletture di battute di cui gli attori avevano misurato male le implicazioni. Il ritorno al testo italiano (che ho letto puntualmente e tradotte all'orale) per i passi che ponevano problemi e le mie esplicitazioni hanno aiutato ad evitare errori interpretativi e non possiamo che applaudire agli scrupoli e la curiosità intellettuale di questa giovane compagnia.

Il compito pedagogico è ancora più grande quando si lavora insieme a studenti neo-traduttori e attori amatori di un laboratorio teatrale, ma forse, in un certo senso, è anche più facile, nella misura in cui i ragazzi progrediscono in un processo

di formazione. La traduzione, come la recitazione, deve farsi appropriazione e restituzione di senso con lo scopo di produrre un testo francese e di proporlo alla messinscena. Come lo ha teorizzato in modo molto sensibile Margaret Tormarchio, il dovere del traduttore è tra l'altro quello di salvaguardare i diritti dell'autore tenendo presente che la traduzione è un'attività in trasformazione, a tappe multiple, ricerche e ritorni su di sé. Per evolversi verso l'accesso al testo teatrale straniero da parte del lettorato e del pubblico, la traduzione teatrale deve imporsi una linea di condotta.<sup>3</sup> Nel nostro dipartimento di lingua e letteratura italiana all'università della Sorbona, il lavoro del gruppo di traduttori costituisce una parte della formazione della laurea triennale con opzione traduzione. Il compito dell'insegnante è prima di tutto di mettere in guardia gli studenti contro il pericolo dell'autodidattismo senza prospettiva nella pratica, ma anche contro la teorizzazione eccessiva senza legame con il genere del testo da tradurre.<sup>4</sup> Durante i primi corsi, le regole della nostra traduzione teatrale sono formulate in sintonia con i principi che erano stati enunciati durante le riunioni di armonizzazione tra traduttori per le pubblicazioni del bicentenario della morte di Goldoni negli anni 90.<sup>5</sup> In modo abbastanza sintetico viene stabilito un *Vade mecum del traduttore goldonista* che può essere proposto nelle cinque grandi linee seguenti:

- 1) La lingua del testo tradotto è una lingua attuale (ragione per cui una traduzione può invecchiare e necessitare una ritraduzione), non « classicizzata » (per esempio sul modello del teatro francese della tradizione con espressioni come « monsieur mon père ») né « gergalizzata » (in lingua ipermoderna o regionale).
- 2) E' necessario tener presente il fatto che il testo scritto è destinato all'oralità e al palcoscenico, alla bocca e al corpo dell'attore, che si deve quindi adeguare alla pronunciabilità senza perdere gli effetti sonori voluti dall'autore.
- 3) I nomi italiani saranno mantenuti (tranne quelli che hanno una traduzione entrata nella cultura francese come Arlequin o Pantalon) così come i titoli dati alle persone (« signor, sior », « la signora Clarice », etc, benché sia da evitare « signora mère » e da preferire « madame » o « ma mère » secondo il contesto).

3 Margaret Tomarchio : « Le théâtre en traduction : quelques réflexions sur le rôle du traducteur », in : « Traduction/Adaptation », ed. Paul Bensimen e Didier Coupaye, *Palimpsestes* 3 (1990), p. 87.

4 Georges Mounin : « Pour la pédagogie de la traduction », in : *La traduction de la théorie à la didactique*, études réunies par Michel Ballard. Lille : Presses Universitaires, 1986, pp. 29–38.

5 Le osservazioni più o meno teoriche che seguono devono molto ai consigli di Ginette Herry, alle sue conferenze sulla traduzione di Goldoni e ai suoi scritti sulla traduzione teatrale (tra cui anche le preziose introduzioni alle numerose opere teatrali che ha tradotto). Come riferimento rappresentativo citiamo Ginette Herry : « De la spécificité du texte théâtral et de sa traduction », in : « Traduire le drame », ed. Justyna Łukaszewicz, numero speciale di *Romanica Wratislaviensia* LV (2008), pp. 151–158.

- Si tenterà di fare lo stesso con i riferimenti d'epoca se la comprensione lo permette, ma si eviterà un'italianità pittoresca forzata.
- 4) Non bisogna cercare di appiattire le rugosità o alleggerire il testo in nome di un ideale stilistico francese. Vanno seguiti il più possibile la struttura sintattica, il ritmo della frase, le ripetizioni o i cambiamenti di termini per una stessa nozione.
  - 5) Si starà attenti a rendere tutti gli effetti e le sfumature volute dall'autore, tutti i tic linguistici dei personaggi, i modi di dire motivati dalla psicologia o dalla natura dei rapporti tra interlocutori, il che significa ritrovare le ragioni che motivano il modo di esprimersi del personaggio secondo i contesti.

Nella prima fase d'approccio della traduzione teatrale, la scelta di testi goldoniani permette di esemplificare il rapporto stabilito anche da altri traduttori tra la restituzione francese contemporanea e la lingua e la cultura del passato italiani.<sup>6</sup> Questo lento lavoro, che non ha niente a che vedere con i ritmi imposti alle produzioni attoriali, crea le condizioni dell'approfondimento e del perfezionamento di una traduzione che tende idealmente ad assomigliare alla scrittura di Goldoni, poeta e drammaturgo, uomo del libro e uomo di teatro a contatto con la scena.

