

RECITAZIONE VS LETTURA : LA TRADUZIONE DELLE FIABE TEATRALI DI CARLO GOZZI IN FRANCIA

FRANÇOISE DECROISSETTE (PARIS)

« La traduzione per il teatro è inseparabile dall'adattamento », scriveva nel 1989 Bernard Faivre d'Arcier per le seste Assisi della traduzione letteraria di Arles,¹ perché deve riflettere la proiezione del testo drammatico, scritto, nel testo scenico, recitato e agito da attori. Secondo lui, il lavoro del traduttore di teatro è necessariamente drammaturgico e fa parte integrante dello spettacolo. Tradurre il teatro sarebbe quindi sempre « adattare », il che vuol dire sostituire una realtà culturale altra a quella soggiacente alla lingua-fonte quando il destinatario della traduzione non è più in grado di identificare immediatamente questa realtà primordiale.

Ovviamente, per tutte le ragioni che ci ha insegnato la semiologia del testo teatrale e della rappresentazione, risulta oggi difficile non condividere questa affermazione, e non ammettere che la posizione del traduttore di testi teatrali è diversa da quella del traduttore di testi non performativi, perché confrontato a testi prevalentemente destinati alla scena cioè realizzati con intervento di più autori, gli attori e il regista, e recepiti non attraverso la lettura, ma l'ascolto e la visione congiunti. Un traduttore teatrale, quindi, non « serve solo due padroni », come diceva un teorico della traduzione, Rosenzweig,² serve tre padroni (autore, pubblico e regista/attori).

Un'esitazione legittima c'è, tuttavia, se ci spostiamo di nuovo dalla scena verso la pagina, e dalla recitazione alla pubblicazione, se ci interroghiamo su che cosa poi va pubblicato. Se proseguiamo nel senso di Faivre d'Arcier, dobbiamo ammettere che va pubblicato in priorità il testo vivo (che per certi dovrebbe essere l'unico da prendere in considerazione), che si è preso l'abitudine di chiamare per le sudette ragioni « versione scenica » e non traduzione, con i tagli, le riscritture, le variazioni, gli spostamenti di dialoghi o di scene operati nel passaggio dalla pagina al palcoscenico. Il testo cioè

1 « Traduire, adapter, écrire », table-ronde animée par Jacques Thiériot, 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. 15–16.

2 Franz Rosenzweig : « La scrittura e Lutero », in : Id. : *La scrittura : Saggi 1914–1929*, ed. G. Bonola. Roma : Città Nuova, 1991, p. 115.

recitato e incarnato dagli attori, per un dato pubblico, a un dato momento della sua vita di testo per essenza effimero, incompiuto, non finito, e in pericolo d'oblio quando resta sulla sola pagina del copione. Per fare un esempio, si può ricordare l'aneddoto raccontato da Michel Serrault a proposito della commedia di Jules Romains, *Knock*, che ha recitato con grandissimo successo sotto la regia di Pierre Mondy al teatro della Porte Saint Martin, nel 1992. Egli confessava a un giornalista di essersi preso molte libertà con il testo di Romains, aggiungendo battute di propria invenzione lì dove il testo gli sembrava troppo scarso, elittico o silenzioso, fino a provocare, durante le prove, una reazione della vedova dell'autore che gli avrebbe subito raccomandato un rispetto più grande del testo di suo marito. E così fece per tutte le prove, salvo però inserire nel dialogo, alla prima rappresentazione, qualche sua battuta che funzionava bene. Ebbe la sorpresa, dopo la calata del sipario, di sentire la vedova Romains che, contentissima del successo, gli annunciava che le sue battute sarebbero state aggiunte al testo di una nuova edizione prevista per poco dopo, che uscì nel 1998. Questa dell'infinitudine del testo teatrale e della variabilità dell'edizione a seconda delle rappresentazioni è una situazione frequente nell'edizione teatrale, e antichissima – pensiamo alle edizioni del teatro shakespeariano, realizzate dagli attori, ma anche alle varie edizioni del teatro goldoniano curate dall'autore stesso, nelle quali i testi molto devono alla prova della scena e presentano varianti a volta cospicue –, di cui possiamo difendere la legittimità in nome del gesto scenico, senon dell'autorità dello scrittore.

La cosa però non va da sé per quanto riguarda il teatro del passato, soprattutto quando si traduce a partire da testi pubblicati sotto il controllo diretto dell'autore. Occorre ricordarsi che la posizione di quel *porteur* di testi che è il traduttore, e quella dell'autore o di un suo rappresentante, non si possono confondere. Il *porteur* è un intermediario, che si muove nella scrittura come l'ombra dell'autore, il custode del suo spirito e, se nel lavoro scenico può avere legittimamente un ruolo di *Drammaturg* nel senso tedesco della parola (cioè di elucidazione e interpretazione del testo), nondimeno deve continuamente pensarsi giuridicamente come il rappresentante e il difensore dell'autore, e dovrebbe essere pronto a farlo quasi contro il regista e gli attori. Se non proprio contro, perlomeno non deve anticipare l'interpretazione del regista, ma accompagnarla per renderla chiara e coerente col testo fissato dall'autore. Il ruolo del traduttore di testi teatrali, come per qualsiasi altro testo letterario, dovrebbe essere prima di tutto di conservare la memoria, lo spirito del testo drammatico. Rendere il testo « dicibile » e recitabile dagli attori in scena (proprietà centrale che segna la differenza tra testo teatrale e testo letterario), non vuol dire interpretarlo o iscrivere nella traduzione una drammaturgia e una regia preventiva. Ancora meno anticipare sulla comprensione o meno del pubblico.

Questo naturalmente è ancora più costringente se l'autore – come accade in particolare a partire del Settecento – ha giudicato necessario di « fissare » il testo sulla pagina, pur offrendolo come qualsiasi testo alla libertà interpretativa delle generazioni future.

E' questa la posizione affermata per esempio nelle traduzioni del teatro goldoniano in Francia degli anni 1993–94 promosse da Ginette Herry e dall'Académie Goldoni Européen, destinate alla recita, ma anche alla pubblicazione, che intendevano far conoscere testi goldoniani ancora non tradotti in Francia a scopo di cambiare la percezione e la pratica del teatro goldoniano sulle scene francesi. Questa posizione mi ha spinto a conservare, nella pubblicazione di una traduzione della commedia di Goldoni intitolata *La villeggiatura*, quella scritta nel 1756, vari elementi lessicali contestualizzanti, come l'allusione al *Mercur galant*, primo titolo della *gazette* che diventa poi, nel 1724, il *Mercur de France*, lanciata ironicamente da una delle donne della compagnia di nobili in villeggiatura a un ospite appena tornato da Parigi con uno sprito eccessivamente libertino. E' evidente che quest'allusione al *Mercur galant*, certo conosciuto nel 700, anche a Venezia, non era afferabile dai giovani e meno giovani francesi della fine del secolo XX°. Sicché durante le recite, a poco a poco, gli attori, temendo sicuramente che il pubblico non potesse capire l'allusione hanno sostituito la traduzione pubblicata « *sur Le Mercur galant* » da un più generico « *sur la gazette* » (che conservava ancora qualche cosa di antico, di settecentesco, ma che forse non era nemmeno capito dal pubblico giovane), poi addirittura dal più moderno e afferabile da tutti « *sur le journal* ». Ma nella pubblicazione della traduzione presso L'Arche, si è conservata l'allusione al *Mercur galant* per sottolineare la sua importanza semantica nell'economia della commedia, nella comprensione dell'intreccio, e più largamente per la conoscenza dell'autore.

