

# C'è più di un modo di aspettare Godot: messe in scena a confronto

Mirta Cimmino

In *Semiotica del teatro* Marco De Marinis, citando Ruffini, evidenzia come dallo studio della percezione tradizionale del teatro emerga

*una concezione dello spettacolo come secondario e derivato (letteralmente) rispetto al testo letterario. Quest'ultimo si propone da un lato come costante del senso delle diverse messe in scena, dall'altro come spettacolo esso stesso (di se stesso) in quanto la messinscena non può che costituirne una inutile e superflua trasposizione di forma. (De Marinis1982: 27)*

Dunque, al pari della traduzione interlinguistica, la messa in scena in quanto «transcodificazione spettacolare» (ibid.: 24) di un testo drammatico (d'ora in avanti TD) è considerata un prodotto ancillare rispetto all'originale, che costituirebbe la «struttura profonda» o «invariante» (ibid.) dello spettacolo, godendo così di quell'aura di sacralità in virtù della quale ogni traduzione è tradimento, sacrilegio e profanazione. L'autonomia artistica dello spettacolo è difficilmente riconosciuta, e le opposizioni dicotomiche tra forma e contenuto, significato e significante, che a lungo hanno afflitto la teoria della traduzione, si ripropongono, incoraggiate dal dato di fatto che il testo scritto sia

*l'unica componente dello spettacolo (...) presente e persistente, l'unica quindi sempre disponibile per l'analista. Le altre scompaiono invece – come si sa – con la fine dello spettacolo, la*

loro presenza è *effimera e non-persistente*, ed esse sono recuperabili solo molto parzialmente. (Ibid.)

Ciò dipende in gran parte dal supporto materiale dello spettacolo, costituito da attori in carne ed ossa: questa fondamentale caratteristica del teatro rende ogni occorrenza teatrale di un dato TD e ogni sua replica un evento unico e irripetibile, oltre che irreversibile (poiché non è possibile, a partire dalla messa in scena, risalire al TD completo di didascalie). Nonostante questi ostacoli, ci sembra che valga comunque la pena di tentare un'analisi traduttologica della messa in scena poiché essa, come ogni metatesto, aggiunge qualcosa di nuovo sull'originale e può dunque rivelarsi un proficuo contributo alla sua esegesi. Luisa Pantaleoni evidenzia come i processi interpretativi e traduttivi siano centrali nella genesi e nell'esecuzione di ogni spettacolo teatrale:

Drama as an art form, in point of fact, could well be viewed as a constant process of translation: from original concept to script, from script to written text, from written text to producer's/director's interpretation, from interpretation to performance (of designers, actors, technicians) to audience response<sup>1</sup>. (Pantaleoni in Heiss 2006: 75)

Tuttavia, come sempre accade quando si tratta di traduzione, non abbiamo alcun criterio universale e oggettivo che ci permetta di distinguere tra una buona e una cattiva esecuzione. Laura Salmon (2007) suggerisce perciò di analizzare e valutare una traduzione – e dunque una messa in scena – in base al criterio della coerenza con il progetto del traduttore<sup>2</sup>, nel nostro caso il regista, coadiuvato da tutta la sua troupe.

---

<sup>1</sup> «Il teatro come forma d'arte, in realtà, potrebbe benissimo essere visto come un costante processo di traduzione: dall'idea originaria al copione, dal copione al testo scritto, dal testo scritto all'interpretazione del produttore/regista, dall'interpretazione all'esecuzione (di scenografi, attori, tecnici), alla risposta del pubblico.» (Traduzione mia).

<sup>2</sup> «Chiunque interviene in veste di critico del mestiere-traduzione dovrebbe proporre *in primis* un'analisi del rapporto tra strategie sottese al processo e *funzionalità* del prodotto. Il

Se l'autore di un testo teatrale non sempre è un uomo di teatro, chi traduce il testo in altre lingue non lo è quasi mai, per cui in partenza un TD può non tenere sufficientemente conto delle esigenze sceniche e delle dominanti che ne derivano, richiedendo pertanto un intervento del regista; è quindi altamente improbabile che il TD venga messo in scena così com'è, senza prima essere tradotto in un copione. E come in ogni traduzione, anche nella trasposizione teatrale non esiste una perfetta equivalenza tra le potenzialità espressive dei linguaggi in questione; ci saranno sempre delle scelte, delle rinunce e degli scarti di cui il traduttore si farà carico, affrontando problemi di traduzione e elaborando strategie per risolverli. Una delle dominanti centrali della traduzione per la scena è la *performability*, la recitabilità (Snell-Hornby in Heiss 2006: 33)<sup>3</sup>: ad esempio le battute devono essere agevolmente pronunciabili e facilmente decifrabili al solo ascolto (*speakability*), poiché non verranno lette, ma ascoltate dal pubblico in sala, e devono permettere un respiro (*breathability*) che aiuti ad esprimere le emozioni veicolate dal dialogo teatrale. Quest'ultimo rappresenta «a special form of speech, written to be spoken but, but never identical with ordinary spoken language»<sup>4</sup> (ibid.), poiché si tratta pur sempre di una creazione artistica e in quanto tale caratterizzata da maggiore cura della forma, coesione e densità semantica di un enunciato spontaneo. Oltre che a tutti questi aspetti, il traduttore dovrà prestare attenzione anche al ritmo: quello del dialogo deve essere coerente con il ritmo interno della trama e con quello delle azioni; e più in generale bisogna sempre tener conto dell'interazione e interdipendenza tra componente verbale e non verbale del TD. I fattori da considerare per preservare la recitabilità

---

prodotto non va bene perché "piace" a qualcuno che l'avrebbe fatto così, ma perché, rispetto a postulati noti e al momento condivisi, ha sostituito all'arbitrio strategie argomentabili, atte a realizzare un progetto.» (Salmon 2007: 182-183)

<sup>3</sup> «Ciò che è considerato recitabile, parlabile o cantabile dipende, in larga misura, dalla tradizione teatrale e dalle convenzioni recitative della comunità linguistica in questione, e così sembra inevitabile che definizioni precise e al tempo stesso generalmente condivise rimangano utopistiche.» (Ibid., traduzione mia).

