

## RICCHEZZE MANIFESTE O LATENTI NELLE TRADUZIONI DI PATRIZIA VALDUGA E CESARE GARBOLI : GLI ALLESTIMENTI DELL'AVARO DI LAMBERTO PUGGELLI (1996) E MARCO MARTINELLI (2010)

PAOLA RANZINI (AVIGNON)

Come gran parte delle commedie di Molière, *L'Avaro* ha una nutrita tradizione di traduzioni italiane. Per limitarci al Novecento e al nuovo millennio, fino al 1950 si contano ben 23 edizioni novecentesche in traduzioni diverse,<sup>1</sup> fra i traduttori : Natalino Sapegno<sup>2</sup> e Massimo Bontempelli.<sup>3</sup> Né la fortuna cessa dopo il 1950. Fra le nuove traduzioni più recenti si ricordino quella di Luigi Lunari edita nel 1981,<sup>4</sup> di Sandro Bajini edita nel 1994<sup>5</sup> e di Luigi Squarzina edita anch'essa nel 1994.<sup>6</sup>

Non mi occuperò qui di seguito della tradizione novecentesca delle traduzioni dell'*Avaro*, né della collazione di tutte le traduzioni a stampa dell'ultimo ventennio, ma di due fra le traduzioni più recenti che sono alla base dell'interpretazione registica della commedia di Molière rispettivamente di Lamberto Puggelli (1996) e di Marco Martinelli (2010).

Senza volere riprendere nel suo insieme la *vexata quaestio* se una traduzione contenga già in sé una messa in scena,<sup>7</sup> secondo la nota affermazione di Antoine Vitez che, insistendo sull'oralità come senso e direzione della traduzione per il teatro, sosteneva appunto che « traduire est déjà mettre en scène » (tradurre è mettere in scena),<sup>8</sup> mi soffermerò su talune scelte dei traduttori in questione che sembrano avere orientato le due letture registiche.

1 Per un censimento, si veda : Giovanni Saverio Santangelo e Claudio Vinti : *Le Traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII*. Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1981.

2 Torino : Paravia, 1932.

3 Milano : Ed. Cooperativa Libro Popolare, 1950.

4 Molière : *L'Avaro*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari. Milano : Biblioteca universale Rizzoli, 1981.

5 Molière : *L'Avaro, Il misantropo*, traduzione e note di Sandro Bajini. Milano : A. Vallardi, 1994.

6 Molière : *L'Avaro*, cura e traduzione di Luigi Squarzina, nota biografica di Gianni Nicoletti, nota bibliografica di Paola Salerni. Roma : Tascabile economici Newton, 1994.

7 Per una presentazione sintetica della questione, si veda almeno il lemma *Traduction* nel *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* di Michel Corvin (Paris : Bordas, 1991<sup>1</sup>) e nel *Dictionnaire du théâtre* di Patrice Pavis (Paris : Dunod, 1996<sup>2</sup>, trad. it. Paolo Bosisio e Paola Ranzini, Bologna : Zanichelli, 1998).

8 Déprats Jean-Michel (ed.) : *Antoine Vitez : Le devoir de traduire* (Actes Journée d'étude Avignon 1994). Montpellier : Ed. Climats, Maison Antoine Vitez, 1996.

Diamo innanzitutto qualche ragguaglio per contestualizzare i due spettacoli. L'allestimento di Lamberto Puggelli del 1996–1997, è una produzione del Piccolo Teatro di Milano che nasce da un progetto di Giorgio Strehler (che non curò egli stesso la regia dello spettacolo per via delle complicate relazioni di quegli anni fra il regista e l'amministrazione leghista di Milano) e viene presentato al Teatro Lirico di Milano nel gennaio del 1997. La traduzione utilizzata per lo spettacolo è una nuova traduzione per la quale fu sollecitata la poetessa Patrizia Valduga. Nelle locandine e nel programma di sala, la nuova traduzione è annunciata come « di Giorgio Strehler e Patrizia Valduga ». Tale traduzione non fu mai pubblicata (nonostante Patrizia Valduga abbia pubblicato presso l'editore fiorentino Giunti altre sue traduzioni da Molière : *Il Misanthropo* e *Il malato immaginario*).<sup>9</sup> Ho potuto leggere e analizzare la traduzione dell'*Avaro* di Patrizia Valduga grazie alla disponibilità del compianto Lamberto Puggelli che mi ha fornito il copione del suo spettacolo, che riporta correzioni e interventi autografi del regista.<sup>10</sup>