I giovani traduttori percepiscono con acutezza la difficoltà del compito della restituzione del testo teatrale, in particolar modo dopo avere preso conoscenza delle regole da seguire. Complessi d'inferiorità o rigidità scolastiche vanno allontanati grazie ad esempi precisi di traduzioni esistenti che manifestano scelte personali o esperienze del traduttore la cui libertà è stata accettata nella pubblicazione. Importante è fare capire la posizione del traduttore rispetto a quella dell'adattatore che, in merito alle sue qualità redazionali e teatrali, è sollecitato per adeguare il testo alla rappresentazione di professionisti o per ridurre il testo teatrale, come fu il caso per la *Trilogia della Villeggiatura* le cui tre commedie furono condensate e tradotte in un'adattamento di Félicien Marceau (1978) in parte ispirato alla messinscena di Giorgio Strehler (1974) mentre la traduzione completa pubblicata delle tre commedie è dovuta a Michel Arnaud (1972). Oggi una traduzione della trilogia sarebbe da intraprendere e pubblicare. Gli studenti possono costatarlo anche a partire dalle prime battute della traduzione esistente e dall'adattamento in francese su cui sono invitati a riflettere prima di ritradurle evitando, appunto, l'adattamento e tornando alle commedie d'origine, di cui si ridiscutono anche i titoli francesi : per « smanie per la villeggiatura », il titolo scelto da M. Arnaud

---

6 Per cominciare lasciamo da parte il problema della lingua veneziana di Goldoni che, in esperienze posteriori più mature, tentiamo di rendere non con gerghi regionali o popolari francesi, ma con modi sintattici e immagini evocative, specie quando il locutore non è di estrazione plebea.

con il termine francese « la manie », se riproduce le sonorità italiane, traduce solo l'ossessione della villeggiatura, e non rende quanto « smanie » il desiderio folle ed irrequieto dei cittadini di partire in villeggiatura a tutti i costi (pur di rovinare il proprio credito economico e morale), per cui il termine « frénésie » sarebbe più esatto (anche se il plurale non può essere usato in francese sia per « manie » che per « frénésie »). Inoltre, suggerendo agli studenti di notare le libertà che prende il traduttore ufficiale e maggiormente l'adattatore, si può rileggere il testo di Goldoni, e sottolineare il modo di esprimersi dei personaggi : Leonardo che manifesta verbalmente la propria mania, appunto, la fretta e insieme l'inquietudine legate alla partenza per la villeggiatura (quella degli acquisti da fare nell'urgenza senza denaro presso commercianti creditori), che lo spinge a rimproverare assurdamente il servitore, e Paolo, di cui si percepiscono già l'esperienza (Leonardo gli dà del voi al contrario del tu che dà a un altro servo in seguito) e la saggezza, che in modo rispettoso, ma con una certa convenzionalità di stile, fa notare l'incoerenza del rimprovero al padrone (Paolo si permetterà altre osservazioni in nome del suo attaccamento alla casa di Leonardo). Tutte queste osservazioni sboccano sulla riformulazione in francese di cui si sottolineano le scelte finali nella proposta finale.

C. Goldoni, *Le smanie per la villeggiatura*, I, 1.

Leonardo :           Che fate in questa camera ? Si han da far cento cose, e voi perdetate il tempo, e non se ne eseguisce nessuna.

Paolo :                Perdoni, signore. Io credo che allestire il baule sia una della cose necessarie da farsi.

*La Manie de la Villégiature*, trad. Michel Arnaud (Paris : Gallimard, Pleiade, 1972).

Leonardo :           Qu'est-ce que vous fabriquez ici ? Il y a cent choses à faire et, au lieu de les faire, vous perdez votre temps.

Paolo :                Pardonnez-moi, monsieur, mais je crois que préparer la malle est du nombre des choses qu'il faut faire.

*La Trilogie de la Villégiature*, I, 1, adattamento di Giorgio Strehler, testo francese di Félicien Marceau (Paris : Comédie-Française, 1978)

Leonardo :           Qu'est-ce que tu fais là ? C'est bien le moment de flâner. Il y a mille choses plus urgentes.

Paolo :                Que Monsieur me permette. Je pense qu'une de ces choses urgentes, c'est précisément la malle.

*La Frénésie de la Villégiature*, I, 1, corso di traduzione teatrale, proposta di traduzione.

Leonardo :        *Qu'est-ce que vous faites dans cette salle ? Il y a mille choses à faire et vous, vous perdez du temps, et rien n'avance.*

Paolo :            *Pardonnez-moi, monsieur. Il me semble que préparer la malle fait partie de ce qu'il faut faire absolument.*

Nelle traduzioni pubblicate, notiamo spesso differenti rapporti del traduttore al testo e alla scena, a tal punto che si possono definire diverse categorie : la traduzione letteraria che prende alcune libertà per riprodurre un'idea di teatro e di lingua francese classica ; la traduzione più moderna e « grande pubblico », con una certa efficacia comica ma che, come la precedente, si allontana liberamente dall'espressività goldoniana ; la traduzione alla lettera, precisa linguisticamente e culturalmente, ma che non prende abbastanza in considerazione la dimensione orale e scenica del testo ; la traduzione in modo più diretto alla rappresentazione, ma che si lascia sedurre da scelte di maggiore facilità scenica ed espressiva, e che spesso accelera e banalizza il testo. Queste categorie possono non essere sistematiche e complete, come possono alternarsi in una stessa traduzione.

La tappa di « traduzione comparata » con giovani traduttori inesperti si rivela in ogni modo liberatrice e molto formativa per l'assimilazione del nostro *Vade mecum*, eventualmente anche per la sua messa in discussione a partire da traduzioni che non seguono le stesse regole. Questa volta, una prima traduzione personale viene richiesta a studenti ormai familiarizzati con l'autore : questa prima bozza è spesso una traduzione pedissequa poco attenta alle sfumature e alle implicazioni del testo goldoniano, ma costituisce una base di lavoro per condurre a una traduzione definitiva e collettiva dopo una rilettura del testo fonte e una lettura commentata delle traduzioni esistenti (di cui si prende conoscenza dopo una prima prova di traduzione). L'esempio più completo di questo esercizio è quello del testo più noto di Goldoni, *La locandiera*, tradotto e pubblicato quattro volte in Francia dagli anni Settanta, di cui prendiamo la prima scena (citata qui solo nell'inizio), cioè il primo scambio tra i due clienti spasimanti di *Mirandolina*, il vanaglorioso marchese spiantato di antica stirpe e il ricco neoconte la cui logica eccessivamente finanziaria è altr'è tanto vanitosa e ridicola. In un primo tentativo di traduzione, gli studenti hanno tendenza a lasciarsi influenzare dall'omofonia (« qualche » tradotto con « quelque ») e a scegliere una sintassi vicina all'italiano, a costo di creare anacoluti (« si l'aubergiste... ils me conviennent »), ma senza rilievo particolare (« vaut autant que le mien »), e questo nonostante i suggerimenti del testo (posto dei pronomi e dei possessivi, ripetizioni). Dimenticano che questo dialogo è il primo che scopre lo