Questa posizione editoriale di tipo filologica non è condivisa da tutti gli editori specializzati nel testo teatrale, soprattutto quelli interessati alla pubblicazione di testi contemporanei che tendono a privilegiare il testo recitato sul testo storico, per ragioni ovviamente economiche più che per convinzione teorica. Ma se, come dicevo prima, questa scelta di modernizzazione ha il vantaggio di riflettere il presente del testo, la sua vita e la parte decisiva dello spettatore nella creazione scenica, si corre anche il rischio di imporre un uso duraturo della traduzione-adattamento, fino a far sparire l'autore a profitto del regista. Pensiamo per esempio all'adattamento de *La trilogia della villeggiatura* goldoniana realizzato da Giorgio Strehler, in collaborazione collo scrittore Félicien Marceau di cui si conserva pubblicato il *texte français*,³ per la regia presentata alla Comédie-Française nel 1978,

3 Carlo Goldoni : *La Trilogie de la villeggiature*, texte français de Félicien Marceau, Scènes extérieures. Paris : Comédie-Française, 1978.

oggi considerata storica e fondatrice in Francia di una tradizione interpretativa di quella commedia goldoniana (e di altre) imperniata più sul testo scenico strehleriano – e sull’adattamento pubblicato – che non sul testo goldoniano. Il regista Jean Louis Benoît ad esempio, per una sua regia proposta nel 2002 ad Avignone, ha ripreso volontariamente tale quale il testo di Félicien Marceau, e quindi implicitamente anche l’adattamento di Giorgio Strehler, iscritto sulla pubblicazione.⁴

La questione della scelta del testo da pubblicare si pone con ancora maggiore evidenza quando si affronta un corpus come le *fiabe teatrali* di Carlo Gozzi, queste armi da guerra lanciate dal puntiglioso conte veneziano contro il nemico Goldoni (e Chiari) per resistere alle mode che minacciavano, secondo lui, la purezza e la vitalità del teatro italiano. Perché? Perché, come tutti sanno, il testo pervenutoci attraverso l’edizione che Gozzi si decide a lanciare presso l’editore Colombani a Venezia nel 1772⁵ « spinto a forza da vari amici » come afferma lui, conserva intenzionalmente l’alternanza delle parti premeditate, interamente scritte (con scelte molto precise per l’uso del verso o della prosa a seconda del personaggio e della situazione), e delle parti all’improvviso, affidate ai comici e al loro sapere scenico. Carlo Gozzi inventa, per la pubblicazione delle sue fiabe offerte agli attori e recitate con successo, una scrittura d’autore propria, diversa da quella usata tradizionalmente dagli attori improvvisatori, per pubblicare i loro canovacci, di cui il modello più conosciuto è *Il Teatro delle favole rappresentive* di Flaminio Scala.⁶ La drammaturgia di Gozzi, nelle sue fiabe teatrali, davvero unica e senza posterità nella creazione autoriale, è tutt’insieme una drammaturgia d’autore e una drammaturgia d’attore.⁷ Lo era anche per i primi canovacci goldoniani – cioè commedie non interamente scritte –, come *Momolo sulla Brenta*, o *Il Servo di due padroni* di Goldoni, sia detto tra parentesi. Ma Gozzi fa una scelta editoriale diversa da quella Goldoni che riscrive interamente questi canovacci per la pubblicazione.

4 Questa posizione è stata invece rifiutata dal regista Alain Françon per la nuova regia della *Trilogia* proposta attualmente alla Comédie-Française, che ritorna al testo goldoniano con una nuova traduzione di Myriam Tanant, facendo passare la memoria della regia strehleriana del ‘78 attraverso veri richiami scenografici, gestuali, illuminotecnici.

5 Le fiabe sono rappresentate tra il 1761 et il 1765 in diversi teatri veneziani. Sulla pubblicazione delle opere complete, vedi Anna Scannapieco : *Carlo Gozzi la scena del libro : Saggi*. Venezia : Marsilio, 2006. E il recente : Lucie Comparini e Eurydice El Etr (ed.) : *Carlo Gozzi, essais sur le théâtre : Dramaturgie de l’acteur et poétique théâtrale*. Paris : Actes Sud-Papiers, 2010.

6 Flaminio Scala : *Il teatro delle favole rappresentive*, ed. Ferruccio Marotti, 2 vols. Milano : Il Polifilo, 1976.

7 Andrea Fabiano (ed.) : « Carlo Gozzi entre dramaturgie de l’auteur et dramaturgie de l’acteur : un carrefour artistique européen », numero speciale della rivista *Problemi di critica goldoniana XIII* (2007). Ravenna : Longo Ed., 2007.

Gozzi fissa invece questa drammaturgia composita, ambivalente, che possiamo chiamare scrittura-centaura, tale quale nell'edizione come egli spiega nella prefazione della fiaba intitolata *Il corvo*, con intenzione di conservare la traccia della vitalità del teatro mascherato e di assicurare sulla pagina la memoria futura di quella pratica teatrale che lui considera come un patrimonio da salvare.

Questa scelta editoriale gozziana rende problematica la vita scenica del testo e conseguentemente la sua vita editoriale. Il testo gozziano, testo-centauro, ibrido, richiede necessariamente un lavoro di riscrittura parziale (anche totale nel caso dell'*Amore delle tre melarance*, di cui esiste solo un'analisi riflessiva, cioè una cronaca dello spettacolo, con qualche abbozzo di dialogo). Il testo delle fiabe gozziane che va in scena, è quindi sempre adattamento nel senso primario della parola, e SEMPRE strettamente legato a un lavoro registico e attoriale. Rimane per forza, come sottolinea Edoardo Sanguineti nel qualificare il suo *Amore delle tre melarance*, con la regia di Benno Besson/Ezio Toffoluti a Genova « un travestimento fiabesco e gozziniano »⁸ : prendendo spunto dalla critica dei martelliani che percorre la fiaba, Sanguineti riscrive difatti tutto il testo, proprio in martelliani, tranne il prologo che è in ottave di endecasillabi, e lo modernizza, avvicinando il contenuto polemico diretto contro Goldoni e Chiari, allo spettatore di oggi, con allusioni alla vita del XX° secolo che denunciano gli eccessi degli uomini di teatro ...

Tartaglia : Non fu mai sì patetica Luciana Peverelli⁹ / nè maggior
(a Truf.) grazia avette la Katia Ricciarelli.

Fata Morgana : L'atro Plutone io supplico, e d'un d'Annunzio volante /
che delle tre melarance che tu divenga amante ...

Pantalone : Amabile sovrano non state a scorraggiarvi. [...] Qui
(a Silvio re di Coppe) ci occorrono feste, spettacoli, giochini / circhi, balli,
veglioni, rave party da cretini / discomusic, housemusic,
per hippy ed happy few / happy hour da happy end ; hip
hop senza tabù, i percing, i tatuaggi, i tutù, le tivù, il
brandoing con le scaring, le tribù, Timbuctù.

La pubblicazione di tali adattamenti sembra giusta in questo caso, anche per il fatto che *L'Amore delle tre melarance* è rimasto sotto forma di analisi riflessiva, data la personalità letteraria e la celebrità dell'adattatore, e l'importanza del regista nel panorama teatrale europeo, che questo travestimento sia stato pubblicato, accanto

8 Edoardo Sanguineti : *L'amore delle tre melarance, un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*. Genova : Il Melangolo, 2011.

9 Scrittrice, giornalista e traduttrice italiana degli anni 20–50 (1902–1986).

alle nuove edizioni filologiche e commentate delle fiabe nel rispetto della scrittura-centaura di Gozzi.¹⁰ Non risulta però che tutti gli adattamenti scenici realizzati in Italia vengano sistematicamente pubblicati e lo debbano essere. Così ad esempio la versione di Pier Mario Vescovo e Antonella Zaggia per un allestimento scenico originale dell'*Augellino belverde* nel quadro del teatro di Mirano, nel 2007, che « rileggeva la fiaba filosofica nell'inedita prospettiva di un teatro di figura misto a presenze attoriali con la stessa trasposizione del testo in versi martelliani come in *Sanguineti* ». ¹¹

Diversa forse la situazione all'estero, dove, come detto prima, la scelta è tra la traduzione filologica, diretta essenzialmente alla lettura, e la versione scenica, legata a una particolare regia.