Più recente è l'allestimento di Marco Martinelli (la prima è del 15 aprile 2010, lo spettacolo è presente nella programmazione della stagione 2011–2012, al Teatro Rasi di Ravenna e in *tournée*). Si tratta di una produzione di Ravenna teatro. La traduzione utilizzata è quella, edita nel 2004 presso Einaudi, di Cesare Garboli,<sup>11</sup> una traduzione che aveva peraltro già passato la prova della scena per la regia di Gabriele Lavia nel 2003–2004. Come ha dichiarato Marco Martinelli, nessun ritocco è stato apportato alla traduzione (che, come si vedrà, è una traduzione attualizzante), in quanto « Il classico – cito Martinelli- lo abbiamo « messo in vita » dal di dentro, stavolta, senza ricorrere alla riscrittura drammaturgica, ricorrendo invece a una riscrittura esclusivamente scenica »<sup>12</sup>.

Entrambe le messe in scena, mirano a uno « spiazzamento » (minimo in Puggelli, massimo in Martinelli) che riassume la lettura della *pièce* di Molière, una lettura, va precisato, assai contrastante nei due allestimenti. Tale spiazzamento è incarnato, nei due casi, nel corpo stesso dell'attore-protagonista. Per Puggelli (ma l'idea era già di Strehler) Arpagone è il grasso e opulento Paolo Villaggio, per Martinelli, Arpagone è Ermanna Montanari, una donna. Questi corpi, parafrasando ancora Antoine Vitez, sono il « corps caché dans l'œuvre » (il corpo nascosto nell'opera),

9 Molière : *Il misantropo*, ed. Patrizia Valduga, introduzione di Giovanni Raboni, note e apparati di Paolo Vettore. Firenze : Giunti, 1995 ; Molière : *Il malato immaginario*, ed. Arnaldo Colasanti, traduzione di Patrizia Valduga. Firenze : Giunti, 1995.

10 Esprimo qui il mio ricordo riconoscente nei confronti del regista Lamberto Puggelli, scomparso nell'estate 2013. I miei sinceri ringraziamenti sono altresì rivolti ai colleghi milanesi Paolo Bosisio e Valentina Garavaglia per avere fatto da tramite con lui, nella primavera 2011, per la ricerca del copione.

11 Molière : *L'avarò*, trad. di Cesare Garboli. Torino : Einaudi, 2004.

12 Dichiarazione fatta dal regista all'autore del presente articolo in uno scambio scritto.

che i due registi ritrovano, passando attraverso la pratica austera della traduzione, vero e proprio sovrapporre i propri passi alle altrui orme,<sup>13</sup> rispettivamente di Patrizia Valduga e di Cesare Garboli.

Ma partiamo appunto dalle due traduzioni. Analizziamo gli scarti e le scelte dei traduttori, in particolare nel linguaggio che caratterizza l'avarò Arpagone, per capire se le due traduzioni suggeriscano l'una l'immagine di un avaro che fa mostra fin nel suo corpo delle ricchezze tesaurizzate e l'altra quella di un avaro per il quale la ricchezza è resa invece invisibile, nascosta dietro l'ostentazione grottesca (o forse tragica) del potere e dei suoi simboli (nello spettacolo : il microfono che Ermanna Montanari-Arpagone brandisce).

L'entrata in scena (Atto I, Scena 3) del personaggio urlante che scaccia il servo (che conserva in Valduga il nome di La Flèche, mentre è tradotto da Garboli con Saetta) è profondamente riscritta scenicamente tanto da Puggelli quanto da Martinelli : Paolo Villaggio-Arpagone entra in scena « aprendo le porte di fondo e dando un calcio a La Flèche che precipita in scena cadendo »<sup>14</sup>, Ermanna Montanari-Arpagone fa, invece, il proprio ingresso su un palcoscenico sgombro, che è appena stato liberato – a vistadagli arredi scenografici tipici di una rappresentazione teatrale perché sia trasformato in un set di riprese televisive ; ha in mano un microfono. Nella traduzione di Patrizia Valduga (utilizzata da Puggelli) la prima battuta pronunciata dall'avarò Arpagone insiste sul termine « ladro » con cui egli apostrofa il servo, un termine che viene aggiunto dalla traduttrice in apertura di battuta (cosicché « ladro » è la prima parola pronunciata dall'avarò nel suo entrare in scena e, anzi, nella commedia) e che viene introdotto altresì nella locuzione « capo banda di ladri », utilizzata a tradurre « maître juré filou ». Nella traduzione di Cesare Garboli (utilizzata da Martinelli), il termine « ladro » appare, invece, una sola volta in chiusura di battuta (grazie al rovesciamento delle due locuzioni che si ritrovano nell'originale di Molière), a tradurre « maître juré filou ». In Molière, gli appellativi dati al servo sono, infatti, nell'ordine : « maître juré filou ; vrai gibier de potence ».