spettatore che deve immediatamente capire che « l'aubergiste » (termine valido per i due generi) è una donna. Ora, l'inizio della commedia contiene già le caratteristiche della relazione poco armoniosa tra i due peronaggi. L'analisi dello stile del testo originale non manca mai di mettere in rilievo i modi di dire ma anche il non detto socio-economico della rivalità tra di loro. Durante la lettura delle traduzioni pubblicate, si osservano le soluzioni di traduzione particolarmente felici, le modifiche, le perdite : soppressioni, aggiunte, slittamenti di senso (interpretazione di un'espressione volutamente neutra o ricca di sottintesi), interventi sintattici (negazione al posto dell'affermazione, tagli) o di livello linguistico (formulazioni letterarie o popolari). In modo più concreto vengono esemplificati i tranelli da evitare e le messe alla prova delle regole del nostro *Vade mecum* applicabili o meno. La lettura a voce alta delle traduzioni fa spiccare le sequenze facilmente teatralizzabili e quelle da rendere più comprensibili e più efficaci. Alla fine di questo lavoro comparato sulle traduzioni e di ritorno costante al testo fonte viene composto una nuova traduzione a partire da elementi considerati come essenziali nelle traduzioni esistenti e dalle soluzioni inedite proposte e discusse. La traduzione finale non è una traduzione « ideale » (cambia d'altronde secondo i gruppi e gli anni), ma un esempio di traduzione valida e giustificabile in tutti i suoi aspetti.

C. Goldoni, *La locandiera*, I, 1.

- Marchese :           Fra voi e me vi è qualche differenza.  
 Conte :                Sulla locanda tanto vale il vostro denaro, quanto vale il mio.  
 Marchese :           Ma se la locandiera usa a me delle distinzioni, mi si convengono più che a voi.

Esempio di primo tentativo di traduzione (studente del corso di traduzione teatrale).

- Marquis :            Entre vous et moi il y a quelque différence.  
 Comte :               A l'auberge votre argent vaut autant que le mien.  
 Marquis :            Mais si l'aubergiste a pour moi des égards, ils me conviennent plus qu'à vous.

*La Locandiera*, trad. Michel Arnaud (Paris : Gallimard, Pleïade, 1972).

- Marquis :            Entre vous et moi, mon cher, il y a une certaine différence.  
 Comte :               Quand il s'agit de payer sa note, mon cher, votre argent ne vaut pas plus que le mien.



Marquis : Il se peut, mon cher, mais si notre hôtesse a des égards pour moi, c'est que je le mérite plus que vous.

*La Locandiera*, trad. Gérard Luciani (Paris : Gallimard, Folio bilingue, 1991).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une différence.

Comte : Dans cette auberge, votre argent ne vaut pas plus que le mien.

Marquis : Certes, mais si la propriétaire a pour moi des égards, c'est que j'en suis plus digne que vous.

*La Locandiera*, trad. Norbert Jonard (Paris: Flammarion, 1996).

Marquis : Entre vous et moi, il y a quelque différence.

Comte : Dans cette auberge, votre argent vaut autant que le mien.

Marquis : Mais si notre hôtesse a des égards pour moi, c'est qu'ils me siéent plus qu'à vous.

*La Locandiera*, trad. Danièle Aron, Comédie-Française 1981 (Paris : Hachette, Classiques, 1996).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une certaine différence.

Comte : Quand il s'agit de payer, mon argent vaut bien le vôtre.

Marquis : Mais si l'hôtesse a pour moi des égards particuliers, c'est bien parce qu'ils me sont dus.

Esempio di traduzione collettiva (corso di traduzione teatrale).

Marquis : Entre vous et moi, il y a une *certaine* différence.

Comte : A l'auberge, *votre argent a autant de valeur que le mien.*

Marquis : Mais si l'hôtesse a des égards *pour moi, c'est qu'ils me conviennent plus qu'à vous.*

L'operazione ha per scopo di fissare una metodologia traduttiva del testo teatrale e di quelli di Goldoni in particolare per poi passare più facilmente alla seconda fase, ossia a un lavoro approfondito su testi mai tradotti. La pièce scelta per il semestre universitario sarà divisa in diversi gruppi di scene : scene da tradurre collettivamente (le prime scene, il primo atto) ; scene da tradurre individualmente ; scene da tradurre in coppia (se possibile le coppie sono bilingui, cioè costituite da un francofono e un

italofono). In ogni caso, le traduzioni sono tutte sottomesse al parere del gruppo e a correzioni collettive : questo procedimento garantisce l'armonizzazione della traduzione completa che, certo, rimane diretta dall'insegnante, ma è inizialmente prodotta dai giovani traduttori con una parte di lavoro in autonomia completa. Per quanto riguarda la traduzione solitaria, può essere utile ricordare, come premessa all'oralità necessaria della traduzione teatrale, un'esperienza che i traduttori goldonisti hanno potuto mettere a profitto durante le letture di attori professionisti a partire da traduzioni in corso. Come è stato teorizzato in modo chiaro da Patrice Pavis, il testo tradotto deve essere parlabile, recitabile e ricevibile, con un assestamento del « verbo-corpo » tra due sistemi culturali, senza piallare le differenze che renderebbero irriconoscibile l'origine del testo straniero.<sup>7</sup> Come esempio convincente mi permetto di rifarmi ad un aneddoto che risale ai miei debutti in quanto traduttrice di Goldoni : durante la lettura offerta da attori professionisti ai traduttori, la « messa in voce », nel caso della mia traduzione, ha amplificato un problema puntuale e distorto l'effetto voluto, il che mi ha costretta a rinunciare alla mia prima scelta e a cercarne un'altra. Si trattava di tradurre *Gli amanti timidi* e, nel caso specifico che ritenne l'attenzione, di trovare una soluzione traduttiva per il tic verbale del brontolone e nervoso Pantalone « giuro a bacco baccone » dall'aumentativo finale molto personale. Avevo pensato di proporre in un primo tempo l'esclamazione un po' superata « saperlipopette », di personalizzarla in « saperlotte » (parola indicata nel percorso etimologico dell'espressione e presente nel dizionario) e di aumentarla ripetendola in « saperlotte de saperlotte ». Pantalone però, andando progressivamente sulle furie di fronte a sua figlia, finisce col ripetere in modo comico « giuro a bacco baccone, baccone, baccone », il che si poteva eventualmente rendere con variazioni intorno a « saperlotte de saperlotte, de saperlipopette ». Tuttavia, l'attore,<sup>8</sup> che non conosceva il testo di Goldoni in lingua originale, sentì nei termini francesi scelti un lato « saltellante » più che tuonante del personaggio e ne aumentò la comicità, per altro offerta dalle ridondanze di consonanti (« p » e « t ») difficili da pronunciare : inceppando nel testo, l'attore rese ancora più comica la furia del personaggio facendolo balbettare, invertire le sillabe e inventare un'ultima ed eccessiva variazione (inesistente nella lingua francese) in « saperlopipette de popette ». La mia traduzione stessa mi si rivelò ridicola e, oltre alla lezione di umiltà, mi apparse lampante la necessità di tornare a scelte più adeguate agli intenti più misurati di Goldoni e alle caratteristiche di Pantalone, il cui intercalare doveva riprodurre sonorità insieme minacciose e inefficienti. Dopo