Nel panorama francese delle pubblicazioni di traduzioni delle fiabe teatrali, sono poche quelle che possiamo chiamare « filologiche », cioè che si propongono di conservare il testo-centauro gozziano nella sua diversità e ibridità. La più importante numericamente è quella realizzata nel 1865 da Alfonse Royer,¹² giornalista e traduttore, anche di teatro spagnolo. Royer non traduce per la scena ma innanzi tutto per render omaggio all'inventività dell'autore, sulla scia del lavoro realizzato da Paul de Musset nel 1848 sulle *Memorie inutili* di Gozzi di cui aveva offerto ai lettori francesi una traduzione « libera », ridottissima.¹³ Giudicando il conte veneziano « troppo originale per il paese nel quale stava per introdurlo », Royer opera una scelta e dà una traduzione completa de *Il corvo (Le Corbeau)*, *Il Re cervo (Le Roi cerf)*, *Turandot*, *La Zobeide*, *L'augellin belverde (L'Oiselet vert)*, limitandosi per il resto a dare nell'introduzione un riassunto, a volte lunghissimo come per *l'Amore delle tre melarance*, e con passi tradotti come per *La donna serpente* o *I pitocchi fortunati*. Royer conserva quindi l'alternanza premeditato/improvviso, e traduce il discorso indiretto, in modo piuttosto rispettoso dell'originale, anche se qua e là gli sfugge la sottile varietà con la quale Gozzi trascrive le parti da recitare all'improvviso, variando lo stile e inserendo degli « ecc. » ricorrenti in fine di frase o di periodo, che offrono libero campo all'invenzione dell'attore :

Carlo Gozzi, *Augellino belverde*, I, 2 :

10 Carlo Gozzi : *Opere : Teatro e polemiche teatrali*, ed. Giuseppe Petronio. Milano : Rizzoli, 1962 ; id. : *Fiabe teatrali*, ed. Paolo Bosisio, Roma: Bulzoni, 1984 ; id. : *Fiabe teatrali*, ed. Alberto Beniscelli. Milano : Garzanti, 1994, per citare solo le raccolte di più testi.

11 Anna Scannapieco : « Su Goldoni e Gozzi : cantieri aperti, tra ieri e domani », in : *Il mondo e le sue favole : Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi* ; Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 2003), ed. Susanne Winter. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 259-275.

12 Carlo Gozzi : *Théâtre fiabesque traduit pour la première fois par Alphonse Royer*. Paris : Michel Levy, 1865.

13 Carlo Gozzi : *Mémoires inutiles*, traduction libre de Paul de Musset. Paris : Charpentier, 1848. Musset riduce a due i tre tomi dell'originale, e taglia moltissimo nelle parti che lui giudica ripetitive.

Truffaldino *da salsicciaio*, e Smeraldina

Truffaldino : Gridando che non può più soffrirla, che quando fu abbruciata era una scellerata utile, e che se doveva risuscitare una minchiona, era meglio che se ne restasse un carbone. Maledice il punto in cui l'ha sposata, ch'è il suo ultimo estermio, ecc.

Smeraldina : che certamente era meglio che si fosse rimasta cenere, piuttosto che sposare un briccone della sua qualità che non pensa ad altro che a mangiare e dilapidare in vizi tutti i capitali della bottega.

Truffaldino : che i capitali erano suoi, acquistati coi sudori facendo il cuoco in Corte, e con quelle oneste ruberie solite del suo mestiere ; che sarebbe stato meglio l'averli gettati nel fiume, piuttosto che aprir bottega da salsicciaio perch'ella donasse a tutte le sue pettegole della città, di nascosto, trippe, salami, ecc., e che facesse credenze ai facchini, a vetturini, e sino (che non si sa dar pace), in un secolo qual'era il corrente, ai poeti.

Traduzione Royer, *L'Oiselet vert*, I, 2 :

Truffaldin en marchand de saucisses, *Sméraldine*. Scène d'improvisation

Truffaldin entre en disant à Sméraldine qu'il ne peut plus la souffrir. Que lorsqu'elle fut brûlée, elle était une scélérate utile, et que si elle devait ressusciter en une imbécile, elle eût mieux fait de rester en charbons. Il maudit le jour où il l'épousa. Sméraldine répond que certes il eût mieux valu qu'elle restât cendre plutôt que d'épouser un coquin de sa qualité, qui ne pense qu'à manger et à dilapider au profit de ses vices l'argent de la maison. Truffaldin objecte que les capitaux sont à lui, qu'il les a gagnés à la sueur de son front, comme cuisinier de la cour et avec les rubriques accoutumées de son métier. Il aurait mieux fait de tout jeter à l'eau que d'ouvrir une boutique de charcutier pour voir sa femme régaler gratis toutes les pies grièches de la ville de tripes et de saucissons, faire crédit aux portefaix, aux voituriers et même aux poètes.

Va notato ad esempio che Royer traduce l'espressione « Truffaldino : *Gridando che non può* », dove non viene precisato a chi si indirizza Truffaldino, con un « Truffaldin *entre en disant à Sméraldine* », il che toglie all'attore la possibilità d'inventarsi la maniera

in cui entra in scena e si muove nei confronti dell'interlocutrice. Caratteristico anche di questo controsenso del traduttore sulla trascrizione del gioco delle parti all'improvviso, la soppressione degli « ecc. » che Gozzi dissemina in tutte le parti non premeditate. Sfugge anche a Royer la fondamentale importanza dell'alternanza prosa/versi nei passi premeditati, della quale Gozzi stesso difende la valenza stilistica nella prefazione a *Il Corvo* affermando che, avendo voluto, avrebbe potuto egli stesso trasportare senza fatica i suoi testi dalla prosa al verso e vice versa. Ma non l'ha fatto, proprio per conservare agli attori futuri la grande diversità della sua scrittura, garante anche della libertà che lui vuole affermare nei confronti dei generi tradizionali e delle mode. Royer invece fa passare in prosa le sue traduzioni, tranne *Turandot* che traduce in versi alessandrini a rime bacciate. Nel suo *Oiselet vert*, ad esempio, certamente la fiaba in cui la varietà dei metri usati da Gozzi per ciascun personaggio acquista un'importanza maggiore a livello della caratterizzazione dei personaggi, restano in verso solo le profezie comiche di Brighella, ministro della cattiva regina-madre, Tartagliona, e le canzoni delle mele nel giardino magico della Fata Serpentina. Sono trasportati in prosa tutti i dialoghi filosofici in endecasillabi liberi tra i gemelli e Calmon, quelli più comici tra Tartaglia e Tartagliona, le lunghe battute morali di Calmon, quelle patetiche di Pompea, come sono trasportati interamente in prosa gli interventi in versi martelliani dell'Uccello. Inoltre Royer sfuma alquanto, per renderlo più leggibile, il messaggio allegorico profondo dei testi, come la denuncia della filosofia moderna (o delle Luci) centrale nell'*Augellino belverde*. Secondo lui, i discorsi e la condotta dei gemelli Renzo e Barbarina, « imbevuti delle massime de' perniziosi signori Helvétius, Rousseau et Voltaire sull'amor-proprio », sarebbero stati « di poca portata » sul pubblico francese della fine dell'Ottocento.¹⁴ Questa posizione che sembra anche fondata su una lettura interpretativa alquanto erronea del testo, in particolare del personaggio di Smeraldina, fa della cultura referenziale del destinatario, e quindi delle sue capacità ricettive, il criterio essenziale per la traduzione. Questa scelta traduttiva fa sì che a partire da quel momento le fiabe interessino soprattutto per il comico della situazione e dei personaggi, e non per la centralità, rivendicata da Gozzi, del messaggio allegorico, morale o filosofico.