13 Georges Banu : « En travaillant sur une œuvre [...] le metteur en scène pourrait [...] faire ressortir le corps caché du dramaturge, fondement et détermination de l'écrit. Vitez, pour les textes étrangers, se propose de retrouver ce mouvement secret car toute bonne traduction doit s'efforcer d'y parvenir. Et cela par une attention extrême portée au rythme, véritable cardiogramme du dramaturge, où à la syntaxe, équivalent d'une géographie mentale personnelle. [...] Pour cela, un devoir d'austérité s'impose afin de « mettre le pas dans les pas des autres », formule célèbre qui, pour Vitez, désigne également la traduction et la mise en scène. Par cette pratique uniquement, le traducteur ou le metteur en scène sont à même d'approcher le corps caché dans l'œuvre » (in Déprats : *Antoine Vitez*, pp. 15–16).

14 Valduga-Puggelli : *L'avarò* (copione dattiloscritto con aggiunte e correzioni manoscritte), p. 10.

ATTO I, SCENA 3

Harpagon :        Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas. Allons, que l'on détale de chez moi, maître juré filou ; vrai gibier de potence.

Valduga :        Ladro, fuori di qui ! Subito. E non fiatare ! Sgombra. Sparisci, capo banda di ladri ! Pendaglio da forca, via !

Garboli :        Fuori di qui, subito. No, non fiatare. Lèvati di torno, pendaglio da forca, ladro.

In questo caso entrambi i traduttori hanno inteso focalizzare sul termine « ladro » l'ossessione di Arpagone di sentirsi minacciato nei suoi possessi (o nel suo spazio di potere), ossessione che si esprime nel seguito del dialogo in espressioni metaforiche trasparenti. Per esempio il « faire ton profit de tout », una locuzione che Valduga traduce questa volta senza insistere sull'immagine concreta e monetaria dell'utile, preferendo un generico « approfittarti di tutto », e che invece Garboli coglie proprio nel suo senso monetario, traducendo « tirare un utile da tutto ». Il crescendo dei verbi *assiéger, dévorer et furetter* (« les yeux maudits <qui> assiégent toutes mes actions, dévorent ce que je possède, et furettent de tous côtés pour voir s'il n'y a rien à voler ») è reso in modo assai diverso dai due traduttori. Più aderente all'originale, la traduzione Valduga, qui peraltro corretta da Puggelli, rende concrete e visibili le immagini degli « occhietti strabici che scrutano ogni mio movimento, *che succhiano tutto quello che possiedo* e si ficcano in ogni buco per vedere se c'è qualcosa da rubare »<sup>15</sup>. Sottolineiamo in particolare quel « succhiare tutto quello che possiedo » : i possedimenti sono ben in vista e, per un'azione criminosa del servo, possono scomparire, risucchiati (*dévorerés*) da uno sguardo avido. In Garboli tutto il passo è reso con espressioni meno concrete. Gli occhi « maledetti » del servo sono « fissi sui miei affari, *avidì di tutto quel che è mio*, sempre a frugare in tutti gli angoli per vedere se c'è qualcosa da rubare ». « Avidì di tutto quel che è mio » : l'immagine non restituisce una sparizione, perché non c'è oggetto concreto da fare scomparire. L'espressione « tutto quel che è mio » non insiste certo sulla possibilità di far vedere concretamente le ricchezze di cui l'avarò ha paura di essere possessato.

D'accordo i due traduttori nel creare un neologismo calcato su quello francese per l'« homme volable » (La Flèche : « Êtes-vous un homme volable [...] ? ») : rispettivamente « derubabile » (Valduga : « Siete voi, forse, un essere derubabile ? ») e « rubabile » (Garboli : « Voi non siete rubabile », si noterà qui di passaggio che Garboli, all'interrogazione retorica, preferisce l'asserzione).