<sup>4</sup> «Una forma particolare di discorso, scritta per essere parlata, ma mai identica al linguaggio parlato ordinario.» (Traduzione mia).

sono dunque molteplici, come molteplici sono i codici coinvolti in una rappresentazione scenica: verbale, visivo, sonoro... se a ciò si aggiunge l'ineluttabile soggettività che è alla base di ogni interpretazione e traduzione va da sé che molteplici saranno anche le possibili soluzioni traduttive. Al pari di un qualsiasi testo letterario, per cui c'è un numero indefinito di traduzioni plausibili ed equipollenti, anche un testo drammatico può essere infatti trasposto in un ventaglio di infinite messe in scena equivalenti. Pertanto, un'analisi comparata di diversi allestimenti di uno stesso TD può rivelarne le potenzialità e le latenze, illuminandolo da prospettive nuove, tante quante sono le messe in scena prese in considerazione, e tutte valide.

Questo è quanto ci proponiamo di fare all'interno di questo lavoro, analizzando due repliche di due distinte messe in scena di *Aspettando Godot*: una è quella del Teatro Out Off di Milano, diretta da Lorenzo Loris<sup>5</sup>; l'altra è stata allestita da Francesco Saponaro presso il Teatro Mercadante di Napoli<sup>6</sup>.

Prima di dedicarci a quest'analisi occorre tuttavia evidenziare alcune peculiarità dell'opera in questione. Il principale testo di riferimento per entrambe le messe in scena è stato *Aspettando Godot* nella traduzione di Carlo Fruttero del 1969. Per il celebre traduttore si è trattato di una sfida inedita: Beckett infatti scrisse in un primo momento *En attendant Godot* (1948-49) in francese, per poi affiancarvi la versione inglese *Waiting for Godot* (1953). Questa doppia genesi conferisce all'opera un grande interesse traduttologico: la coincidenza di autore e traduttore e l'inconsueta circostanza che egli scriva l'opera prima nella sua seconda lingua, per poi tradurla nella lingua madre, concorrono a scardinare il rapporto di subordinazione della traduzione

---

<sup>5</sup> Lo spettacolo ha debuttato il 13 gennaio 2009 e, durante la sua *tournee*, è andato in scena presso il Nuovo Teatro Nuovo di Napoli dal 16 al 21 febbraio 2010. Per comodità, nel confrontare le due versioni, citeremo questa come prima in quanto precedente in ordine cronologico.

<sup>6</sup> Il Teatro Stabile napoletano ha puntato molto su questa messa in scena, ospitandola sul suo palco per quasi un mese, dal 14 aprile al 9 maggio 2010.

all'originale, come conferma Blake: «la traduction n'est plus subordonnée à la version originale, puisque original et traduction doivent être considérés comme des manifestations également authentiques de la pensée de l'auteur»<sup>7</sup>. (Blake 1972: 221)

Viene spontaneo interrogarsi sulle motivazioni che hanno indotto Beckett ad allontanarsi dalla propria lingua madre. Come lui stesso dichiarò<sup>8</sup>, l'inglese lo influenzava, lo dominava, rendendogli difficile il raggiungimento dell'agognato *sweet no style*<sup>9</sup>; per questo lo scrittore irlandese, tra il 1947 e il 1954 o '55, adottò come lingua d'elezione per le sue opere il francese, che, in quanto seconda lingua, era per lui meno naturale e gli risultava perciò più manipolabile, permettendogli, così, di affrancarsi da tutte le suggestioni del suo idioma natio e liberare la sua scrittura da ogni elemento superfluo, coerentemente con il suo motto "less is more"<sup>10</sup>. Tuttavia, questo fine viene raggiunto davvero solo in un secondo momento, quando cioè Beckett si autotraduce, riscrivendo l'opera francese in inglese (o viceversa, quando, dopo il 1955, tornerà a scrivere le prime stesure in inglese), e in generale fornendo una versione bilingue di tutte le sue opere. L'autotraduzione, benché da lui vissuta come spiacevole *corvée*, era tuttavia un elemento essenziale per la sua produzione artistica, poiché la riscrittura gli consentiva, dopo essersi allontanato dalla sua lingua, di distaccarsi dall'intera opera, come se non fosse sua; ma anche di far sì che l'opera stessa, composta dal dialogo tra i due originali equipollenti, rifuggisse una fissazione definitiva, come a suggerire che il vero originale, – una sorta di "puro originale" – si trovi, come la "pura lingua" di Benjamin (2006), negli interstizi tra una lingua e l'altra.

---

<sup>7</sup> «La traduzione non è più subordinata alla versione originale, poiché originale e traduzione devono essere considerati come manifestazioni ugualmente autentiche del pensiero dell'autore.» (Traduzione mia).

<sup>8</sup> «Sentiva che l'inglese, cessando di permettergli di scrivere come voleva, gli dettava in qualche modo la direzione da seguire. "Quella lingua mi parlava, non la controllavo più". Cambiare lingua aveva allora il senso di riconquistare una distanza, di assicurare una padronanza che la (troppa) forza di suggestione della lingua propria non garantiva più.» (Baetens 2001: 227-228, traduzione mia).