14 « Au *Monstre bleu* succéda *L'Oiselet vert*, fable philosophique en cinq actes. C'est de l'avis de l'auteur l'action scénique la plus osée qui soit sortie de sa plume. Gozzi traite cette fois comme toujours un sujet fantastique, et mit en œuvre des personnages et des faits surnaturels. Mais il eut la prétention qu'il ne cache pas de railler la philosophie moderne dans les rôles de Renzo et Barbarina Il fait de Truffaldino un machiavéliste, de Smeraldine une pieuse évangéliste qui corrompte par les doctrines nouvelles rougit de ses vertus et regrette ses bonnes actions envers son prochain. Cette intention satirique est aujourd'hui d'une bien faible portée ». Alphonse Royer : *Théâtre fiabesque de Carlo Gozzi*, traduit pour la première fois de l'italien. Paris : Levy, 1864, *L'Oiselet vert*, p. 33.

Il lavoro di Royer non è mai stato ripubblicato ed è rimasto senza seguito, né riedizioni, oggi consultabile su internet nell'edizione originale.¹⁵ Esiste, sempre sugli scaffali delle biblioteche, una altra traduzione da leggere, quella dello storico del teatro Xavier de Courville, inserita in un volume sulla *comédie italienne*, accanto a Machiavelli, Flaminio Scala, Carlo Goldoni.¹⁶ Anche se questa traduzione di Courville non è espressamente concepita per essere messa scena, il traduttore riscrive tutte le parti all'improvviso, giudicate troppo tecniche e indirizzate secondo lui solo a quelli del mestiere, ma illeggibili per lo spettatore.¹⁷ Sono da leggere anche le traduzioni di Ernest Bouvy,¹⁸ che però offrono solo estratti, a volta brevi, di tre fiabe *La Femme serpent*, *Le Roi cerf*, *Turandot*. Le altre versioni francesi di fiabe gozziane, non sono traduzioni, ma adattamenti per la scena, pubblicate parecchi anni dopo le rappresentazioni. Così *Le Roi cerf* di Pierre Barbier,¹⁹ creato il 29 luglio 1937 alla Comédie des Champs Elysées di Parigi e ripreso nell'aprile 1938, pubblicato solo nel 1947. O ancora *L'Oiseau vert*, un adattamento di Charles Bertin scritto per il Théâtre du Rideau à Bruxelles, creato il 7 febbraio 1963.²⁰ L'adattamento di Jean Jacques Olivier della fiaba *Turandot* per Jacques Copeau nel 1922, per quanto riduca molto la parte di Truffaldino che è parte quasi muta (capo degli eunuchi), e sia interamente scritto in prosa, forse per la personalità del regista al quale era diretto, è stato invece più volte ripubblicato e tradotto anche in lingua vietnamita.²¹ Per non parlare dell'adattamento poco noto di Jean Paul Zimmermann della fiaba *I pitocchi fortunati* (titolo tradotto con *Les*

15 Royer : *Théâtre fablesque de Carlo Gozzi*, http://books.google.fr/books?id=O1ZLAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, consultato il maggio/agosto 2012.

16 Xavier de Courville (trad) : *La comédie italienne*, pièces traduites par Xavier de Courville (*La Mandragore* de Machiavel ; *Les Tapis d'Alexandrie*, canevas de Flaminio Scala ; *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni ; *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi). Paris : Club des libraires de France, 1957 (1931').

17 Anche i canovacci di Flaminio Scala, secondo Courville, non possono essere capiti se non dai professionisti. Per lui *L'Augellin belverde* deve essere riallacciato a *The Winter's tale* di Shakespeare, e a *L'Oiseau bleu* di Meterlinck.

18 Ernest Bouvy : *La comédie à Venise (Goldoni-Gozzi)*, collection Les Chefs d'œuvres étrangers. Paris : La Renaissance du livre, 1919, pp. 1-28 et pp. 195-250. Per Goldoni, appaiono brevi estratti di *Le Cavalier et la dame*, *Le Véritable ami*, *Le Café*, *La Famille de l'Antiquaire* *les Disputes des gens de Chioggia*, *Le Retour de la villégiature*. Della *Locandiera* (titolo tradotto con *La maîtresse d'hôtel*), il traduttore dà un maggior numero di scene.

19 Pierre Barbier : *Le Roi cerf*, d'après Carlo Gozzi. Paris : Bordas, 1947.

20 Pubblicato sui *Cahiers du Rideau de Bruxelles*. Bruxelles : Editions Brépols, 1964. E' un adattamento per la rappresentazione, ripubblicato nel 1977, sempre sui *Cahiers du Rideau*.

21 *Théâtre du Vieux Colombier 1922*. Editò a Paris : Editions de la Nouvelle Revue Française, 1923. Tradotto in lingua vietnamita, nel 1934 (Công-chua' Tô-Lan, Saigon, presso J Ngutèn Van Viêt), 1934, da certo Chinh Chung. Corrisponde agli anni di forte presenza della Francia nell'Indochine.

mendiants fortunés), che lui destinava ai suoi allievi di liceo per una rappresentazione amatoriale, pubblicato in un'edizione confidenziale.²²

Fra questi adattamenti, spiccano quelli realizzati da e per il regista Benno Besson: *L'Oiseau vert*, che lui stesso adatta in francese con la sua già citata regia del 1982, e *Le Roi-cerf*, per il quale viene richiesto da Claude Duneton, giornalista, critico letterario e scrittore, che produce un « testo francese » per la regia del 1998 al Théâtre de Chaillot, ripreso poi nel 1999 a Lione. Tutti e due ovviamente pubblicati, il primo in Svizzera, poi in Francia ne *L'Avant-scène Théâtre*, con diverse edizioni,²³ e il secondo apparso anche prima della rappresentazione nel 1997.²⁴

Uno sguardo sull'adattamento di Benno Besson per *L'Augellino belverde*, usato regolarmente come testo scenico dai registi francofoni (anche spesso nel Québec),²⁵ basta per dimostrare quanto una *version scénique* possa essere marcata dalla regia che l'ha suscitata, dal contesto della creazione e dai destinatari. Nella postfazione alla pubblicazione dell'adattamento di Besson, viene precisato che, per quanto riguarda la trascrizione dei passi non premeditati, il regista ha « lasciato correre la sua fantasia » allo scopo di « ritrovare il linguaggio pieno di vivacità, di comico e anche di crudità che caratterizzava la commedia dell'arte », e che ha sorpassato la polemica letteraria interna al testo, facendola sparire e riscrivendo la critica contro l'illuminismo in chiave più moderna.²⁶ La polemica letteraria di cui parla è quella che diede il via alle fiabe gozziane, vale a dire la lotta accanita di Gozzi contro Goldoni e Chiari, la cui eco però è molto minore nella penultima fiaba di quanto

22 *Les mendiants fortunés*, conte tragi-comique en trois actes. La Chaux-de-Fonds : Éditions des Herbes Folles, 1943. Per i suoi allievi del liceo di la Chaux de Fonds. In questa traduzione, il testo appare in prosa, con dialoghi interamente riscritti. Il traduttore indica solo le parti che nell'originale sono in italiano, quelle che sono in dialetto veneziano, e quelle che « nell'originale di Gozzi, sono allo stato di canovaccio ».

23 Benno Besson : *L'Oiseau vert, comédie fabuleuse d'après Carlo Gozzi*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1982 ; ensuite : *L'Avant-Scène Théâtre* 741 (1983) ; (1984).