15 Ho integrato le correzioni manoscritte di Puggelli.

Sempre su tale questione del denaro reso o meno come oggetto tangibile e visibile, quando Arpagone chiede sospettoso al servo : « Ne serais-tu point homme à aller faire courir le bruit que j'ai chez moi de l'argent caché ? », Valduga traduce aderendo al testo francese, non rinunciando al giro di frase iniziale che differisce l'espressione dell'accusa e riproponendo il medesimo ordine dei membri nella seconda parte (« Di', tu, non sarai mica uno di quelli che mettono in giro la voce che ho in casa del denaro nascosto ? »). Garboli, invece, preferisce centrare l'espressione del sospetto di Arpagone attorno all'immagine ossessiva del « denaro nascosto in casa », semplificando la battuta (cioè rinunciando al giro di frase iniziale) e facendo del termine « casa » una parola chiave, messa in evidenza dalla sua posizione in fine di battuta (« Per caso, andresti in giro a raccontare che ho del denaro nascosto in casa ? »). Una sfumatura, quasi impercettibile che pure non sfugge al regista Martinelli, dato che la casa-casetta-cassetta costituisce il filo rosso del suo allestimento. Si veda già la locandina-manifesto, che mette in primo piano la « casa », luogo chiuso e circoscritto in cui si esercita il potere di Arpagone (Fig. 1).

L'ossessione di Arpagone di essere derubato è in genere espresso da Valduga concretamente, nella visione dell'oggetto sottratto, secondo quella logica che regge poi l'allestimento di Puggelli, delle « ricchezze visibili ». Così la domanda rivolta a La Flèche : « Ne m'emportes-tu rien ? » (tradotta da Garboli : « hai preso qualcosa ? ») è, nella traduzione Valduga : « Cosa mi porti via ? ». E quando La Flèche ammette « [...] que j'aurais de joie à le voler ! » (Garboli : « Che gioia proverei a derubarlo ! »), nella traduzione Valduga si legge : « Che gusto ci sarebbe a rubargli qualcosa ! », espressione in cui si vede appunto concretamente l'oggetto da rubare.

Nel monologo di Arpagone della quarta scena del primo atto, l'osservazione : « Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent », semplificata e resa da un'esclamazione nella traduzione Garboli (« custodire molto denaro : un affare ! »), è nella traduzione Valduga sbilanciata ancora una volta sull'immagine concreta del denaro : « tenersi una così grossa somma di danaro in contanti, in casa ! ».

Curioso è allora che nella ammirazione provata per chi riesce a staccarsi dal proprio denaro per investirlo e trarne profitto, Valduga, in questo caso riproducendo esattamente Molière, non utilizzi una connotazione concreta del denaro, come invece fa, per una volta, Garboli introducendo l'immagine degli « spiccioli per la spesa » :

#### ATTO I, SCENA 4

Harpagon : [...] et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense.

- Valduga : Fortunato chi mette tutto subito a profitto e si tiene soltanto quanto gli serve per le spese.
- Garboli : Molto meglio investirlo, farlo rendere, e tenere con sé solo gli spiccioli per la spesa.

Anche l'ossessione per mettere il denaro in un « nascondiglio sicuro » è resa dai due traduttori con una attenzione diversa all'oggetto-denaro da nascondere. Se entrambi i traduttori introducono proprio in questo passo della rivelazione del nascondiglio segreto (confessione che Arpagone teme sia stata intesa dai figli) il termine chiave « cassetta » (che non c'è nell'originale francese, in cui la prima occorrenza del termine « cassette » è soltanto nella sesta scena del quarto atto, quasi alla fine della commedia), Valduga, modificando la struttura sintattica dell'originale francese, rende ben visibile innanzitutto la somma nascosta e poi ne enuncia il nascondiglio. Per cui la frase : « Cependant je ne sais si j'aurai bien fait, d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi, est une somme assez... », è tradotta da Valduga :

Ma mi hanno restituito soltanto, ieri sera, diecimila scudi... e li ho sotterrati, in una cassetta, momentaneamente, nel giardino. Ho fatto bene o male ?

