

Sandra Pietrini

Tradurre parole, evocare immagini Uno sguardo trasversale sulle traduzioni dell'Amleto

Prendendo avvio da una sintetica ricognizione storica delle prime traduzioni dell'Amleto in Italia, l'articolo si sofferma su alcune delle principali traduzioni dal Novecento ai nostri giorni analizzandone alcune scelte cruciali, che rivelano sottili ma determinanti divergenze interpretative. Al di là della molto discussa, e forse sovrastimata, distinzione fra traduzioni per la pagina e traduzioni per la scena, le varie scelte lasciano trapelare una diversa visione dei personaggi e, talvolta, una scarsa conoscenza della pratica scenica elisabettiana. In alcuni casi, i fraintendimenti creativi di alcuni traduttori magistrali hanno tuttavia dischiuso nuove possibili connotazioni di senso, o, al contrario, hanno creato una sorta di canone condizionante per le versioni successive. Di certo, la ricchezza del linguaggio shakespeariano costituisce tuttora una sfida rilevante, in cui ogni nuova versione può scavare nella fitta trama di riferimenti intertestuali cercando di portare alla luce nuove assonanze e profondità semantiche.

Parole chiave: Shakespeare, traduzioni, Italia, intertestualità, messa in scena.

Starting with a concise historical survey of Hamlet's first translations in Italy, the article focuses on some of the main translations from the 20th century to nowadays, analysing some crucial choices, which reveal subtle but determinant interpretative divergences. Beyond the much-discussed, and perhaps overstated distinction between translations for the page and translations for the stage, the various choices reveal a different view of the characters and, sometimes, a scarce knowledge of Elizabethan stage practice. In some cases, the creative misunderstandings of a few masterful translators have nevertheless disclosed new possible connotations of meaning, or, on the contrary, created a kind of conditioning canon for later versions. Certainly, the richness of Shakespeare's language still constitutes a considerable challenge, in which each new version can delve into the dense web of intertextual references trying to uncover new assonances and semantic depths.

Keywords: Shakespeare, Translations, Italy, Intertextuality, Staging.

Sandra Pietrini, "Tradurre parole, evocare immagini. Uno sguardo trasversale sulle traduzioni dell'Amleto", «ri.tra | rivista di traduzione», 2 (2024) 45-72.

© ri.tra & Sandra Pietrini (2024). Creative Commons License CC BY-NC-ND 4.0.

DOI: <https://doi.org/10.13135/2975-0873/10991>.

Affrontare il tema complesso e articolato delle traduzioni shakespeariane è una sfida audace ma allettante per chi, come me, non ha una formazione di anglista né un'esperienza di traduttrice, ma ha affrontato la questione soltanto da storica del teatro, in particolare in relazione agli adattamenti e all'immaginario figurativo¹. L'approccio più ovvio sarebbe analizzare la performatività di un testo, l'*Amleto*, la cui connotazione teatrale agisce su più livelli, anche sulla pagina. Com'è noto, Shakespeare scriveva per gli attori della sua compagnia e la sua produzione drammatica, solo successivamente consegnata all'immortalità della stampa², ha un'originaria vocazione scenica che è stata pienamente riconosciuta soltanto a partire dal Novecento, con l'approfondimento del contesto in cui i suoi drammi sono stati concepiti (Weimann 2000). Una traduzione che non tenga conto di questo aspetto fondamentale partirebbe da un presupposto sbagliato.