24 Martel : Editions du Laquet, 1997. Duneton è uno dei traduttori adattatori che più tenta di lasciare una traccia della diversità della scrittura, nei dialoghi e monologhi, conservando battute in versi, per il personaggio di Léandre, che alla scena 6 del primo atto ad esempio si lamenta parodiando le famose *stances* di Rodrigue del *Cid* di Corneille, con commenti ridicoli di Truffaldino che si lamenta anche della fidanzata, e qualche ricordo di Molière: Léandre : Percé jusques au fond du cœur... TRUFFALDINO : Ah la pie borgne ! ...LÉAN. : D'une atteinte imprévue qui me privera d'elle ...TRUF. : Ah la guenon.... LÉAN. : Je demeure immobile.... TRUFF. : Mon cœur éclate... LÉAN. : Et mon âme abattue cède au coup qui me tue [...] LÉAN. : Belle Clarisse vos yeux me font mourir d'amour, / Et le roi satisfait choisit en ce moment de vous donner sa cour. / Oh ma douleur ! »

25 Reperibile ad esempio su Internet, questa domanda di un giovane attore della Costa Rica, nel 2004 : « Je suis Andrés Montero, comédien au Costa Rica. Je voudrais savoir ou je peux trouver le texte complet de la pièce de Benno Besson « L'Oiseau vert ». Si vous pouviez m'aider je vous serai très reconnaissant. Veuillez excuser mon français ».

26 Besson : *L'Oiseau vert*, pp. 105–106.

non era nella prima, *L'Amore delle tre melarance*. La critica contro l'illuminismo invece è centrale, in particolare con la discussione intorno all'amor-proprio di cui s'è già detto sopra.

Besson trascrive in dialogo diretto le parti all'improvviso, seguendo in modo piuttosto lineare la stesura di Gozzi, senza modernizzare eccessivamente. Interpretava giustamente l'entrata di Truffaldino che dialoga con se stesso prima di scorgere la moglie, e interpreta anche gli « ecc. », sviluppandoli nel dialogo con delle accumulazioni nominali o aggettivali. Attualizza le situazioni per il pubblico francofono, inserendo qua e là parole familiari e termini di parlate locali come le « *attignoles* », nella lista delle vivande disponibili nel suo commercio di salsicciaio : è una parola tratta dal vocabolario argotico parigino, usata da Jean Richepin nelle sue poesie e canzoni popolari, che suona come « *Batignolles* » e equivale a « *rognures de viandes hachées vendues en boulettes* » (cioè pezzi bassi di carne tritata venduti poi in polpette), a volte presa in senso figurato : *recevoir des attignolles* significa « prendere delle botte », il che riassume abbastanza bene le due caratteristiche di Truffaldino (mangiare e servire), ma resta incomprensibile per chi non sa l'*argot* o non ha frequentato la letteratura popolare.

L'Oiseau vert, version Benno Besson, I, 2 :

La boutique de Truffaldino.

Truffaldino : Non, je ne supporterai pas d'avoir cette dinde pour femme. Truffaldino, ton mariage avec la célèbre Smeraldina a consommé ta ruine, ton naufrage, ton effondrement définitif. (A Smeraldina). Je t'ai connue autrefois, avant qu'un magicien ne te réduise à un petit tas de charbon. Avant ça tu étais bête et vénale, c'était payant. Maintenant tu es devenue bête et honnête et ça me ruine. Si c'est pour ça qu'on t'a ressuscitée de tes cendres, il valait mieux que tu restes un petit tas de charbon.

Smeraldina : Moi aussi je me plaisais mieux en petit tas de charbon qu'en ménage avec un jean-foutre de ton espèce qui, pour bâfrer et satisfaire ses vices, dilapide le capital de la boutique.

Trauffaldino : Ca me regarde. Pour le tirer du néant ce capital, j'ai été cuisinier du roi Tartaglia. J'ai épuisé mes forces et ma santé à rafler tout ce qui me tombait sous la main dans

les cuisines royales, à rançonner les livreurs, à rédiger des monceaux de fausses factures. Ah, Truffaldino pourquoi n'as-tu pas jeté au canal le fruit de tes loyaux services ? Pourquoi as-tu repris cette triperie ? Elle sert de mangeoire à tous les pique-assiettes de la ville ! Attirés par ma chienne de femme ils viennent dévorer gratis mon foie, mes rillettes, mes boudins blancs et noirs, mes pâtés, mes crépinettes, mes galantines, mes attignoles, mes tripes et mes lardons. Je me suis saigné à blanc pour que la vache à lait qui me sert de femme se fasse traire par n'importe qui ; pour qu'elle engraisse à crédit des cochers, des porteurs des maçons des plombiers des ramoneurs et même des artistes, ce qui par les temps qui courent est bien le comble de l'avachissement.

L'acuta critica gozziana dei « cattivi e rei filosofi » che spingono i gemelli a un'atarassia pericolosa, e non li proteggono dalle passioni e dalla vanità, viene invece presentata sotto un angolo diverso. Besson non conserva la scrittura in versi, propria dei gemelli e di Smeraldina quando lei dialoga con loro, e la caricatura dei cattivi filosofi che si muovono secondo concetti e presupposti di comportamento acquisiti senza guida, mal digeriti, e presto dimenticati quando diventano ricchi, che si attua attraverso le parti dei gemelli, si trasforma in una divertente caricatura della moderna psicoanalisi di cui i gemelli riproducono pedantemente il gergo come papagalli male addestrati, senza capirlo. Truffaldino sottolinea in vari momenti quest'uso ridicolo, vengono così prese in giro le teorie freudiane o lacaniane attraverso un misto comico di echi lessicali e stilistici : « *ego dévastateur* », « *signifiance maximale* », « *prémices d'un renversement salutaire* », « *assume ta différence* », « *ba-tard, sous le bat d'une tare* ». Riduce anche le battute, col sopprimere spesso le allusioni alla «retribuzione» futura della madre, al fare fortuna, che è al centro dell'intreccio.

Carlo Gozzi, *L'Augellino belverde*, I, 4 :

Barbarina, Smeraldina, Renzo

Barbarina[...] : Voi pensare dovete, / Che il dispiacer che dentro a voi sentite / Nasce dall'amor proprio che in voi regna.

Smeraldine : Come, amor proprio : che parlar è questo ?

Barbarina : Si Smeraldina ; voi sentite affanno / Che noi partiamo ; dunque voi cercate / Che ci fermiam per sollevar

voi stessa ; / Dunque cercate il beneficio a voi. / Non vaneggiate ; qui non c'è risposta. / Sappiate che il fratello Renzo ed io, / Quando andiam nel bosco, leggiam sempre / Dei libretti moderni, a peso compri / Da voi per la bottega e facciam sempre / Riflessi filosofici sull'uomo, / e conosciamo a fondo ogni sorgente / di tutte quante son le azioni umane, nè ci facciam di nulla meraviglia / Del vostro dispiacer già non v'abbiamo / nessun obbligo al mondo, perché nasce / dall'amor vostro proprio. Moderatelo, / se v'è in poter, colla ragione. Noi / Con somma indifferenza andiamo via. Se faremo fortuna, avremo a mente / quanto per noi faceste, state certa. / Vi rimuneremo per le leggi / di società, ma non giammai per obbligo. / Ritiratevi. Addio.

L'Oiseau vert, version Benno Besson, I, 2 :

Barbarine : [...] Une perspective perturbatoire qui engendre naturellement en toi l'humeur particulière aux esprits portés à ne recherche que leur propre bien.

Smeraldine : Moi, je recherche mon propre bien ?

Renzo : Absolument. Nous décodons aisément le débordement de ton ego dévastateur. Le mal qui te touche atteint aujourd'hui sa signifiante maximale. Souhaitons qu'il ne soit pas irréversible, et que la raison induise en toi rapidement les prémices d'un renversement salutaire.

Smeraldine : Saints du paradis, quelle langue est-ce qu'ils parlent ?

Barbarine : Smeraldina, nous parlons français et te disons en bon français de nous laisser partir sans nous importuner davantage. Assume ta différence, nous n'avons plus besoin de toi, c'est clair ?