La relativa che esplicitava il complemento oggetto (« dix mille écus qu'on me rendit hier ») è resa come proposizione indipendente e anteposta alla notizia dell'avvenuto sotterramento del denaro. Anche Garboli spezza la frase di Molière, insistendo sul procedere interrogativo del monologo, ma continua a enunciare in primo luogo il dubbio sull'opportunità del sotterramento di cui dà notizia prima di focalizzare l'attenzione sui diecimila scudi :

Però, però... Avrò fatto bene a seppellirli in giardino, quei diecimila scudi ?  
Diecimila scudi in oro, tutti in una cassetta, è una somma...

Si noterà peraltro che la precisazione del momento in cui Arpagone è venuto in possesso della somma (« qu'on me rendit hier ») viene omessa da Garboli.

La diversità di atteggiamento dei traduttori, e cioè tendenza a visualizzare in immagine concreta la ricchezza dell'avarò in Valduga e tendenza, in Garboli, a nascondere l'oggetto-giustificazione del potere perché l'*Avaro* è vista quale *pièce* sul potere tirannico esercitato entro le mura domestiche, è ancora più esplicita nella diversa resa in traduzione della battuta in cui Arpagone si giustifica, al cospetto dei figli, di avere accennato a una somma di denaro in casa :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : Je vois bien que vous en avez ouï quelques mots. C'est que je m'entretenais en moi-même de la peine qu'il y a aujourd'hui à trouver de l'argent ; et je disais, qu'il est bienheureux qui peut avoir dix mille écus chez soi.

Valduga : riflettevo su come si fatica oggi per trovare del denaro liquido. Dicevo : fortunato chi può avere in casa belli pronti, diecimila scudi !

Garboli : stavo ragionando tra me e me sulla pena che dà oggi il denaro, e dicevo : beato ! Beato chi tiene sotto chiave diecimila scudi.

I « dix mille écus chez soi » per Valduga sono « belli pronti in casa » (da esibire), mentre in Garboli sono tenuti « sotto chiave » dunque nascosti, celati, rinchiusi e inaccessibili alla vista.

E di seguito :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : Je suis bien aise de vous dire cela, afin que vous n'alliez pas prendre les choses de travers, et vous imaginer que je dise que c'est moi qui ai dix mille écus.

Valduga : Ma io ci tengo a farvelo sapere di persona che non ho denaro perché non voglio che vi mettiatè magari in testa di avermi sentito dire che ho *diecimila scudi, qui, in casa, in contanti...*

Garboli : Tengo a dirvelo perché potreste capire a rovescio, immaginando che io stessi parlando di me, come *di uno che tiene in casa diecimila scudi*.

In Valduga è chiarissima l'insistenza sull'immagine del denaro : « diecimila scudi, qui, in casa, in contanti... ». E quando Arpagone esclama : « [...] Plût à Dieu que je les eusse dix mille écus! », Valduga traduce : « Magari li avessi, *diecimila scudi ! Là, uno sull'altro.* », rendendo visibile (e anzi palpabile) la somma (*contra* Garboli, semplicemente, traduce : « Magari li avessi, diecimila scudi ! »).

Nel seguito del dialogo con Cleante, Arpagone si schermisce dalla constatazione di « *avoir assez de bien* ». Questo avere « *assez de bien* » è tradotto, in tutte le

occorrenze, da Garboli con « avere un bel patrimonio », mentre Valduga preferisce trasformare il « bien » in qualità dell'avarò optando per « essere ricco » (in tutte le occorrenze della locuzione). La metafora « être cousu de pistoles » è ampliata da Valduga nell'immagine più che concreta dei vestiti foderati di soldi, mentre Garboli riproduce l'immagine senza renderla troppo concreta :

ATTO I, SCENA 4

Harpagon : « Oui, de pareils discours, et les dépenses que vous faites, seront cause qu'un de ces jours on me viendra chez moi couper la gorge, *dans la pensée que je suis tout cousu de pistoles.*

Valduga : [...] pensando che io abbia addirittura i vestiti foderati di soldi !

Garboli : [...] pensando che io sia imbottito di scudi.