<sup>9</sup> Così lo chiama Francesca Milaneschi (2008: 187).

<sup>10</sup> Cfr. Germoni in Uhlman - Houppermans - Clément, 2004.

«Mais, comment est-il possible de traduire à partir de deux originaux? En d'autres termes, comment peut-on faire de *deux* textes *une* traduction?»<sup>11</sup> si chiede Chiara Montini (2006: 101-102). Il traduttore si troverà infatti non davanti a un'opera fissata nella sua forma definitiva, ma davanti a un testo vivo, inquieto, in movimento. Fruttero ha dato priorità pressoché assoluta al testo francese, probabilmente perché cronologicamente precedente; tuttavia non ha esitato a raccogliere suggerimenti del testo inglese, purché ciò non comportasse una perdita significativa rispetto all'originale francese. Montini (2006) afferma che la doppia stesura può risultare utile al traduttore, chiarendogli alcune ambiguità del testo, aiutandolo nell'interpretazione e fornendogli alternative da poter utilizzare in assenza di equivalenti adeguati per una parola, un'espressione, un riferimento; così, *Waiting for Godot* viene in aiuto a Fruttero nel compensare alcune perdite inevitabili e gli propone *gags* inedite, aggiunte o sostituzioni significative, che lui, talvolta, decide di far proprie, mantenendosi invece sempre restio a operare tagli. È il primo passo verso l'ideale di traduzione dell'opera bilingue teorizzato da Chiara Montini (ma tutt'oggi non applicato pienamente alle traduzioni italiane di Beckett): tenere continuamente presenti entrambi gli originali, scegliendo passo passo, espressione per espressione, quale dei due privilegiare, nel tentativo di tradurre la duplicità stessa del testo.

Questo tentativo trova piena espressione nelle messe in scena considerate: difatti entrambi i registi hanno tratto la propria versione dal dialogo tra i due originali e la traduzione di Fruttero, attingendo ora da un testo, ora dall'altro le soluzioni più coerenti con il loro progetto traduttivo.

Grazie a preziosi strumenti come la registrazione in DVD di una replica di ciascuno spettacolo e le interviste gentilmente rilasciate da registi e attori, abbiamo potuto procedere nella nostra analisi partendo dalle componenti non verbali della messa in scena (prima tra tutte la

---

<sup>11</sup> «Ma com'è possibile tradurre a partire da due orig

scenografia) per poi comparare i copioni (o meglio le loro ricostruzioni parziali ricavate dalla visione dei DVD) con il testo di Fruttero, notando gli interventi al testo apportati da ciascun cast autonomamente o per influenza dei due originali. A partire da quest'analisi è stato possibile ricavare le priorità traduttive di ciascun cast e l'interpretazione che ne è alla base, trovando conferma dei risultati ottenuti nelle dichiarazioni degli intervistati.

**La messa in scena dell'Out Off**<sup>12</sup> mantiene per tutta la sua durata un **ritmo molto rapido**, mostrando la frenesia dei personaggi in lotta contro l'*horror vacui*. L'agitazione sul palco è continua, l'ansia di colmare il vuoto si concretizza in discorsi e azioni la cui funzione meramente riempitiva è confermata anche dalla scenografia: la pedana circolare posta al centro della scena (vedi figura 1) permette ai personaggi di muoversi senza sosta, girandovi intorno, senza però mai spostarsi dal luogo in cui si trovano, nel loro «disperato tentativo di muoversi rimanendo fermi», per dirla con le parole di Gigio Alberti, alias Vladimir (Intervista a Lorenzo Loris, Gigio Alberti e Alessandro Tedeschi, 2010, d'ora in poi Intervista A); e il cantiere che appare sullo schermo alle loro spalle (figura 1), con la sua incessante attività fine a se stessa, si pone come specchio metaforico di quanto accade sul palco. Pur di preservare questo ritmo, il cast non ha esitato a tagliare battute o intere scene che potevano rallentare lo spettacolo o renderlo poco sostenibile per gli attori (per i quali è stato comunque molto faticoso)<sup>13</sup>; da ciò deduciamo che il ritmo è stata una delle dominanti privilegiate di questa realizzazione che, non a caso, dura 25 minuti in meno di quella napoletana. Il cast di Loris opera tagli a tutti i livelli: a volte omette parole o brevi battute, altre volte invece elimina porzioni di testo più lunghe, come negli esempi in tabella 1, arrivando a rinunciare ben due volte al tormentone chiave di tutta

---

<sup>12</sup> Lo spettacolo vede Gigio Alberti nel ruolo di Vladimir e Mario Sala in quello di Estragon; Giorgio Minneci è Pozzo, Alessandro Tedeschi è Lucky e il Ragazzo è interpretato da Davide Giacometti. Le scene sono di Daniela Giardinazzi, i costumi di Nicoletta Ceccolini. La registrazione su cui si basa la nostra analisi è quella della messa in scena del 13 febbraio 2009, data in cui lo spettacolo era ancora presso il teatro milanese.

<sup>13</sup> Risulta qui particolarmente evidente la necessità di preservare la *performability* nella traduzione per la scena.

l'opera ("ESTRAGON: Andiamo via. VLADIMIR: Non si può. ESTRAGON: Perché? VLADIMIR: Aspettiamo Godot. ESTRAGON: Ah!"), nonché al celebre e muto gioco dei tre cappelli, che mostra il lato più clownesco dei due protagonisti.