7 Patrice Pavis : « Vers une spécificité de la traduction théâtrale : la traduction intergestuelle et interculturelle », in : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti, 1990, pp. 135-162.

8 Si trattava dell'eccellente attore e regista Jean-Claude Penchenat, goldonista di grande sensibilità.

discussioni con attori e traduttori presenti<sup>9</sup> fu scelta per la traduzione pubblicata l'espressione « sacré tonnerre de tonnerre ». Inoltre, la messa in voce quasi recitata del dialogo produsse una piccola variazione inserita dall'attore che provò il bisogno di personalizzare e familiarizzare l'ordine troppo breve e neutro in francese, « sors le portrait » proposto per « metti fuori il ritratto ». Il suggerimento « sors-moi le portrait », di stampo un po' troppo popolare per il livello linguistico del personaggio, fu trasformato nella traduzione finale tenendo conto del pronome in « donne-moi le portrait » che appare più naturale nei termini e più lungo nel ritmo rispetto alla prima soluzione di traduzione letterale.

C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, I, 14.

Dorotea : In verità, quasi, quasi mi fareste ridere.

Anselmo : Non ridere, giuro a Bacco Baccone. Metti fuori il ritratto. [...] (Giuro a Bacco Baccone, Baccone, Baccone !) *mortificato, da sé, guardando il ritratto.*

Prime bozze di traduzione, *Les Amants timides*, L. Comparini.

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, *saperlotte de saperlotte*. Sors le portrait [...] (Saperlotte de saperlotte, *de saperlipopette* !)

Lettura di Jean-Claude Penchenat nella parte di Pantalone (1993).

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, *saperlotte de saperlotte*. *Sors-moi le portrait* [...] (Saperlotte de saperlotte, *de saperlotte, de saperlipopette, de saperlopipette de sa popette* !)

*Les Amants timides*, trad. L. Comparini (Paris: Imprimerie nationale, 1993)

Dorotea : En vérité, vous me feriez presque rire.

Anselmo : Ne ris pas, *sacré tonnerre de tonnerre*. *Donne-moi le portrait* [...] (*Sacré tonnerre de tonnerre, de tonnerre, de tonnerre* !)

9 Ginette Herry si dimostrò come al suo solito molto disponibile, questa volta e altre in seguito durante questa prima esperienza traduttiva; che questo ricordo sia l'occasione di esprimere la mia gratitudine nei suoi confronti.

Questa esperienza fu determinante per capire a che punto la traduzione si deve proiettare nella bocca e nel corpo dell'attore e come, passando alla recitazione, una traduzione in corso può arricchirsi, migliorare le proprie soluzioni e perfino rivelare gli aspetti più reconditi del testo teatrale di origine. Ovviamente la lettura ad alta voce del testo originale e della traduzione in corso è essenziale con gli studenti traduttori, anche con quelli che non hanno nessuna esperienza della recitazione. Molto rapidamente appaiono le difficoltà di pronuncia, i divari ritmici, l'eccessiva letterarietà sintattica o terminologica, i rischi d'incomprensione immediata del testo, o, al contrario, il rischio di comprensione « altra », soprattutto quando si sa che il testo sarà affidato ad attori amatori giovanili. In effetti, una delle difficoltà del traduttore è qui di non lasciarsi sedurre dall'entusiasmo e la creatività o dalla facilità con la quale gli attori possono tirare il testo verso una più forte comicità anche quando il testo non presenta nessun problema di traduzione. Il traduttore, se può lasciare l'attore « giocare » con il testo tradotto (in francese recitare si dice « jouer »), deve stare attento a non integrare tutte le sue suggestioni e perfino a resistere ad alcune di esse se assiste alle prove. Un esempio di questi rischi, ma anche di una straordinaria vitalità creativa che li accompagna, si è presentato durante la messinscena da parte di studenti attori della mia traduzione de *Les Amants timides* utilizzata per la regia professionista di Claudia Morin.<sup>10</sup> Mi sentivo libera di procedere a un'eventuale ritraduzione del testo per gli studenti del laboratorio teatrale e per il loro spettacolo. A un certo punto, abbiamo accordato un'attenzione più grande agli scambi tra protagonisti Camilla e Arlecchino e a scene in cui appaiono soli, come quella in cui non hanno ancora confessato la loro passione reciproca, ma Arlecchino vuole offrire il proprio ritratto a Camilla prima della propria partenza, sull'esempio di quello che ha fatto il suo padrone con la padrona di Camilla (il sottotitolo della commedia è *L'équivoco dei due ritratti*). Il dialogo provato nel laboratorio è diventato più colloquiale, più familiare rispetto alla traduzione pubblicata, con, per esempio, l'inversione interrogativa sintatticamente scorretta, ma usata nella lingua parlata odierna (« vous l'avez-mis où, votre portrait ? ») che poteva convenire alla servetta (anche se nel testo goldoniano Camilla si esprime perfettamente, qui può trovare un suo interesse a infantilizzare Arlecchino, che per altro non sa leggere) e permetteva di fare risaltare l'avverbio di luogo a metà battuta. Il ritmo è stato leggermente rallentato per fare apprezzare la scena con una variazione creata intorno all'aggettivo possessivo, trasformato in pronomi personale posto alla fine delle battute (« portrait de moi » seguito di « mon portrait »), con recupero della prima espressione nella seconda