Quando l'avarò parla dei beni che vorrebbe comunque trarre dal proprio matrimonio pur con una giovane mal provveduta di dote, tracciando un discrimine fra vantaggi immaginari e vantaggi tangibili, concreti, Molière fa pronunciare al suo Arpagone la seguente esclamazione : « il faut bien que je touche quelque chose »<sup>16</sup>, che Valduga traduce : « Bisogna assolutamente che metta le mani su qualcosa ». O, meglio, occorre precisare che tale è la lezione dopo l'intervento correttivo di Puggelli (che intende evidenziare qui la possibilità di una lettura a doppio senso osceno). Valduga aveva tradotto : « che mi metta in mano qualcosa ». Garboli fa invece esclamare ad Arpagone : « Devo toccare qualcosa di solido ». Quando, a proposito dei beni che Frosine vanta come posseduti dalla famiglia della giovane in altro luogo, Arpagone taglia corto dicendo : « Il faudra voir cela », l'espressione è tradotta da Valduga come concretamente riferita ai beni patrimoniali (« Prima bisogna vederli ») ed è, invece, resa con una locuzione di senso generale da Garboli (« staremo a vedere »).

Soprattutto, quando infine (Atto IV, scena 6) il tesoro dell'avarò è scoperto dal servo La Flèche, la cassetta con i diecimila scudi diventa, nella traduzione Valduga, referente per eccellenza del dialogo fra il servo e Cleante :

16 Atto II, scena 5. Harpagon : C'est une raillerie, que de vouloir me constituer son dot de toutes les dépenses qu'elle ne fera point. Je n'irai pas donner quittance de ce que je ne reçois pas ; et il faut bien que je touche quelque chose.

Valduga : Frosina volete prendermi in giro, fabbricandomi la sua dote con le spese che non farà. Non posso mica fare una ricevuta per quello che non ricevo. No. Bisogna assolutamente che metta le mani su qualcosa.

Garboli : ma è ridicolo fondare l'esistenza di una dote sulle spese che una moglie non farà. Non posso certo dare ricevuta di quello che non ricevo. Devo toccare qualcosa di solido.



ATTO IV, SCENA 6

La Flèche : Ah, Monsieur, que je vous trouve à propos ! Suivez-moi vite.  
*sortant du jardin, avec une cassetta*

Valduga : (*entrando invece di lui < scil. Mastro Giacomo > dal giardino con una cassetta luccicante in mano*) Signore mio, come vi trovo a proposito! *Guardate!* (*Mostra la cassetta*) Venite subito con me.

Garboli : (*entra dal giardino con una cassetta*) Ah, Signore, venite a proposito. Presto, seguitemi.

Come si vede, nella traduzione Valduga, non soltanto lo splendore della cassetta nella didascalia, ma anche il « guardate ! » all'interno della battuta, pronunciato dal servo nel mostrare a Cleante la cassetta è un'aggiunta della traduzione. Anche nella scena seguente (Atto IV, scena 7), nel monologo-lamento di Arpagone derubato, si notano minime aggiunte (da attribuire per la verità a Puggelli e non a Valduga, come mostrano le aggiunte manoscritte nel copione) che esasperano questa lettura della resa visibile delle ricchezze. Infatti l'avarò vaneggiando cerca di fissare l'immagine del suo denaro scomparso :

ATTO IV, SCENA 7

Harpagon : [...] Hélas, mon pauvre argent, mon pauvre argent, mon cher ami, on m'a privé de toi [...]

Valduga : Ahimé povero denaro mio. Povero denaro mio, povero amico mio caro ! *Chissà dove sei in questo momento.*

Mi sono soffermata su questa carrellata di esempi per cercare di mostrare come le due traduzioni abbiano influito sulla lettura registica rispettivamente di Lamberto Puggelli e di Marco Martinelli. Le locandine dei due spettacoli (*Fig. 1 e 2*) mostrano entrambe il « corpo » dell'avarò, di faccia e ben riconoscibile nella sua imponenza la locandina dell'*Avaro* di Puggelli, di spalle e ridotta a silouhette quasi da indemoniato la locandina dell'*Avaro* di Martinelli). L'una e l'altra locandina mettono in primo piano l'oggetto (diverso) su cui si esercita l'avarizia, e cioè, rispettivamente, le monete d'oro contate una per una dall'Arpagone-Villaggio, la casa, lo spazio domestico e familiare in cui tiranneggia l'Arpagone-Ermanna Montanari, essendo il denaro la ragione sottintesa (e nascosta, ormai invisibile, forse inaccessibile) che fonda tale atteggiamento tirannico.