	<b>Fruttero</b>	<b>Out Off</b>	<b>Mercadante</b>
1	<p>POZZO: (...) Un po' di attenzione, prego. (...) <b>Che cos'ha questa frusta? (...) Non vale più niente, questa frusta. (...) Cos'è più che dicevo?</b></p> <p>VLADIMIRO: <b>Andiamo via.</b></p> <p>ESTRAGONE: <b>Ma per carità, non resti così in piedi, vuol lasciarci la pelle?</b></p> <p>POZZO: <b>Giusto. (...) Come si chiama lei?</b></p> <p>ESTRAGONE: (...) <b>Catullo.</b></p> <p>POZZO: (...) <b>Ah, sì, la notte. (Alza la testa) Insomma, cercate di stare un po' più attenti, altrimenti non combineremo mai niente. (...) Guardate.</b></p>	<p>POZZO: Un po' di attenzione, vi prego.</p> <p>/</p> <p>Guardate.</p>	<p>POZZO: (...) Un momento di attenzione, prego. (...) <b>Che cos'ha questa frusta? (...) Non vale più niente, questa frusta. (...) Cos'è più che dicevo?</b></p> <p>VLADIMIRO: <b>Andiamocene.</b></p> <p>ESTRAGONE: <b>Ma per carità, non restate in piedi così, volete lasciarci la pelle?</b></p> <p>POZZO: <b>Giusto. (...) Come si chiama lei?</b></p> <p>ESTRAGONE: (...) <b>Catullo.</b></p> <p>POZZO: (...) <b>Ah, sì, la notte. (...) Insomma, cercate di stare un po' più attenti, altrimenti non combineremo mai niente. (...) Guardate.</b></p>
2	<p>VLADIMIRO: Sono molto cambiati.</p> <p>ESTRAGONE: Chi?</p> <p>VLADIMIRO: Quei due.</p> <p>ESTRAGONE: <b>Giusto, facciamo un po' di conversazione.</b></p> <p>VLADIMIRO: <b>Non sembra anche a te che sono molto cambiati?</b></p> <p>ESTRAGONE: È probabile, soltanto noi non ci riusciamo mai.</p>	<p>ESTRAGONE: Chi?</p> <p>VLADIMIRO: Quei due.</p> <p>/</p> <p>ESTRAGONE: È probabile, tutti cambiano, solo io e te non ci riusciamo mai.</p>	<p>VLADIMIRO: Sono molto cambiati.</p> <p>ESTRAGONE: Chi?</p> <p>VLADIMIRO: Quei due.</p> <p>ESTRAGONE: <b>Ecco, facciamo un po' di conversazione.</b></p> <p>VLADIMIRO: <b>Non trovi?</b></p> <p>ESTRAGONE: <b>Cosa?</b></p> <p>VLADIMIRO: <b>Che sono molto cambiati?</b></p> <p>ESTRAGONE: È probabile, loro cambiano, noi no.</p>

3	<p>ESTRAGONE: E adesso?  <b>POZZO: Aiuto!</b>          ESTRAGONE: <b>Andiamo via.</b>  <b>VLADIMIRO: Non si può.</b>          ESTRAGONE: <b>Perché?</b>  <b>VLADIMIRO: Aspettiamo Godot.</b>          ESTRAGONE: <b>Già, è vero. (Pausa). Che fare?</b>          POZZO: Aiuto!          VLADIMIRO: E se lo aiutassimo?</p>	<p>ESTRAGONE: Adesso cosa facciamo?          /          POZZO: Aiuto!          VLADIMIRO: Se lo aiutassimo?</p>	<p>ESTRAGONE: E allora?  <b>POZZO: Aiuto!</b>          ESTRAGONE: <b>Andiamocene.</b>  <b>VLADIMIRO: Non si può.</b>          ESTRAGONE: <b>Perché?</b>  <b>VLADIMIRO: Aspettiamo Godot.</b>          ESTRAGONE: <b>Ah, è vero. (Silenzio). Che facciamo? (Pausa) Che facciamo?</b>          POZZO: Aiuto!          VLADIMIRO: E se lo aiutassimo?</p>
---	--	---	--

Tabella 1: Tagli

Un altro elemento cui lo spettacolo ha dato molto spazio è la **metateatralità**: il pubblico ha sempre la percezione di essere intrattenuto da quei personaggi che, con la loro fisicità caricaturale e le frequenti *gags*, suggeriscono spesso e volentieri la loro realtà di attori che recitano in un teatro; Pozzo, da cieco, chiede se per caso il luogo in cui si trovano è Il Palco (in Fruttero «La Tavola»). Nuovamente la pedana, palco nel palco, torna utile al cast, che la sfrutta nei momenti in cui un personaggio si esibisce per gli altri o da solo: le tirate di Pozzo, la danza di Lucky, la filastrocca di Vladimir.

Strettamente connesso con la metateatralità e il gioco a carte scoperte dell'intrattenimento è un altro aspetto della *pièce* cui il cast di Loris ha prestato particolare attenzione: la **vis comica**. Oltre a portare sul palco una comicità molto fisica e clownesca, che deforma i volti e i corpi dei personaggi, l'Out Off aggiunge ai momenti comici già presenti nella traduzione di Fruttero altri presi in prestito dai due originali, e ne inserisce di inediti. Ne citiamo alcuni, a titolo di esempio (tabella 2): in [1], piuttosto che scegliere tra le due informazioni che Vladimir fornisce sulla signora Gozzo in ciascuna delle versioni (l'abitudine di ricamare in quella francese e l'afflizione dello scolo in quella inglese), decide di conservarli entrambi, e l'accostamento di dettaglio banale e dettaglio scabroso enfatizza ancor più l'effetto comico; nell'esempio [2] il cast accoglie invece il suggerimento ironico

del testo inglese, modificando la risposta di Estragon, che da “Sto ascoltando” (“J’écoute”) diventa “È la cosa più interessante che abbia mai ascoltato in tutta la mia vita!”, variazione sul tema di “I find this really most extraordinarily interesting”. Nella tabella 3 troviamo invece esempi di momenti comici creati direttamente dal cast di Loris, come l’inedito siparietto in [1] che fa maggiormente risaltare la difficoltà provata da Estragon nel farsi capire dall’amico e l’ironico commento “Sì, nei secoli dei secoli” in [2].