10 Paris, Théâtre Cassiopée, estate 1997. Un DVD è stato tratto nel 2005 dalla rappresentazione.

battuta di Camilla (« votre portrait »). Queste modifiche non sarebbero giunte sotto la penna degli studenti traduttori che avevano imparato a seguire il *Vade mecum* della traduzione goldoniana, ma gli studenti attori partivano dal testo francese della mia traduzione, in questo passo molto vicino al testo di Goldoni, e avevano il permesso di riappropriarselo per i loro bisogni scenici. Così potemmo fare l'esperienza dell'adattamento scenico di un testo diventato più elastico senza perdere di vista il « dialogo con l'autore » che avevo comunque imposto in linea di massima. L'interpretazione « liberata » del testo provocò però un altro effetto. Durante una delle prove, gli studenti attori, che cominciavano a sentirsi più a loro agio con la passione dei personaggi e gli avvicinamenti fisici possibili tra di loro, si sono divertiti a trovare allusioni sessuali nel testo di Goldoni e ad interpretare espressioni apparentemente neutre dello scambio tra i due eccessivamente timidi protagonisti. La messinscena di Claudia Morin aveva lasciato poco spazio al doppio senso, forse per la semplice ragione che Arlecchino, vestito in modo quasi contemporaneo nella regia professionistica, nascondeva il ritratto nel taschino sul petto del giubbotto, e probabilmente anche a causa della traduzione che avevo dato alla parola «saccoccia» col francese generico « poche » impiegato per il costume tradizionale di Arlecchino e che significa nella lingua attuale tasca e insieme (ma meno comunemente) saccoccia. Gli studenti del laboratorio teatrale sentirono il bisogno di rendere più esplicita e suggestiva la scena, in particolare dopo che ebbi portato loro le incisioni settecentesche che illustrano una delle edizioni dell'opera goldoniana. Fecero quindi proposte orali a partire dalla traduzione esistente e chiesero al loro Arlecchino di cercare i suoi movimenti fisici per questa scena. Il giovane attore indossò un marsupio allacciato alla vita per imitare la saccoccia arlecchinesca, che però spostò dal fianco al ventre, e creò un gioco ambiguo con l'oggetto, inserendo un senso sessuale alle battute sulla localizzazione del ritratto e spingendo l'atteggiamento dell'interlocutrice nella stessa direzione. I due attori recitarono il dialogo tra impulsi fisici di attrazione reciproca e ritenutezza piena di vergogna, in un dialogo e una gestualità più suggestivi di quanto il testo francese non lasciasse indovinare ma senza tradire la psicologia dei personaggi goldoniani. La vitalità dell'invenzione che non contraddiceva il testo goldoniano (spesso aperto a questo tipo di ambiguità) mi fece accettare la nuova versione che modificava un po' la traduzione esistente e, nella trascrizione per la preparazione allo spettacolo, dava spazio a didascalie interpretative. Il problema stava in realtà nella comicità gestuale dell'allusione sulla saccoccia spostata sugli attributi sessuali di Arlecchino. Moderatamente interpretata e controllata, con un dosaggio equilibrato di spontaneità ingenua e un misto di audacia e vergogna, la scena poteva funzionare senza mettere in pericolo la coerenza dei personaggi, ma

il limite era molto tenue tra la varietà di sensi proposta e l'eccesso di allusività che, fissata poi nella ritraduzione scritta, rischiava di dare adito ad interpretazioni capaci di distruggere la delicatezza dei caratteri e dei rapporti tra i protagonisti. La traduzione rivista dopo lo spettacolo con un'attenta rilettura del testo di Goldoni tornò inesorabilmente alla prima versione, e ritenne solo la modifica di « poche » in « sacoches » nella didascalia, lasciando alla sensibilità dei futuri lettori ed attori le possibilità interpretative senza forzarle.

C. Goldoni, *Gli amanti timidi*, II, 6.

- Arlecchino : El gh'ho anca mi el mio ritratto. (*con bocca ridente*)  
 Camilla : Anch'ella ha il suo ritratto ? (*mostrando meravigliarsi*)  
 Arlecchino : Siora sì (*come sopra*)  
 Camilla : E dove l'ho ha il suo ritratto ?  
 Arlecchino : L'ho qua. (*accennando la saccoccia sorridendo*)  
 Camilla : Oh ! non sarà poi vero. (*scherzando*)

*Les Amants timides*, trad. L. Comparini (Paris: Imprimerie nationale, 1993).

- Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait.  
 (*tout réjoui*)  
 Camille : Vous aussi, vous avez votre portrait ?  
 (*feignant l'étonnement*)  
 Arlequin : Oui, madame.  
 (*comme plus haut*)  
 Camille : Et où l'avez-vous mis, votre portrait ?  
 (*souriant*)  
 Arlequin : Là.  
 (*montrant sa poche en souriant*)

*Les Amants timides*, regia Claudia Morin, Théâtre Cassiopée, 1997 (DVD 2005).

- Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait.  
 Camille : Vous aussi, vous avez votre portrait ?  
 Arlequin : Oui, madame .

Camille : Et où l'avez-vous mis, votre portrait ?

Arlequin : Là. [*indicando il taschino del giubbotto sul petto con un movimento della spalla*]

*Les Amants timides*, Laboratorio teatrale, prova (Université de Savoie, 2003).

Arlequin : Moi aussi, j'ai mon portrait... un portrait de moi !

Camille : Vous aussi, vous avez un portrait de vous ?