La performatività implicita dei testi shakespeariani merita tutti gli approfondimenti metodologici che i più recenti studi hanno dedicato all'argomento (Bigliuzzi, Ambrosi e Kofler 2013). Ormai ampiamente riconosciuta, questa peculiarità ha tuttavia incoraggiato la creazione di un'implicita zona di ambiguità fra traduzioni e adattamenti per la scena. La domanda fondamentale è fino a che punto una traduzione può prendersi la libertà di modificare la struttura del testo, eliminando o spostando battute, sostituendo a un gioco di parole intraducibile qualcosa che possa avere un effetto analogo, attualizzando i riferimenti non più facilmente comprensibili. Dove collocare il limite? Difficile dare una risposta, soprattutto se si pretende che la traduzione debba essere poi riproposta tale e quale a teatro, senza un ulteriore passaggio (l'adattamento per la scena). Anche nei migliori studi sulle traduzioni dei testi drammatici, non sempre queste due

¹ Le ricerche sull'iconografia shakespeariana hanno dato luogo alla realizzazione di un *work in progress* importate, il meta-archivio *Arianna/Shakespeariana*, che contiene oltre 20.000 immagini e relative schede (<http://arianna.lett.unitn.it/search/>).

² Com'è noto, alcuni drammi di Shakespeare furono comunque stampati quand'egli era ancora in vita in formato *in-quarto*, e alcuni studiosi ritengono che queste versioni non fossero molto lontane dalle intenzioni del drammaturgo (cfr. Erne 2013).

fasi vengono nitidamente individuate e tenute separate. Eppure, questo aspetto sarebbe tanto più essenziale nel caso della drammaturgia shakespeariana, per ovvi motivi di distanza culturale (che potremmo definire addirittura antropologica), ovvero per quello che Alessandro Serpieri, rievocando il paradosso del Pierre Menard di Borges, definisce «l'oltraggioso scarto cronologico»: «Tradurre un dramma comporta quindi, in primo luogo, il tentativo di ri-produzione delle potenzialità teatrali inscritte in quel linguaggio da quell'autore in quello spazio teatrale per quel pubblico» (Serpieri 1997a, 27). Una transcodificazione utopistica, e perciò inattuabile, a cui si può soltanto idealmente tendere.

La distinzione fra lettori e spettatori è stata ampiamente sottolineata, sebbene con l'ambiguità di fondo a cui accennavo. Eleonora Fois, studiosa e traduttrice attenta alla performabilità del testo, osserva che questi due binari – traduzioni per la pagina, traduzioni per la scena – «non vengono tenuti abbastanza separati e paralleli, perché le esigenze letterarie talvolta vengono prima di quelle teatrali» (Fois 2018, 71). Concordo con la prima parte della frase, ma non con la seconda. Innanzitutto, poiché si tratta di una separazione che trae origine da una questione genetica e operativa, occorre valutare, caso per caso, in che misura la traduzione per la scena intende dare luogo a un successivo adattamento, quasi sempre necessario, da parte del regista, che dovrà comunque adeguare il testo al corpo dell'attore. Ma un'incerta distinzione fra le versioni editoriali e i copioni per la scena caratterizza anche i migliori studi sull'argomento. D'altra parte, è anche vero che alcune traduzioni, come quella di Gerardo Guerrieri per la messa in scena di Zeffirelli del 1963, pubblicata nel 2018 a cura di Stefano Geraci, hanno incoraggiato un'implicita sovrapposizione di piani. In questo contributo farò occasionalmente riferimento anche ai copioni, riservando un breve spazio alla storia delle rappresentazioni del testo, ma terrò come punto di partenza la pagina scritta, consegnata alle stampe, senza addentrarmi nella complessa questione del rapporto fra testo tradotto e versione messa in scena.