	En attendant Godot	Waiting for Godot	Fruttero	Out Off
1	VLADIMIR: J'ai connu une famille Gozzo. La mère <b>brodait au tambour.</b>	VLADIMIR: I once knew a family called Gozzo. The mother <b>had the clap.</b>	VLADIMIRO: ( <i>conciliante</i> ) Una volta conoscevo una famiglia Gozzo. La madre <b>aveva lo scolo.</b>	VLADIMIRO: Ah, io conoscevo una famiglia Gozzo. La mamma <b>ricamava... ricamava, aveva lo scolo.</b>
2	ESTRAGON : J’écoute.	ESTRAGON: I <b>find this really most extraordinarily interesting</b>	ESTRAGONE: <b>Sto ascoltando.</b>	ESTRAGONE: <b>È la cosa più interessante che abbia mai ascoltato in tutta la mia vita!</b>

Tabella 2: Elementi comici ripresi dagli originali

	Fruttero	Out Off
1	ESTRAGONE: Adesso ti spiego. ( <i>Si concentra</i> ) Il ramo... il ramo... ( <i>Con rabbia</i> ) Ma insomma, usa la testa!	ESTRAGONE: Mmmmh. Adesso ti spiego. ( <i>Si concentra</i> ) Il ramo... <b>VLADIMIRO: Eh, il ramo.</b> ESTRAGONE: Il ramo... <b>VLADIMIRO: Ho capito: il ramo.</b> ESTRAGONE: ( <i>Con rabbia</i> ) Ma insomma, <b>Didi</b> , usa la testa!
2	VLADIMIRO: In fin dei conti, sarò pur capace di alzarmi da solo. ( <i>Cerca di alzarsi, ricade</i> ) <b>Prima o poi.</b>	VLADIMIRO: Va bene, alla fin fine, sarò capace di alzarmi anche da solo. ( <i>Cerca di alzarsi, ricade</i> ) <b>Sì, nei secoli dei secoli.</b>

Tabella 3: Altre modifiche apportate dal cast

Beckett stesso teneva molto all’elemento comico, poiché intendeva suscitare nel fruitore quel riso dianoetico, cioè conoscitivo, che

smaschera la tragedia e ispira simpatia e compassione (che non a caso hanno la stessa radice nel greco *συμπάθεια*, parola composta da *συν* + *πάσχω* = *συμπάσχω*, letteralmente «sento o soffro insieme», «ho conformità di sentire»; cfr. Rocci 1985) per la condizione dei personaggi.

Dal punto di vista della lingua, il cast persegue l'ideale della **secchezza** - che ricorda un certo *sweet no style* - modificando il testo di Fruttero per renderne il linguaggio più colloquiale (indulgendo anche a tratti settentrionali<sup>14</sup>) e meno letterario; ad esempio, la frase "C'è un filo di frescura nell'aria stasera" diventa "Tira un'arietta, questa sera", come pure la battuta "è nondimeno la benvenuta" viene sostituita con "è sempre meglio di niente", che riprende la versione inglese ("it's better than nothing"). Allo stesso modo i personaggi, e specialmente i protagonisti, sono resi come «gente secca, diretta, concreta», secondo la suggestione di Alberti (Intervista A), che pensa a Vladimir e a Estragon come a due *clochards* slavi, la cui filosofia deriva unicamente dalla disperante assurdità della loro condizione. Il cast interviene abbondantemente sul testo di partenza, funzionalmente alle sue priorità traduttive; perciò, più che di traduzione *source* o *target oriented*, potremmo azzardare di trovarci davanti a una traduzione *purpose oriented*: al cast interessa relativamente restare più vicini all'uno o all'altro originale o ancora al testo di Fruttero; ciò che preme davvero a Loris e compagni è prendere da ogni testo quel che risulta loro più coerente con il proprio progetto, procedendo così secondo un criterio simile a quello auspicato da Chiara Montini per la traduzione dei testi bilingui.

---

<sup>14</sup> Nel copione di Loris si può notare la caduta di molte vocali finali dei verbi di prima persona singolare e plurale ("Son contento", "A questo siam ridotti?", "Possiam prendere o lasciare, mica l'abbiam sposato"), nonché un vastissimo impiego dell'intercalare "be'", soprattutto a inizio frase ("Be', per essere buona, è buona anche questa"). Inoltre, spesso vediamo preferita la costruzione con il "si" impersonale ("Non si può", "Non ci si può far niente") al posto della regolare coniugazione della prima persona plurale ("Non possiamo farci niente"); questo fenomeno si è molto diffuso nell'italiano settentrionale per influenza del francese (in cui abbondano le costruzioni con il soggetto impersonale "on"), e, neanche a farlo apposta, contribuisce ad avvicinare il testo di Loris a *En attendant Godot*.



Figura 1: Gli originali elementi scenografici scelti da Loris: una pedana circolare al centro del palco e un fondale su cui vengono proiettate scene di un cantiere che, quando scende la notte, cedono il passo allo scorrere di luna e stelle sulla volta celeste.