Arlequin : Oui, madame.  
[*spostando il marsupio dal lato a davanti*]

Camille : Et... vous l'avez mis où, votre portrait ?  
[*confusa e sorridente*]

Arlequin : Là.  
[*indicando il marsupio*]

Durante la messinscena, il testo orale non può appoggiarsi sulla nota esplicativa. Questo pone il problema dell'intraducibilità di espressioni, riferimenti specifici, accenni particolari alla Venezia del Settecento. In questo caso il traduttore può avere ricorso, se rapide e misurate, a proposte di esplicitazione dirette ai futuri attori e spettatori. Da qualche anno, l'attività del gruppo di studenti traduttori produce ritraduzioni e traduzioni inediti, e ogni anno il risultato del lavoro viene integrato direttamente al progetto di recitazione di questi stessi inediti da parte del laboratorio teatrale universitario.<sup>11</sup> Le prove del gruppo di attori sono aperte ai traduttori (a volte traduttori diventano attori e vice versa), e dirette dallo stesso insegnante, il che è particolarmente stimolante e apre una nuova prospettiva di *translation in progress* o di *performing translation* : la traduzione inedita fissata per iscritto rimane duttile sul lungo termine (alcuni mesi), aperta a modifiche che si imporranno durante le prove. In certi casi di « intraducibili », gli sforzi dei traduttori possono sembrare insufficienti agli attori che prendono a volte la libertà di adattare les scelte. Un esempio molto chiaro di questo fenomeno si è presentato quando abbiamo tradotto e proposto alla recita il primo atto della *Gastalda*, prima versione goldoniana della *Castalda* : per differenziare questa prima versione col suo titolo veneziano dalla seconda in toscano (in cui la protagonista è vedova), il titolo scelto in francese è stato *La Jeune Intendante*.

11 All'università Paris-Sorbonne il laboratorio teatrale studentesco è stato creato nel 2006 in occasione del tricentenario della nascita di Carlo Goldoni e battezzato «La Mascareta», nome di una barca veneziana. Altri testi di autori sono stati tradotti per la prima volta, o ritradotti, o soprattitolati ex novo per le rappresentazioni dei due gruppi del laboratorio: Pirandello, De Filippo, Fo-Rame, Erri De Luca, Rossana Campo, Marina De Juli.

Di fronte al povero superbo conte Ottavio che critica la cioccolata che gli è stata servita, la spiritosa servetta Corallina ironizza con abili sottintesi sulla colazione abituale del conte composta di polenta. Il problema di comprensione sta nel fatto che l'allusione progressiva all'alimento giallo, amarognolo e denso non funziona in francese, come non funziona il contrasto comico tra, da una parte, l'evocazione di un cibo povero e campagnolo (la polenta in Francia oggi non ha questo marchio socio-economico, non è servita a fette ed è cucinata in modo che scompaia l'amaro genuino) e, dall'altro, le pretese di lusso e raffinatezza del conte. Per una migliore comprensione della comicità della scena che non rinunci all'evocazione del cibo (non si trattava in effetti di trasformarlo in un altro alimento) è stata proposta l'inserimento di una piccola parentesi esplicativa (creata di sana pianta) di Corallina : « [comme la polenta] ». Ma gli attori che provavano il testo tradotto hanno giustamente considerato che questa precisazione esplicativa introdotta dai traduttori arrivava troppo tardi nel dialogo, il che non salvava la comicità delle allusioni precedenti sul colore, il sapore e la consistenza della cioccolata paragonata alla polenta. Il testo dei traduttori, che poteva funzionare tale quale alla lettura, ha quindi preso in conto le richieste degli attori e proposto non solo una formulazione più comprensibile per il colore giallo (« une plus belle couleur » diventa « couleur plus élatante »), un giro sintattico finale più insistente e ironico (« Et c'est dans le chaudron qu'on le réussit le mieux ») ma soprattutto ha spostato all'inizio dello scambio l'esplicitazione del paragone tra cioccolata e polenta creando subito un'parte esclamativo di Corallina : « [(espèce de mangeur de polenta !)] ». La soluzione, accolta con entusiasmo, è stata amplificata dalla gestualità dell'attrice nella parte di Corallina per fare capire meglio il modo di preparare la polenta (mescolata col bastone nella caldaia) e di servirla (tagliata a fette). Grazie a questo necessario adattamento, è stata garantita la comprensione immediata e pertanto la comicità dell'allusione.

C. Goldoni, *La gastalda*, I, 5.

- Ottavio : [la cioccolata] Non ha a che far con la mia.
- Corallina : La sua averà più bel colore.
- Ottavio : Certamente.
- Corallina : Sarà amaretta.
- Ottavio : Sì, questa è troppo dolce.
- Corallina : Sarà molto più densa.
- Ottavio : Questa veramente è liquida.



Corallina : Nella caldaia riesce meglio. [...]

Ottavio : Sì, quando l'invito è grande.

Corallina : E poi la tagliano in fette...

Ottavio : Orsù, parliamo d'altro.

*La Jeune Intendante*, traduzione gruppo LLT, 2006.

Ottavio : Il n'a rien à voir avec le mien.

Corallina : Le vôtre doit avoir une plus belle couleur.

Ottavio : Certainement.

Corallina : Il doit être légèrement amer.

Ottavio : Oui, celui-ci est trop sucré.

Corallina : Il doit être plus épais.

Ottavio : A dire vrai, celui-ci est trop liquide.

Corallina : Et, dans le chaudron, il est mieux réussi. [...]

Ottavio : Oui, quand les invités sont nombreux.

Corallina : Et puis, on le coupe en tranches... [*comme la polenta.*]

Ottavio : Allons, parlons d'autre chose.

*La Jeune Intendante* sul palcoscenico, 2007 (Université Paris-Sorbonne).

Ottavio : Il n'a rien à voir avec le mien.

Corallina : [*(Espèce de mangeur de polenta !)*] Le vôtre doit avoir une couleur *plus éclatante*. [...]

Ottavio : A dire vrai, celui-ci est trop liquide.

Corallina : Et *c'est* dans le chaudron *qu'on le réussit le mieux* [*gesto del bastone-mestolo*]

Ottavio : Oui, quand les invités sont nombreux.