Di certo tutti i traduttori hanno in comune il fatto di dover lavorare di cesello su analogie e corrispondenze, con un raffinato esercizio intellettuale anche sulla propria lingua. Da qui le libertà assunte in

nome di una più profonda aderenza al testo, le rielaborazioni creative anche a dispetto della filologia, comunque accettabili purché debitamente esplicitate da un corredo di note (sulla pagina) e giustificate, a teatro, da necessità reali e non da un'ansia di originalità interpretativa fine a sé stessa. Premetto che per ovvi motivi di sintesi non farò riferimento alle diverse versioni del testo di partenza (Q1, Q2 e *in-folio*) se non incidentalmente, poiché la questione non investe direttamente gli snodi tematici che affronto. Quanto alla menzionata distinzione fra traduttori per la pagina e traduttori per la scena, ritengo sia stata in qualche modo sopravvalutata e abbia finito per offuscare le implicazioni di alcune scelte interpretative. Anche perché molte versioni non espressamente concepite per una rappresentazione, come quella di Alessandro Serpieri, sono state poi adottate, e ovviamente riadattate, per la scena. Come cercherò di dimostrare con pochi esempi specifici, in alcuni casi le scelte interpretative che ogni traduzione comporta non si collocano su versanti diversi in base al tipo di traduzione – letteraria o performativa – ma dipendono in gran parte dalla sensibilità del singolo traduttore.

Cominciamo con una sintetica ricognizione. Poiché non sarebbe possibile, per i limiti intrinseci di questo spazio, ripercorrere la storia delle traduzioni dell'*Amleto*, mi limiterò ad alcuni accenni che ritengo essenziali. La prima trasposizione in italiano di un passo della tragedia, segnatamente del celebre monologo *To Be or Not To Be*, attribuita a Lorenzo Magalotti, è rimasta inedita (cfr. Crinò 1984). La prima pubblicazione del soliloquio risale invece al 1739, quando il letterato Paolo Rolli, che fu anche librettista della Royal Academy di Londra, tradusse il famoso monologo (Anacreon 1739, 97-99). Un certo interesse letterario emerse con il cosmopolitismo delle ultime decadi del Settecento, che in alcuni casi sconfinò addirittura in anglomania. Giuseppe Baretti, nel *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire* (1777) si opponeva alle convenzioni neoclassiche e alla servile imitazione dei modelli tragici francesi, ma riteneva fosse impresa ardua tradurre i suoi drammi («io non mi ci so arrischiare»; cfr. Crinò 1950, 63). L'impresa fu realizzata da Alessandro Verri, che vi dedicò molti anni ed energie, fiero di aver compiuto

quella che in una lettera al fratello Pietro definì l'unica traduzione letterale, «precisamente una parola dopo l'altra, come il testo» (Roma, 9 agosto 1769: Verri 1911, 18). Pur avendo presente il senso dell'alternanza stilistica fra prosa e verso in Shakespeare, preferì sacrificare questa distinzione a vantaggio del significato. In realtà anche Verri rinunciò a tradurre alcune frasi di cui non comprendeva il senso, ma cercò di trasporre le crude e intense metafore dell'immaginario shakespeariano, senza troppi ingentilimenti censori. Diversamente da altri letterati, non attinse peraltro alle traduzioni francesi. Liquidata con un sintetico giudizio negativo da alcuni studiosi (Bragaglia 2005, 18; cfr. Fresco 1993, 111-128), l'iniziativa fu comunque molto coraggiosa e aprì la strada alla conoscenza di Shakespeare.

La versione italiana dell'*Amleto* fu ultimata da Verri nel 1769, lo stesso anno in cui a Parigi andava per la prima volta in scena *Hamlet, tragédie imitée de l'anglois*, una totale riscrittura da parte di Jean-François Ducis. Questi ne stravolse completamente le caratteristiche, eliminando il contesto storico e molti personaggi, uniformando la varietà dello stile shakespeariano per adattarsi al decoro e alle *bienséances* delle tragedie neoclassiche. Poiché non conosceva l'inglese, attinse alle traduzioni di Antoine Laplace e Pierre Le Tourneur, ma alterò in modo sostanziale l'intreccio della tragedia, incentrandola sulla pietà filiale e l'amore contrastato fra i due giovani, assecondando i gusti del pubblico con un happy ending in cui il protagonista finiva per sposare Ofelia, figlia di Claudio (cfr. Golder 1992, 13-72). La rappresentazione non ebbe molto successo e Ducis rielaborò la pièce, a cui continuò a lavorare a più riprese, fino all'ultima riscrittura del 1803, realizzata in collaborazione con il celebre attore François-Joseph Talma. Nel frattempo, la versione di Ducis era divenuta un modello imprescindibile per gli adattamenti della tragedia, sia in Francia che in ambito tedesco, dove andò in scena nel 1776 con Johann Brockmann come protagonista, nel teatro di Amburgo diretto da Friedrich Ludwig Schröder, il quale aveva assistito a una rappresentazione di pochi anni prima a Vienna. La storia degli adattamenti dell'*Amleto* è intessuta di mutuazioni e ibridazioni, che solo gradualmente lasceranno il posto a versioni sempre più fedeli all'originale.