Figura 2: Il vuoto, protagonista della messa in scena allestita da Saponaro presso il Teatro Mercadante di Napoli, si estende fino alla platea, sottraendole ben cinque file normalmente destinate al pubblico.

Nello **spettacolo del Mercadante**<sup>15</sup>, si può notare una lotta contro il **vuoto** ancora più impari. Lo scenografo Lino Fiorito, che già aveva a disposizione un vasto spazio come quello del Teatro Stabile di Napoli, ha scelto, in accordo col regista, di estendere questo spazio in ogni direzione – verso il fondo della scena, verso le quinte laterali e soprattutto in platea, dove le prime cinque file sono state smantellate per diventare scena – e di svuotarlo (vedi figura 2), lasciandovi i personaggi ad annasparsi dentro, poiché per loro era prioritario che il pubblico percepisse chiaramente che, come afferma Saponaro, «il problema di Vladimir ed Estragon è appunto il vuoto» (Intervista a Francesco Saponaro, 2010, d’ora in poi Intervista B).

Anche qui la **metateatralità** gioca un ruolo importante, ancora una volta grazie alla scenografia, in cui non c’è alcun elemento fittizio, ma solo cose che potrebbero effettivamente trovar posto in un teatro spoglio: calcinacci, travi, mattoni, sacchi di cemento, persino l’albero è rappresentato con una scala da lavoro; lo spazio della messa in scena coincide completamente con la realtà fisica del teatro (figura 2). La finzione scenica tende però a non subire rotture; lo spettatore, più che sentirsi intrattenuto, ha l’impressione di guardare una scena che si sarebbe svolta indipendentemente dalla presenza di un pubblico. Il regista conferma questa sensazione:

in quelle cose il pubblico è un accidente che non riguarda la storia, quindi la storia è a prescindere, e il sistema segnico dello spettacolo non deve svelare che stiamo facendo quella cosa perché c’è un pubblico. (...)

*Anche il fatto che la scena si protenda in platea contribuisce a dare l’impressione che il pubblico sia un intruso e che quello che sta succedendo sia una faccenda privata, e insieme universale. (Ibid.)*

---

<sup>15</sup> Saponaro sceglie come Vladimir e Estragon rispettivamente Peppino Mazzotta e Giovanni Ludeno; Elia Schilton interpreta Pozzo e Fabio Bussotti Lucky; il ruolo del Ragazzo è invece interpretato a sere alterne da due bambini, Leone Curti e Simone Gagliano, mentre scene e costumi sono di Lino Fiorito. La replica qui presa in considerazione è quella del 16 aprile 2010.

A Saponaro non interessa «far diventare il teatro due volte un gioco rappresentativo» (ibid.); tutto nella messa in scena è perciò improntato alla **verosimiglianza**: il teatro è un teatro, e non è camuffato da un luogo altro; il ragazzo è un bambino, e non un adulto vestito da bambino; i costumi rispecchiano la condizione sociale di chi li indossa; i personaggi non sono esasperati ma hanno una connotazione realistica. La lingua, anche qui, è resa più colloquiale e meno letteraria (nonché connotata regionalmente attraverso l'uso del "voi" e la traduzione in napoletano della filastrocca cantata da Vladimir), poiché il linguaggio utilizzato da Fruttero non risultava credibile, secondo il regista, in bocca a due individui collocati ai margini della società come Estragon e Vladimir.

La suddetta filastrocca<sup>16</sup> può risultare esemplificativa delle differenti tendenze traduttive dei due cast (vedi tabella 2). L'Out Off riprende abbastanza fedelmente la versione di Fruttero apportando un paio di modifiche, in parte ispirate dal testo di *En attendant Godot*: la "cucina" diventa una "cantina" per influenza del francese "office" (qui un equivalente del nostro "tinello") e invece di accostarsi al fornello, il cane "si mangiò il tacchino", forse lontano parente dell' "andouillette" (una specie di salsiccia) rubata dal *chien* francese; infine, il "coltello" (che in entrambe le versioni di Beckett era un mestolo) diventa un inedito "uncino". Il ritmo rapido della filastrocca di Fruttero (che riproduce la metrica di entrambe le versioni precedenti, a differenza dei più lenti endecasillabi di Saponaro) ben si accorda con le priorità della messa in scena di Loris, che non ritiene necessario intervenire più di tanto sul testo.

---

<sup>16</sup> Beckett sceglie d'inserire a metà del suo testo una filastrocca ciclica e potenzialmente infinita esattamente come la *pièce*. La sua fonte d'ispirazione è una filastrocca popolare tedesca (conosciuta probabilmente in uno dei suoi soggiorni in Germania, cfr. Knowlson, 1996), la cui melodia era quella del *Carnevale di Venezia* di Paganini. Rossana Sebellin (2003) nota che "Il ritmo allegro, in tre quarti, della melodia è in contrasto stridente con il contenuto disperante e feroce" del testo.