In Besson, come in quasi tutti gli altri adattamenti,²⁷ viene cancellata la ricchezza

27 Nella sua versione del *Roi-cerf*, Claude Duneton conserva invece un uso del verso rimato per i monologhi di Deramo, che parla in vari metri, dal settenario all'alessandrino, con rime baciate o alternate. Léandre usa anche citazioni di Corneille, delle Stances du *Cid*, nella prima scena di disperazione. Inserisce pure qualche allusione del passato letterario italiano con allusioni all'Ariosto, al *Pastor Fido*.

metrica delle parti in versi (tranne sempre per le canzoni e vaticinazioni di Brighella), vengono anche cancellate le allusioni precise al contesto veneto (ad esempio l'evocazione dei cantimpanchi Cappelli e Cigolotti, o delle statue, quella della fontana di Treviso, che, dalle due mammelle sprizzava vino, e quella di Antonio Rioba, tuttora esistente sul campo dei Mori, vicino alla chiesa di Santa maria dell'Orto). E' ridottissima l'importanza del saggio Calmon, filosofo antico ridotto a statua che cerca di aiutare i due gemelli coi suoi poteri magici e colle sue esortazioni, diventa eccessivamente femminista Pompea che alla fine della versione di Besson manda al diavolo Renzo e se ne va per conto suo.

L'esempio della versione scenica di Besson dimostra con evidenza che una traduzione per quanto efficace sia stata a un dato momento della vita del testo, invecchia rapidamente. Invecchierà forse ancora maggiormente – e più rapidamente – una traduzione/adattamento di un testo teatrale se troppo eccessivamente diretta e ligia alla ricezione del pubblico. Nel caso delle versioni di Benno Besson, inoltre, un'altra ragione ritornare al testo originale è il dover liberarsi dall'imponente autorità del regista. In questa prospettiva, emerge allora per i registi diretti a un pubblico straniero il problema della disponibilità editoriale di una traduzione che possiamo chiamare filologica, che garantisca la miglior conoscenza possibile dell'intento dell'autore, delle sue scelte drammaturgiche e stilistiche, al di fuori di qualsiasi linea registica, pur rispettando l'idea che il testo è prevalentemente fatto per essere detto e non solo letto.

Il problema non si manifesta quando il regista può accedere direttamente e personalmente al testo originale e lavorarci sopra. Proprio questa la posizione di Benno Besson almeno per l'adattamento dell'*Augellino belverde* a Ginevra, ma non per la produzione parigina del *Re Cervo*. E' anche la posizione di Carlo Boso, attore-regista italiano, direttore dell'Académie Internationale des Arts du Spectacle, scuola di teatro franco-italiana, e più largamente europea, basata oggi a Versailles, che ha proposto nel 2007 una sua regia dell'*Augellino belverde*, su un testo adattato a quattro mani da lui e da Guy Pion, attore e direttore del teatro de l'Éveil in Belgio, col quale aveva già collaborato per un *Arlequin serviteur de deux maîtres*.²⁸

Formato alla scuola del Piccolo teatro di Milano, Carlo Boso cerca di trasmettere una sua idea della tradizione del teatro « dell'arte » e del gioco mascherato. Per quanto riguarda il lavoro sul testo, mi ha dichiarato che il testo in francese viene steso e proposto agli attori che lo mettono poi alla prova sulla scena. Il testo dell'

28 L'adattamento del *Servo di due padroni* di Goldoni era per una regia creata nel 1997 a Mons in Belgio, poi ripresa (e registrata ora su DVD).

Arlequin serviteur de deux maîtres, rimasto a lungo dattiloscritto, è stato pubblicato solo nel 2002, ma non ancora quello dell'*Oiseau vert*,²⁹ il che afferma con forza la concezione del testo teatrale propria dei due artisti, ereditata dai comici dell'arte : un testo effimero che non esiste se non sulla scena, ad uso unico degli attori e del regista che lo stabilisce, la cui pubblicazione è inutile perché troppo strettamente legata ad una tecnica scenica precisa.

Guardiamo per esempio la resa della già citata scena dell'atto primo. Un'altra ragione per fare altro e ritornare al testo originale è il dover liberarsi dall'imponente autorità del regista :

L'Oiseau vert, version Guy Pion - Carlo Boso, I, 2 :

Une rue, avec la boutique d'un marchand de saucisses. En scène, Truffaldin et Smeraldine.

Truffaldin : Je ne veux plus te voir.

Smeraldine : Tourne-moi le dos !

Truffaldin : Ni t'entendre.

Smeraldine : Bouche tes oreilles !

Truffaldin : La rosse ! Encore avant d'être mariée, elle savait manigancer des aventures, et s'enrichir aux dépens des galants. C'était une grande biesse mais au moins elle rapportait. Si tu ne pouvais te faire honnête qu'en devenant gaga, tu aurais mieux fait de mourir vieille fille.

Smeraldine : Pour sûr, j'aimerais mieux être morte qu'en ménage avec un jean-foutre qui ne pense qu'à bouffer et qui dilapide tout le capital de la boutique !

Truffaldin : C'est pas tes oignons ! Ce capital, je l'ai gagné à la sueur de mon front ! J'ai été cuisinier du Roi Tartaglia ! Tu oublies ça ? C'est toi qui t'es cassé le cul à rafler tout ce qui était possible, à rançonner les fournisseurs, à rédiger

29 Presso Lansman editore, 2002. Nella pubblicazione appare che Boso e Pion erano ritornati allo scenario originale di Jean Pierre des Ours de Mandajors, dichiarato « dialogué par Sacchi e Goldoni ». Per *L'Oiseau vert*, il dattiloscritto mi è stato comunicato da Guy Pion, che ringrazio, proprietà della compagnie de l'Éveil, Belgique/Carlo Boso, Académie internationale du théâtre, Montreuil, avril 2007.

des paquets de fausses factures ? J'aurais mieux fait de flanquer à l'eau ma cagnotte que d'ouvrir cette triperie qui sert de mangeoire à tous les pique-assiettes de la ville engraisés par ma chienne de femme qui gave à crédit les mendiants, les intellos et les poètes.

Nelle prime quattro battute, Guy Pon e Carlo Boso ristabiliscono un dialogo in sticomitia, con una tecnica caratteristica della tradizione dell'arte quale trasmessa dai generici o dalle commedie ridicolose, fortemente presente anche nel repertorio più farsesco di Molière. Poi, come faceva Besson, l'alternanza del monologo/dialogo viene stesa con uno sforzo per avvicinare al massimo la parola scenica alla trascrizione gozziana del gioco scenico fatto dalle parti all'improvviso. Vengono conservati gli a parte suggeriti per Truffaldino (*La rosse ! ...elle, elle ...*), invece sparisce l'allusione al passato di Smeraldina (presente nell'*Amore delle tre melarance*) condannata ad essere bruciata e ridotta in carbone, quindi toglie una parte dell'informazione data al pubblico. Il linguaggio usato da questi personaggi è di gran lunga più familiare di quello usato da Besson (*casser le cul, jean foutre, bouffer, devenant gaga, rafler, flanquer à l'eau, qui ne pense qu'à sa gueule...*). Le frasi sono brevi, sono per lo più indipendenti (*C'est pas tes oignons ! J'ai été cuisinier du roi*) e il dialogo è più diretto, con uso massimo di espressioni popolari di origine belga (*biesse* : vale a dire idiota, imbecille, nella lingua familiare belga). Vengono anche sviluppati, in direzione del pubblico, certi termini : la « scellerata utile » è chiarito con un « *manigancer des aventures et s'enrichir aux dépens* », il che insiste anche sulle accuse di Truffaldino contro Smeraldina giudicata spendacciona, e sul carattere interessato e venale di Truffaldino. Come accade il più delle volte, i due traduttori-attori fanno la scelta di attualizzare al massimo il testo : come quando sviluppano l'allusione ai poeti con un doppio « *Intellos et poètes* » dove *intellos* è la versione moderna del letterato e dell'autore : il che però accetta come poeti solo quelli che scrivono poesia, non i poeti drammatici com'erano Goldoni e Gozzi. Si perde quindi il riferimento al referente, cioè la situazione di conflitto teatrale sottintesa nella fiaba di Gozzi.