Corallina : Et puis, on le coupe en tranches... [*gesto del taglio*]

Ottavio : Allons, parlons d'autre chose.

Se le due prime correzioni drammatizzano felicemente la prima traduzione e possono essere proposte come traduzione definitiva per un'eventuale edizione, la terza, quella più importante dell'aggiunta dell'a parte (e delle didascalie gestuali che servono alla rappresentazione) è di ordine creativo-interpretativo e modifica il testo originale : senza escluderne la possibilità, si è costretti a riservare questi interventi, in una traduzione ufficiale pubblicata, a note-proposte. In quanto tale, la traduzione diretta alla rappresentazione del laboratorio teatrale diventa copione di scena del testo francese utilizzato. A questo punto, se si lega il lavoro di traduzione a quello di messinscena, bisogna convenire che appaiono almeno quattro livelli di elaborazione del testo teatrale tradotto, per adeguare alla nostra esperienza (senza tener conto però della variante spettacolare che registra le modifiche intervenute durante lo spettacolo) una parte delle categorie definite da Patrice Pavis e recentemente rivisitate da Stefano Boselli<sup>12</sup> :

Livello 1 : prima traduzione a tavolino.

Livello 2 : traduzione « drammatica », modificata nel senso di una sua maggiore rappresentabilità (eventualmente dopo la « messa in voce » da parte degli attori).

Livello 3 : traduzione per la rappresentazione (libretto di scena) che tiene conto delle esigenze attoriali e registiche.

Livello 4 : traduzione di fine percorso proponibile alla pubblicazione con revisione dei livelli precedenti e ritorno al testo fonte.

Ovviamente, per un traduttore che lavora solo a tavolino ma conosce le esigenze drammatiche, i livelli 2 e 3 sono anche proiettabili mentalmente. L'ultimo livello ci sembra essenziale quando si lavora nell'ambito di un laboratorio teatrale amatoriale e studentesco, poiché permette di « ripulire » il testo dalle contingenze attoriali e registiche, di garantire una parte di universalità della traduzione del testo d'origine la cui traduzione deve potere convenire a future e diverse letture e interpretazioni. La traduzione collettiva di studenti diretta da un insegnante che si occupa anche dell'interpretazione scenica permette di sottomettere costantemente il testo alla prova dell'efficacia goldoniana in lingua francese oggi, ma per questa stessa ragione, nell'ambito universitario, si deve potere anche piegare al carattere ludico della preparazione dello spettacolo (il laboratorio teatrale è aperto a tutti i tipi di studenti, anche quelli che non lo convalidano con crediti), come all'età degli attori e degli spettatori. Tuttavia, non si può lasciare travolgere da un « giovanismo » o un « dilettantismo » che si discosterebbe troppo dagli intenti dell'autore e dalla necessità di fare conoscere e capire al pubblico il testo preciso.

12 Stefano Boselli : « La traduzione teatrale », in : *Testo a fronte* 15 (1996), pp. 63-73.

Inoltre, gli attori (a volte sono in gran parte solo francofoni) non devono contare su una comicità facile legata allo stereotipo spettacolare e culturale dell'italianità. Se i richiami alla cultura di partenza sono mantenuti il più possibile, non si tratta di utilizzarli per attirare il riso o la benevolenza, il che per altro andrebbe nel senso di un teatro goldoniano di divertimento secondario e carnevalesco. L'opera di Goldoni fornisce abbastanza spunti di serietà e riflessione per indurre a trasmettere la sua comicità complessa. A diverse riprese, per esempio, si è imposta la necessità di non permettere che l'italianità fosse usata come elemento comico. Un caso interessante può essere ripreso dalla scena già citata della *Gastalda* in cui lo scroccone conte Ottavio, per attirarsi i favori di Corallina dopo l'allusione alla povertà, comincia con lei una sticomitia ereditata dalla commedia dell'arte ma non gratuita e comunque rivisitata : Corallina ne approfitta per dimostrare la sua superiorità intellettuale e verbale, ma anche per accennare al potere economico che ha in casa del padrone Pantalone innamorato di lei (Corallina finirà per sposarlo e scacciare gli scrocconi). Mettendo tuttavia in dubbio l'innocenza di Corallina con la metafora del cibo, Ottavio la paragona ironicamente a « l'acqua dei maccheroni » di comprensione immediata per il pubblico di Goldoni, cioè l'acqua torbida. Ci siamo resi conto che « l'eau des macaronis », se corrispondeva all'italiano, piaceva fin troppo agli attori che hanno provato a pronunciare l'espressione all'italiana, accento tonico, doppie consonanti e « r » vibrante compresi (il che produceva il barbarismo buffonesco « l'eau des *maccarrònni* »). Le prove del dialogo slittavano verso un pittoresco italiano non pertinente. Il termine introduceva sfumature legate a un rapporto parassita della cultura francese con l'italianità : « Les macaronis » è il nome dato agli immigrati italiani in Francia ; il cibo stesso suona come una specialità italiana e non come un alimento comune, per cui bisognerebbe cercare un equivalente francese come « nouilles », che purtroppo fa appello oggi alla percezione di un tipo di pasta del povero al di sotto dell'evocazione golosa dei maccheroni da parte di Ottavio ridotto alla polenta. Per togliere ogni rischio di estraneità sbagliata, siamo tornati a un'espressione più generica e familiare all'orecchio degli attori : « l'eau des pâtes ». La perdita delle tante sonorità dei « maccheroni » che riempiono la bocca di Ottavio, è stata compensata allungando il periodo della battuta ironica e coll'aggiunta dell'esplicitazione « l'eau de cuisson » (l'acqua di cottura), espressione molto comune in francese. Tuttavia, riflettendo di nuovo sulla perdita culturale che costituiva il termine di « pâtes » rispetto a « maccheroni », abbiamo deciso, nella prospettiva di un'eventuale edizione, di lasciare aperta la possibilità, per un lettorato e un pubblico più diversificato, di ricevere il riferimento preciso del dialogo goldoniano, in particolare se interpretato da professionisti, e quindi siamo tornati, per la traduzione di fine percorso, alla

prima scelta traduttiva italianizzante « l'eau des macaronis » ma arricchita dalla trovata « de cuisson » che « rifrancesizza » l'espressione.