En attendant Godot	Waiting for Godot	Fruttero	Out Off	Mercadante
Un chien vint dans l'office Et prit une andouillette. Alors à coups de louche Le chef le mit en miettes. Les autres chiens ce voyant Vite vite l'en-sevelirent Au pied d'une croix en bois blanc Où le passant pouvait lire Un chien vint dans l'office...	A dog came in the kitchen And stole a crust of bread. Then cook up with a ladle And beat him till he was dead. Then all the dogs came running And dug the dog a tomb And wrote upon the tombstone For the eyes of dogs to come: A dog came in the kitchen...	Un cane andò in cucina e si accostò al fornello. Allora col coltello il cuoco lo sgozzò. Ciò visto gli altri cani scavarono una fossa E sulla terra smossa scrissero con la coda: Un cane andò in cucina...	Un cane andò in <b>cantina</b> e <b>si mangiò il tacchino</b> Allora con <b>l'uncino</b> il cuoco lo sgozzò. Ciò visto gli altri cani scavarono una fossa... e sulla terra smossa scrissero con la coda: Un cane andò in cantina...	A tutt' a nu tratto nu cane trasette, Dint' a 'a cucina trasette nu cane E s'arrubbaje na tozzola 'e pane. O cuoco cu 'a mazza 'ncapa ce dette Fino a che nterra po' acciso 'o vedette. E tutti li cani venettero 'e pressa Pe' chillu cane scavajno na fossa. E ncoppa a sta fossa na scritta lassajne Pe' ll'uocchie de' cani ca po' verranno: Dint' a 'a cucina trasette nu cane...

Tabella 2: Filastrocca

Ben diversa è invece la filastrocca del Mercadante, che prescinde totalmente dalla versione piuttosto libera del traduttore italiano per trasportare direttamente l'inglese di Beckett in napoletano: entrato in cucina, il cane ruba una "tozzola 'e pane" (in Beckett "crust of bread"), e il cuoco lo uccide a bastonate ("cu 'a mazza 'ncapa ce dette") per emulazione dei colpi di mestolo presenti nei due originali (e non sgozzandolo come in Fruttero). Da notare che il traduttore italiano liquida molto brevemente la morte del cane ("col coltello il cuoco lo sgozzò"), cui Beckett aveva dedicato un verso in più: così il cast di Saponaro traduce "Then cook up with a ladle / And beat him till he was dead" con "O cuoco cu 'a mazza 'ncapa ce dette / Fino a che nterra

po' acciso 'o vedette" ("Il cuoco lo colpì in testa con un bastone finché non lo vide a terra, morto"). Morto il cane, i suoi simili "venettero 'e pressa", "vennero di corsa" ("came running" nel testo inglese), e scavatagli una fossa (come in "dug the dug a tomb") posero una scritta sulla tomba "Pe' ll'uocchie de' cani ca po' venerranne", che traduce esattamente il verso "For the eyes of dogs to come".

Questa predilezione di Saponaro per il testo di *Waiting for Godot* non è affatto un caso isolato. Il rapporto con gli originali, per scelta programmatica del regista, è fortemente sbilanciato a favore della **versione inglese**, da cui vengono mutuati tagli, aggiunte, sostituzioni, didascalie, citazioni. Dunque il cast del Mercadante sceglie come sua fonte primaria quella che Fruttero aveva lasciato in secondo piano, sfruttandola per lo più per compensare perdite ed arricchire il testo qua e là. La citazione della poesia alla luna di Shelley, a chiusura del primo atto, viene tradotta pressoché letteralmente e presentata al pubblico come «Pallida di stanchezza (...) la luna arrampicata in cielo»<sup>17</sup>. Benché lo spettatore possa percepirne il tono poetico, difficilmente conoscerà abbastanza Shelley da riconoscerne i versi; questo elemento straniante ci fa supporre che Saponaro abbia optato per una strategia di traduzione *source oriented*, in cui la sorgente è, ovviamente, il testo inglese.

Un'altra delle dominanti della messa in scena di Saponaro è stata la conservazione della **polisemia** del testo di Beckett:

Non volevo mettere in scena *Aspettando Godot* isolandolo in una prospettiva unica, data. (...) Il mio approccio è stato quello di provare a "suonare" l'opera cercando di esaltarne tutte le manifestazioni espressive, stilistiche, tematiche (...) e non di

---

<sup>17</sup> In *Waiting for Godot*, a Vladimir che gli domanda cosa stia facendo, Estragon risponde, come a se stesso: «Pale of weariness (...) of climbing heavens and gazing on the likes of us» (cfr. Beckett 2010), parafrasando leggermente alcuni versi della poesia *To the Moon* di Shelley: («Pale of weariness / of climbing heavens/ And gazing on the earth», cfr. 1998), laddove nella versione francese affermava solo: «Je fais comme toi, je regarde la blafarde» (cfr. Beckett 1952). Il cast del Teatro Out Off sceglie questa prima versione della battuta, attenendosi alla traduzione di Fruttero: «Quel che fai tu, guardo il faccione» (cfr. Beckett 2002).

isolarla in un'unica percezione o visione ristretta che fosse la mia. (...) Quella di Beckett è una straordinaria partitura, (...) di cui bisogna provare ad esaltare la polisemia, cioè la molteplicità dei segni e degli stili e la complessità dell'opera in tutte le sue particolari sfaccettature. (Intervista B).

Non forzare la mano in un senso o in un altro per non limitare la molteplicità della *pièce*: questo precetto ha guidato costantemente il cast del teatro napoletano nel suo lavoro. L'autore irlandese riesce ad abbracciare tutti i possibili, e Saponaro non rinuncia a quest'universalità.

Quanto al senso profondo dell'opera, quella che guida entrambe le rappresentazioni è un'interpretazione del testo che ha superato la tradizionale lettura dell'opera di Beckett come disperazione e pessimismo cosmico, scorgendo, nella pur frustrata speranza dei personaggi, un moderno eroismo, di chi nonostante veda le sue aspettative continuamente disattese non smette di credere.

Alla domanda "Godot arriverà mai?" Loris e Alberti rispondono così:

Loris: Dipende, credo che ciascuno abbia il proprio Godot che sembra non dover arrivare mai. (...) Inoltre avendo scritto *Aspettando Godot* dopo quell'esperienza terribile della Seconda Guerra Mondiale (...) era difficile credere a qualcosa, no? Però penso che nonostante lui sembri non aver fiducia nell'uomo, poi alla fine forse un barlume di speranza ce l'ha... se non altro ha un occhio di compassione nei confronti della miseria umana.