La versione di Carlo Boso e Guy Pion non è priva di qualche eco della versione Besson. Così nella scena 4 del primo atto tra Renzo, Barbarina e Smeraldina, si ritrovano i riferimenti di Besson alla psicoanalisi contemporanea :

Barbarine : [...] Mais d'où naît ce chagrin ? De l'habitude de nous voir, et de votre croyance qu'il nous est pénible d'être mis à la porte et d'errer comme des vagabonds. Autrement

dit, le déplaisir qui vous travaille naît de l'égoïsme qui règne en vous.

Smeraldine : De l'égoïsme ? Qu'est-ce que vous me racontez là ?

Barbarine : C'est ainsi, Sméraldine. Réfléchissez ! Notre départ vous afflige pour la simple raison que vos habitudes maternelles vont s'en trouver perturbées et *cette perspective perturbatoire* engendre naturellement en vous cette humeur propre aux individus qui ne recherchent que leur propre bien ; et de facto vous tentez de nous retenir afin de soulager votre *ego dévastateur*; ergo, c'est votre propre bien que vous recherchez.

Smeraldine : Moi ?...je recherche mon propre bien ?

Barbarine : Absolument. Et les prémices de ce fléau significatif de notre époque est pour nous des plus *aisés à décoder (id.)*. Apprenez que mon frère et moi, quand nous allons au bois, nous passons notre temps à lire des livres modernes, et nous avons acquis en matière de philosophie assez de lumières pour y voir clair dans les situations les plus obscures et rien ne saurait nous étonner. C'est pourquoi votre chagrin ne nous fait ni chaud ni froid : il naît de votre égoïsme. Calmez-le, vous le pouvez, il suffit d'un peu de raison. Pour nous, avec la plus belle indifférence du monde, nous nous mettons en route. Si la fortune nous sourit, nous nous rappellerons vos bienfaits, soyez-en sûre ; mais nous vous récompenserons au nom de la loi sociale, et non par obligation... Maintenant retirez-vous. Adieu.

Ben conscia del carattere molto personale e orientato della versione di Besson, la giovane regista francese Sandrine Anglade ha sentito il bisogno di ritornare al testo originale per proporre una sua regia dell'*Oiseau vert* a Digione nel 2010. A questo fine mi ha chiesto una nuova traduzione del testo gozziano, la più letterale possibile, con tutte le caratteristiche stilistiche del testo originale pubblicato, in particolare l'alternanza improvviso/premeditato, e la varietà dei versi. Ho quindi proposto una traduzione filologica, a partire dal testo originale pubblicato dall'autore stesso nella prima edizione delle *Opere*, presso Colombani nel 1772. Il patto era quello : non togliere nulla, conservare le parti premeditate nella loro forma varia mista

di versi e prosa, dare la massima attenzione alla varietà dei versi, che alternano endecassillabi « bianchi », non rimati (per la maggioranza di quelli che parlano in versi : i gemelli, Tartaglia, e Tartagliona, Calmon, Pompea), martelliani rimati (per due soli personaggi magici, l'Uccello verde, e la Fata Serpentina), versi brevi (settenari, ottonari rimati nelle profezie di Brighella, e negli interventi dei Pomi, o dell'acqua che balla, qualche volta di Ninetta).

Su questa traduzione letterale la regista ha condotto un primo lavoro di prove con diversi attori, e con giovani allievi di liceo digionesi che hanno poi montato un loro spettacolo parallelamente alla regia prevista. Poi, non disponendo come Gozzi di attori riuniti in compagnia, con scarsa disponibilità di tempo per le prove, e senza spazio teatrale fisso, non ha potuto condurre con gli attori un lavoro di riscrittura del testo, soprattutto delle parti all'improvviso, e ha chiesto una versione scenica a una scrittrice francese, Nathalie Fillon, la quale si è valsa della traduzione letterale, ma pare anche di una traduzione inglese del testo. Arrivata alla fine di un processo di ripresa dell'originale, e di lavoro preliminare su tutti gli aspetti storici del testo, questa versione scenica resta, fra gli adattamenti esistenti del testo in francese, « quasi una traduzione » per echeggiare la famosa formula di Umberto Eco, cioè « simile » almeno per quanto riguarda la conservazione del messaggio « filosofico », la precisione della riscrittura dell'improvviso, e la conservazione della varietà dei metri e dei ritmi.

L'Oiseau vert, version scénique Nathalie Fillon, I, 2 :

Truffaldino en costume de charcutier, Sméraldine.

Truffaldino : *Basta ! Basta così, j'ai dit ! En bon français, je vais te le dire : tu me sors par les trous de nez Sméraldine. Avant que tu sois brûlée tu étais rusée, retorse, maline, bref, une bonne femme utile. Si c'était pour ressusciter comme ça, imbécile, honnête, stupide. Tu aurais mieux fait de rester un tas de charbons. Maudit le jour où je t'ai épousée. Tu vas me faire crever, Sméraldine.*

Smeraldine : *Sûr, j'aurais mieux fait de rester un tas de charbon que de me marier à une racaille de vendeur de tripaille de saucisses comme toi, qui ne pense qu'à sa gueule et à dilapider le capital.*

Truffaldino : *Le capital est à moi je te signale. C'est moi qui l'ai gagné, à la sueur de mon front que tu vois, là, de mes aisselles*

que tu sens, là, comme cuisinier de la cour, et en opérant par ci par là quelques menues saisies prolétariennes, comme fait tout ouvrier cuisinier qui se respecte. La faim justifie les moyens. C'est un grand philosophe qui a dit ça. Si j'avais su, j'aurais mieux fait de tout balancer dans le canal. Suer comme j'en ai sué pour que ma moitié brade mes tripes et mon salami, fasse des prix d'amis à toutes les pipelettes de la ville, et crédit à n'importe qui : aux éboueurs, aux coursiers, aux gondoliers immigrés, et allons-y, même aux artistes. Alors ça, ça, vraiment, à notre époque, crédit aux artistes, ça, je ne peux l'avaler, Sméraldine.

Iniziando con « Basta basta », Nathalie Fillion segue una tendenza attuale che predilige l'introduzione di parole e strutture della lingua d'origine per rispettare l'estraneità del testo, qui la sua italianità. Non sembra però accordare una totale fiducia alla banalizzazione in Francia di questa espressione italiana, nè alla capacità degli attori di farla passare colla voce e col corpo, e introduce un commento in forma di metatraduzione insistendo sulla lingua d'arrivo : « *en bon français ...* ». « Basta » presenta comunque il vantaggio di lasciare all'attore la libertà di scegliere il modo col quale entrare in scena, e alla regista la libertà di interpretare il dialogo. La traslazione non evita la triplicazione aggettivale per rendere gli « ecc » dell'originale, e anticipa anche sui lazzi e invenzioni gestuali che vengono scritti nel testo invece di essere liberi : così, l'insistenza ripetitiva nella traduzione di *acquistati coi sudori* che viene dettagliata in due tempi, con una gestualità molto marcata di tipo didascalico : « *la sueur de mon front que tu vois là* », « *de mes aisselles que tu sens-là* ». La tendenza è anche all'attualizzazione, qui di tipo più politico-sociale, coll'introduzione di riferimenti agli operai, al proletariato, o agli immigrati : « *quelques menues saisies prolétariennes* », « *ouvrier cuisinier* », « *gondoliers immigrés* », con un vero controsenso culturale in questa ultima espressione diretta ovviamente al pubblico francese del XXI° secolo, come lo è l'allusione discreta – forse non afferrabile immediatamente – alla particolare situazione francese degli *intermittents du spectacle*. Senza però dimenticare Molière e Sganarelle, coll'introduzione di un proverbio (*la faim justifie les moyens*) seguito dall'espressione « *c'est un grand philosophe qui a dit ça* ». ³⁰

30 Forse qui viene riflesso l'interesse portato da Sandrine Anglade al repertorio francese del Seicento, e particolarmente a Molière, di cui ha messo in scena in modo anch'esso non convenzionale, varie *comédies-ballets*, come nel 2006, *Monsieur de Pourceaugnac*, restituendo la parte musicale con musicisti e cantanti inseriti fra gli attori.