Non stupisce allora constatare che nella propria riscrittura scenica, Puggelli abbia operato diversi tagli nel racconto che fa Valerio intorno ai suoi nobili natali, al naufragio e alle traversie della sua famiglia,<sup>17</sup> in quanto il regista centra il proprio allestimento sull'ossessione del protagonista per l'oggetto denaro (reso per quanto possibile, visibile e tangibile). All'opposto, la lettura di Martinelli non solo non ritiene opportuno tagliare, ma anzi mette in evidenza il racconto di tali peripezie romanzesche che preparano l'agnizione e che vengono, nel suo spettacolo, avvicinate alle vicende dei *reality show* televisivi.

Nelle annotazioni di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari sul loro *Avaro*<sup>18</sup> si legge :

In questa commedia sul denaro, il denaro non c'è. [...] Meglio : non si vede. È invisibile, come un dio. È il dio di quella miserabile religione di cui Arpagone è l'officiante. [...] È sottoterra, sepolto in giardino.

Se l'oggetto denaro è nascosto alla vista :

Visibili sono gli esseri umani, anche troppo. [...] Non è possibile nessun genere di intimità. In questa commedia, in questa « casetta », tutti spiano tutti. Tutti desiderano lo scettro del potere, nel nostro caso quel microfono che amplifica la voce del padrone [...].

Così nell'allestimento di Martinelli, il finale di maniera intende riecheggiare, come dichiara il regista : « i ricongiungimenti familiari che ci ammanisce in serie la televisione ». La *pièce* di Molière è vista dunque nella sua modernità di dramma familiare, che mostra l'abuso di potere entro le mura domestiche, facendosi, al tempo stesso, denuncia degli esiti dolciastrici dei conflitti familiari secondo la visione irrealistica che la televisione dà della vita. Va notato peraltro che tale riferimento al mondo dei *reality shows* televisivi è reso possibile proprio dall'opzione del traduttore di una lingua vicina al registro colloquiale contemporaneo. Senza questa scelta fondamentale, i tratti arcaizzanti avrebbero ostacolato una tale assimilazione, creando una distanza rispetto alle abitudini ricettive di un pubblico abituato al linguaggio televisivo. Del resto, l'assimilazione ai drammi familiari da *reality shows* è suggerita in modo esplicito da Garboli stesso che, nell'introduzione alla propria traduzione della commedia, dichiara :

Ed ecco Molière [...] fare del vecchio avaro un capofamiglia borghese ma anche un dispotico padrone di casa malato [...], un usuraio [...] però

17 Alla pagina 127 del copione dattiloscritto.

18 Si possono leggere pubblicate in linea sul sito : [www.lealbe.org](http://www.lealbe.org), consultato il 5.06.2012.

anche un vecchio patetico e assatanato [...]. [...] come se Molière avesse voluto rappresentarci [...] non un avaro, ma un vecchio fuori del tempo, un vecchio studiato nelle pose di una vecchiezza paradossalmente vitale.<sup>19</sup>

Nel finale di Martinelli : il regista viene dalla platea verso la scena, denunciando la finzione della recitazione teatrale che è stata fissata nella ripresa televisiva (o cinematografica). Come ha scritto Laura Mariani Meldolesi :

Martinelli introduce un altro livello di recitazione, distaccato nel doppio segno del buonsenso e dell'ironia, che coglie e fissa un elemento di ambiguità profonda, nascente dalla platea stessa, anche inconsapevolmente. Al pubblico abituato ai ricongiungimenti televisivi della Carrà e della De Filippi rimanifesta appunto l'ambiguità fra desiderio infantile di ricongiungimento familiare e consapevolezza della sua irrealtà e impossibilità.<sup>20</sup>

Il finale di Puggelli, invece, punta tutto sull'ampliamento della battuta finale della commedia di Molière. Se, in Molière, Arpagone dichiara che se ne va a vedere la sua amata cassetta (« Et moi, voir ma chère cassette »), nello spettacolo di Puggelli la cassetta non è soltanto evocata, ma è resa concretamente visibile, e diventa anzi l'indiscussa protagonista di tutta la scena duplicandosi nella cassetta che, metaforicamente, viene a imprigionare Arpagone e la sua avarizia.

Arpagone : Fermi tutti ! Prima voglio la mia cassetta. Ah, eccoti qua mia cassetta, lascia che ti guardi cassetta mia, mia, mia.