Alberti: No, secondo me Godot non arriverà; non solo, ma l'eroismo di quei personaggi sta proprio in questo: che continuano ad aspettarlo e continuano a crederci malgrado tutto (...) Mi sembra questo il lato eroico dell'umano, che continua a credere in qualcosa, a sperare, ad aspettare che qualcosa succeda; non succederà, ma il fatto di non mollare è l'eroismo dell'uomo. (Intervista A).

Dal canto suo, Saponaro abbraccia appieno l'interpretazione di Alain Badiou, citandolo sul retro della locandina distribuita agli spettatori durante la permanenza della messa in scena al Mercadante: «Non verremo mai a sapere "chi" sia davvero Godot, ma basterà riconoscere in lui l'emblema dell'ostinazione dell'uomo a desiderare che qualcosa accada» (Badiou, 1995: 61).

## Bibliografia

- Badiou, Alain, *Beckett: L'ineffabile desiderio*, Il Melangolo, Genova, 2008.
- Beckett Samuel, *En attendant Godot*, Les éditions de minuit, Paris 1952, trad. en. *Waiting for Godot*, Faber and Faber, London 2010, trad. it. di Carlo Fruttero, *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino, 2002.
- Benjamin, Walter, "Il compito del traduttore", id. *Angelus novus*, trad. it. di Renato Solmi, Einaudi, Torino, 2006.
- Blake T., Hanna, "Samuel Beckett: traducteur de lui même", *Meta: journal des traducteurs /Meta: Translators' Journal*, 17.4 (1972): 220-224.
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro – l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano, 1982.
- Jakobson, Roman, "Aspetti linguistici della traduzione", trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi, *Teorie contemporanee della traduzione*, Ed. Nergaard, Siri, Bompiani, Milano 2007.
- Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996.
- Miglio, Camilla, "Nel principio, la traduzione. Lettura di Giovanni 1-18", *Dello scrivere e del tradurre*, Eds. Valentina Di Rosa, Giovanni La Guardia, Camilla Miglio, Quaderni de "L'Orientale", Napoli 2007: 87-95.
- Milaneschi, Francesca, "From Watt to Watt: Samuel Beckett autotraduttore", *Quaderno del Dipartimento: Francesistica (Uniroma3)*, 2008 : 187-207.

- Montini, Chiara, "Traduire le bilinguisme: l'exemple de Beckett", *Littérature*, 141, 2006.
- Pantaleoni, Luisa, "Stage direction as interpretation: A study in transition from Shakespeare to Verdi in two librettos", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Eds. Heiss, Christine - Bollettieri Bosinelli, Maria, Atti del convegno internazionale, Clueb Bologna, 2006.
- Rocci, Lorenzo, *Vocabolario greco-italiano*, trentaduesima edizione, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1985.
- Salmon, Laura, *Teoria della traduzione – Storia, scienza e professione*, Vallardi, Milano, 2007.
- Sebellin, Rossana, "Quattro cani (in cucina): La filastrocca in *Waiting for Godot* di Samuel Beckett", *Linguæ &*, n. 2, 2003: 41-58.
- Shelley, Percy Bisshe, *Poesie*, Ed. Giuseppe Conte, BUR, Milano 1998.
- Snell-Hornby, Mary, "All the world's a stage: Multimedial translation – constraint or potential?", *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Eds. Heiss Christine, Bollettieri Bosinelli Maria, Atti del convegno internazionale, Clueb Bologna, 2006.
- Uhlmann Anthony, Houppermans Sjef, Clément Bruno (eds.), "After Beckett, D'Après Beckett", *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 14, Editions Rodopi, Amsterdam – New York, 2004.

### **Altri documenti**

- Registrazione su DVD dello spettacolo *Aspettando Godot*, per la regia di Lorenzo Loris, produzione Teatro Out Off di Milano, 2009.
- Registrazione su DVD dello spettacolo *Aspettando Godot*, per la regia di Francesco Saponaro, produzione Teatro Stabile di Napoli Mercadante, 2010.
- Intervista a Francesco Saponaro sulla messa in scena di *Aspettando Godot* del Teatro Mercadante, rilasciata il 23/07/2010.
- Intervista a Lorenzo Loris, Gigio Alberti e Alessandro Tedeschi sulla messa in scena di *Aspettando Godot* del Teatro Out Off, rilasciata il 3/11/2010.

## **L'autrice**

### **Mirta Cimmino**

Nel 2011 mi sono specializzata in Letterature e Culture Comparete presso l'Università di Napoli L'Orientale, con un elaborato finale in teoria e storia della traduzione incentrato su adattamento e traduzione intersemiotica. Nel 2008 ho conseguito la laurea triennale in Lingue, Culture e Letterature Moderne Europee presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, presentando una tesi in letteratura comparata sulla lettura del personaggio di Peter Pan come esteta. Iscritta all'albo dei CTU del Tribunale di Napoli, svolgo attività di traduzione e interpretariato freelance. Durante l'anno scolastico 2011/2012 ho lavorato come assistente madrelingua d'italiano in Francia, presso l'Académie de Nice.

Email: cikala\_ridens@yahoo.it

## **L'articolo**

Data invio: 26/08/2012

Data accettazione: 26/11/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

## **Come citare questo articolo**

Cimmino Mirta "C'è più di un modo di aspettare Godot: messe in scena a confronto", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>