Per quanto riguarda la scena 4 del primo atto, già citata, la versione di Nathalie Fillion è anche di tipo pedagogico : all'allusione sui libri che leggono i due gemelli, aggiunge una spiegazione in direzione del pubblico : « *ceux auxquels Truffaldino arrache les pages pour emballer les saucisses* », che sembra un resto delle spiegazioni date agli attori durante le prove. Questo intento si sente anche più fortemente quando, nel far passare la nozione di amor proprio, e non togliere nulla della discussione presente nel testo, la scrittrice procede per allusioni progressive, cercando di far capire la complessa nozione con una successione di sinonimi (*amour pour vous-même, amour de soi, amour pour soi*), mettendo in scena una vera e propria enciclopedia teatrale, che termina prosaicamente col termine riassuntivo più immediatamente comprensibile : *ou si vous préférez de l'égoïsme*. Il lavoro svolto da Sandrine Anglade sulla mia proposta di traduzione letterale e il suo intento di dare una sua interpretazione non convenzionale del testo, si manifesta attraverso questa iscrizione, nella versione scenica finale, di un percorso più intellettuale che non teatrale nell'approccio del testo gozziano, e del lavoro di confronto e di acquisizione del referente. Quella di Nathalie Fillion può essere definita una trasposizione autoriflessiva, che sicuramente ha permesso allo spettatore, concedendogli anche una normale parte di ignoranza, di percepire la realtà e la complessità del testo originale e di abbandonare l'idea stereotipata che i francesi si fanno spesso del teatro italiano.

L'Oiseau vert, version scénique Nathalie Fillion, I, 4 :

Barbarine : [...] Mais c'est votre propre chagrin que vous projetez sur nous. Pensez que ce chagrin que vous ressentez naît de votre amour pour vous-même, de cet amour de soi, amour pour si, ou si vous préférez de l'égoïsme qui règne en nous.

Smeraldine : Egoïsme ? Amour pour soi ? D'où sors-tu ça ?

Barbarine : Oui, Sméraldine, vous ressentez de la douleur à nous voir partir. Donc, vous cherchez à nous retenir. Donc c'est un bénéfice tout personnel que vous recherchez. Cessez de délirer, c'est ainsi, pas autrement. Sachez que Renzo et moi, quand nous allons aux bois, nous lisons ces petits livres modernes que vous achetez au poids pour la boutique – ceux auxquels Truffaldino arrache les pages pour emballer les saucisses. Sans cesse nous philosophons sur l'homme et nous connaissons à fond

ce qui motive toutes les actions humaines. Rien ne nous surprend. Nous n'avons aucune obligation envers votre chagrin, puisqu'il est causé par votre égoïsme. Modérez-le si vous pouvez, à l'aide de la raison. Nous partons dans la plus totale indifférence. Si nous faisons fortune, nous garderons à l'esprit ce que vous avez fait pour nous, et vous dédommagerons en accord avec les lois de la société, jamais par obligation. Retirez-vous. Adieu.

Per quanto riguarda la pubblicazione, il risultato del lavoro iniziale sollecitato dalla regista, mi ha spinto a far pubblicare una traduzione « letterale », o traduzione da leggere della fiaba, in una collana di traduzioni universitarie³¹, in modo da offrire a registi e spettatori un « testo base », spoglio di interpretazioni registiche o attoriali, che ristabilisca l'autorità del poeta drammatico.

BIBLIOGRAFIA

- Barbier, Pierre : *Le Roi cerf*, d'après Carlo Gozzi. Paris : Bordas, 1947.
- Besson, Benno : *L'Oiseau vert, comédie fabuleuse d'après Carlo Gozzi*. Lausanne : L'Âge d'homme, 1982.
- Bouvy, Ernest : *La comédie à Venise (Goldoni–Gozzi)*, collection Les Chefs d'œuvres étrangers. Paris : La Renaissance du livre, 1919.
- Comparini, Lucie e Eurydice El Etr (ed.) : *Carlo Gozzi, essais sur le théâtre : Dramaturgie de l'acteur et poétique théâtrale*. Paris: Actes Sud-Papiers, 2010.
- Courville, Xavier de (trad) : *La comédie italienne*, pièces traduites par Xavier de Courville (*La Mandragore* de Machiavel ; *Les Tapis d'Alexandrie*, canevas de Flaminio Scala ; *Arlequin serviteur de deux maîtres* de Carlo Goldoni ; *L'Oiseau vert* de Carlo Gozzi). Paris : Club des libraires de France, 1957 (1931¹).
- Fabiano, Andrea (ed.) : « Carlo Gozzi entre dramaturgie de l'auteur et dramaturgie de l'acteur : un carrefour artistique européen », numero speciale della rivista *Problemi di critica goldoniana* XIII (2007). Ravenna: Longo Ed., 2007.
- Goldoni, Carlo : *La Trilogie de la villégiature*, texte français de Félicien Marceau, Scènes extérieures. Paris : Comédie-Française, 1978.
- Gozzi, Carlo : *Opere : Teatro e polemiche teatrali*, ed. Giuseppe Petronio. Milano : Rizzoli, 1962 .
- Gozzi, Carlo : *Fiabe teatrali*, ed. Paolo Bosisio. Roma: Bulzoni, 1984 .
- Gozzi, Carlo : *Fiabe teatrali*, ed. Alberto Beniscelli. Milano : Garzanti, 1994.

31 Carlo Gozzi : *L'oiseau vert*, introduction, traduction et notes de Françoise Decroissette. Grenoble : ELLUG, 2011 (= Paroles d'ailleurs).

- Gozzi, Carlo : *Mémoires inutiles*, traduction libre de Paul de Musset. Paris : Charpentier, 1848.
- Gozzi, Carlo : *Théâtre fiabesque traduit pour la première fois par Alphonse Royer*. Paris : Michel Levy, 1865.
- Gozzi, Carlo : *L'Oiseau vert*, traduction de Charles Bertin, *Cahiers du Rideau de Bruxelles*. Bruxelles : Editions Brépols, 1964.
- Gozzi, Carlo : *Le Roi-cerf*, texte français de Claude Duneton, Martel : Editions du Laquet, 1997.
- Gozzi, Carlo : *L'oiseau vert*, introduction, traduction et notes de Françoise Decroisette. Grenoble : ELLUG, 2011 (= Paroles d'ailleurs).
- Rosenzweig, Franz : « La scrittura e Lutero », in : Id. : *La scrittura : Saggi 1914–1929*, ed. G. Bonola. Roma : Città Nuova, 1991.
- Sanguineti, Edoardo : *L'amore delle tre melarance, un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*. Genova : Il Melangolo, 2011.
- Scala, Flaminio : *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, 2 vols. Milano : Il Polifilo, 1976.
- Scannapieco, Anna : « Su Goldoni e Gozzi : cantieri aperti, tra ieri e domani », in : *Il mondo e le sue favole : Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi ; Atti del Convegno* (Venezia, 27–29 novembre 2003), ed. Susanne Winter. Roma : Edizioni di Storia e Letteratura, 2006.
- Scannapieco, Anna : *Carlo Gozzi la scena del libro : Saggi*. Venezia : Marsilio, 2006.
- 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.