E la stringe al petto, appoggia il suo viso, va a sedersi sulla sua poltrona, la apre e fa risuonare l'oro. Le monete cadono e ricadono dalle mani di Arpagone come una piccola cascata sonora. [...] Di colpo dall'alto precipita, con un rumore liquido che potrebbe essere anche una cascata di denaro, una tragica scatola – cassaforte di metallo – che copre Arpagone, la cassetta, il denaro, la poltrona, tutto. Gli altri quasi non se ne accorgono [...] Certo, dentro, invisibile, rinchiuso, Arpagone continuerà a contare ed amare il suo denaro per sempre.<sup>21</sup>

19 Cesare Garboli, Introduzione in : Molière : *L'avarò*, trad. di Cesare Garboli, p. VII.

20 Cfr. : [www.lealbe.org](http://www.lealbe.org), consultato il 5.06.2012.

21 Alle pagine 132–133 del copione dattiloscritto.



Figura 1 : *L'avarò*, regia di Marco Martinelli (2010) : locandina dello spettacolo.  
Copyright: Leila Marzocchi.



Figura 2 : *L'Avvaro*, regia di Lamberto Puggelli (1996) : locandina dello spettacolo.  
Copyright: Piccolo Teatro.

BIBLIOGRAFIA

- Aspetti della traduzione teatrale: Atti del settimo convegno sui problemi della traduzione letteraria.*  
 Monselice : Amministrazione comunale, 1980.
- Corvin, Michel (ed.) : *Dictionnaire encyclopédique du théâtre.* Paris : Bordas, 1991<sup>1</sup>.
- Déprats Jean-Michel (ed.) : *Antoine Vitez : Le devoir de traduire* (Actes Journée d'étude Avignon 1994). Montpellier : Ed. Climats, Maison Antoine Vitez, 1996.
- Dodds, John e Liliana Avirovic (ed.) : *La traduzione in scena : Teatro e traduttori a confronto;*  
 Atti del Convegno Europeo (Trieste 17–19 novembre 1993). [Roma] : Libri e Riviste d'Italia, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1994.
- Mariani, Laura : *Ermanna Montanari : Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe.* Corazzano : Titivillus Edizioni, 2012.
- Martinelli, Marco : *Monade e coro*, ed. Francesca Montanino, Roma : Editoria & Spettacolo, 2006.
- Molière : *Il malato immaginario*, ed. Arnaldo Colasanti, traduzione di Patrizia Valduga. Firenze : Giunti, 1995.
- Molière : *Il misantropo*, ed. Patrizia Valduga, introduzione di Giovanni Raboni, note e apparati di Paolo Vettore. Firenze : Giunti, 1995.
- Molière : *L'avaro*, Traduzione di Massimo Bontempelli. Milano : Ed. Cooperativa Libro Popolare, 1950.
- Molière : *L'avaro*, Traduzione di Natalino Sapegno. Torino : Paravia, 1932.
- Molière : *L'avaro*, trad. di Cesare Garboli. Torino : Einaudi, 2004.
- Molière : *L'avaro*, cura e traduzione di Luigi Squarzina, nota biografica di Gianni Nicoletti, nota bibliografica di Paola Salerni. Roma : Tascabile economici Newton, 1994.
- Molière : *L'avaro, Il misantropo*, traduzione e note di Sandro Bajini. Milano : A. Vallardi, 1994.
- Molière : *L'avaro*, introduzione, traduzione e note di Luigi Lunari. Milano : Biblioteca universale Rizzoli, 1981.
- Pavis, Patrice : *Dizionario del teatro*, trad. it. Paolo Bosisio e Paola Ranzini. Bologna : Zanichelli, 1998.
- Pavis, Patrice : *Dictionnaire du théâtre.* Paris : Dunod, 1996<sup>2</sup>.
- Santangelo, Giovanni Saverio e Claudio Vinti : *Le Traduzioni italiane del teatro comico francese dei secoli XVII e XVIII.* Roma : Edizioni di storia e letteratura, 1981.
- 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.
- Valduga, Patrizia e Lamberto Puggelli : *L'avaro* (copione dattiloscritto con aggiunte e correzioni manoscritte), 1996.

PAOLA RANZINI

SITI WEB :

[www.lealbe.org](http://www.lealbe.org), consultato il 5.06.2012

[www.piccoloteatro.org](http://www.piccoloteatro.org), consultato il ottobre 2010 e gennaio 2013