C. Goldoni, *La gastalda*, I, 5.

- Ottavio : [...] Basta, si vede che la sapete lunga.  
Corallina : E sì sono innocente come l'acqua.  
Ottavio : Come l'acqua de' maccheroni, eh !  
Corallina : Oh appunto quell'acqua con cui ella si lava il viso !

*La Jeune Intendante*, proposta di traduzione.

- Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.  
Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !  
Ottavio : Oui, comme *l'eau des macaroni* !  
Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

*La Jeune Intendante*, traduzione per lo spettacolo del laboratorio teatrale.

- Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.  
Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !  
Ottavio : Oui, comme *l'eau de cuisson des pâtes* !  
Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

*La Jeune Intendante*, traduzione finale.

- Ottavio : [...] Suffit, on voit bien que vous êtes futée.  
Corallina : Moi qui suis pure comme l'eau !  
Ottavio : Oui, comme *l'eau de cuisson des macaronis* !  
Corallina : Exactement l'eau avec laquelle monsieur se lave la figure !

Se, per la messinscena universitaria, i traduttori si proiettano nella fase della rappresentazione del testo o accettano che i loro compagni attori prendano libertà puntuali col testo (esclamazioni, ripetizioni, sinonimi, battute trasformate in a parte al pubblico, esplicitazioni, modernizzazioni, ecc.) in nome dell'efficacia o dell'espressività, l'insegnante traduttore e regista deve assumere la parte di

moderatore degli slanci interpretativi e mantenere l'equilibrio tra accolte di trovate utilizzabili e messa in guardia contro i rischi di controsenso. Il traduttore non può fare a meno della parte di guardiano del tempio testuale per assicurare il dialogo con l'autore e la trasmissione della sua opera, in particolar modo quando si tratta di diffondere il testo pubblicabile.

Nella'ambito di un laboratorio studentesco destinato alla rappresentazione di un testo inedito tradotto con giovani nella prossimità di ambedue le attività, il passaggio dal testo alla prova scenica conduce a chiarimenti sul testo come sulla traduzione che se ne trova spesso migliorata. Tuttavia, il traduttore-regista ha il compito di valutare i compromessi da fare con le condizioni della rappresentazione. Oscillando tra scelte consensuali, trovate comiche e resistenze agli eccessi interpretativi, questa doppia attività si riallaccia alla parte di lavoro artigianale e intuitivo che probabilmente è stato una delle componenti della creazione del drammaturgo a contatto con gli attori. Gli studenti stessi imparano a progredire tra rispetto del testo scritto e perfettibilità, bisogno di rigore testuale e desiderio di dialogare con il pubblico coetaneo. La questione del deperimento della traduzione segnata dalla propria epoca, e del rinnovamento necessario di essa, è particolarmente scottante quando il testo di teatro classico straniero viene a contatto col presente culturale e nazionale di ragazzi in apprendistato. Pertanto queste considerazioni tratte da un'esperienza e da una pratica particolari possono eventualmente servire la più generale riflessione sulla traduzione teatrale e la sua messinscena. Il testo prodotto dopo il percorso traduttivo-scenico-ritraduttivo finisce coll'essere ricco di uno sfondo sperimentale completo, ma non significa che la sua forma finale sia una traduzione definitiva o un modello. Tutt'al più, come lo ricorda Fabio Regattin<sup>13</sup> nel suo bilancio sugli atteggiamenti teorici rispetto alla traduzione teatrale, possiamo dire di condividere una visione insieme letteraria, drammatica e spettacolare del testo tradotto. La traduzione, in quanto il teatro ne è l'oggetto, con la sua comunicazione verbale e gestuale immediata, si rivela come testo da riscrivere regolarmente, perché il teatro tradotto, forse più del teatro in lingua, è vita in movimento.

13 Fabio Regattin : « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », in : *L'Annuaire théâtral* 36 (2004), pp. 156-171.

## BIBLIOGRAFIA

- « A propos des mises en scène < goldoniennes > en France depuis le bicentenaire de 1993 : Table ronde coordonnée par Ginette Herry », in : *Carlo Goldoni et la France : un dialogue dramaturgique de la modernité*, vol. 2, dir. François Livi et Claudette Perrus, numéro spécial de la *Revue des Etudes Italiennes* 3-4, (juillet-décembre 2007), pp. 205-272.
- Aron, Danièle: « L'auberge de Mirandoline », in : *Revue de la Comédie-Française* 97 (mars 1981), pp. 9-12.
- Boselli, Stefano : « La traduzione teatrale », in : *Testo a fronte* 15 (1996), pp. 63-73.
- Herry, Ginette: « De la spécificité du texte théâtral et de sa traduction », in : « Traduire le drame », ed. Justyna Łukasiewicz, numero speciale di *Romanica Wratislaviensia* LV (2008), pp. 151-158.
- Herry, Ginette : « Traduire Goldoni », in : *Cahiers de la Comédie-Française* 2 (hiver 1991-1992), pp. 43-50.
- Herry, Ginette (ed.) : *Goldoni en l'Europe, aujourd'hui-et demain ?* Strasbourg : Circé, 1995.
- Maione, Gabrielle : « Aperçus sur la traduction Aron-Lassalle de *La Locandiera* », in : « Traduire », numero speciale di *Théâtre/Public* 44 (1982), pp. 14-15.
- Mounin, Georges: « Pour la pédagogie de la traduction », in : *La traduction de la théorie à la didactique*, études réunies par Michel Ballard. Lille : Presses Universitaires, 1986, pp. 29-38.
- Pavis, Patrice : « Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle », in : *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti, 1990, pp. 135-162.
- Regattin, Fabio : « Théâtre et traduction : un aperçu du débat théorique », in : *L'Annuaire théâtral* 36 (2004), pp. 156-171.
- Tomarchio, Margaret: « Le théâtre en traduction: quelques réflexions sur le rôle du traducteur », in : « Traduction/Adaptation », ed. Paul Bensimen e Didier Coupaye, *Palimpsestes* 3 (1990), p. 87.