Ciò accadde anche in Italia, dove la prima penetrazione della tragedia di Amleto avvenne dapprima in ambito musicale³. A partire dalla fine del Settecento, i librettisti, come Giuseppe Foppa e Felice Romani, si avvalsero dell'adattamento di Ducis e soltanto Angelo Zanardini cercò di trovare un compromesso fra la riscrittura francese e l'originale (cfr. Vittorini 2000 e Melchiori 2006). Nella prima metà dell'Ottocento, poi, furono ricavati dal testo vari libretti, a partire da quello del 1822 di Felice Romani. Paradossalmente, la penetrazione di Shakespeare nel teatro musicale ostacolò la nascita di serie riflessioni teoriche sulla traduzione delle sue opere (Zvereva 2013, 260). Nel teatro di prosa, *Amleto* andò in scena per la prima volta a Venezia, nel 1774, in una rivisitazione esplicitamente tratta dalla versione di Ducis e tradotta da Francesco Gritti. Nel 1791 Antonio Morrocchesi, celebre attore della generazione alfieriana, interpretò la parte del protagonista al teatro di Borgo Ognissanti di Firenze sotto pseudonimo, con un adattamento sostanziale, molto probabilmente influenzato dalla riscrittura di Ducis⁴.

La fortuna letteraria della tragedia in Italia ebbe un vero impulso soltanto nella prima metà dell'Ottocento, con le traduzioni di Michele Leoni (1815), Carlo Rusconi (1838) e Giulio Carcano (1847). Come Michele Leoni, e diversamente da Rusconi, Carcano preferì i versi (endecasillabi sciolti), senza ricorrere alla prosa per i passaggi che non erano in *blank verse*. All'*Amleto* lavorò a partire dal 1843, continuando poi a tradurre tutti gli altri drammi, a cui dedicò sostanzialmente la sua travagliata esistenza (cfr. Duranti 1979). I letterati dell'Ottocento riscoprirono dunque Shakespeare, di cui esaltarono il genio pur mantenendo una sorta di riserva, dovuta ai radicati pregiudizi ereditati da Voltaire (rievocati nella celebre battuta ironica di Manzoni sul «barbaro non privo di ingegno», che fu dapprima mal compresa). Queste

³ Con l'*Ambleto* [sic] del 1705 musicato da Francesco Gasparini su libretto di Apostolo Zeno e Pietro Pariati, nel quale gli autori si ispiravano tuttavia alla *Historia Danica* di Saxo Grammaticus. La riduzione operistica fu ripresa da Domenico Scarlatti nel 1715 e da Giuseppe Carcani nel 1741.

⁴ Secondo Bragaglia utilizzò invece la traduzione di Alessandro Verri, che ritiene fosse stata pubblicata nel 1769 (Bragaglia 2005, 18), mentre in realtà rimase inedita.

prime traduzioni, a cominciare da quella di Michele Leoni, proponevano il testo completo, seppur epurato da elementi ritenuti volgari o sconvenienti, con un livellamento del registro linguistico sui toni elevati, e persino magniloquenti, attribuiti al genere tragico. Leoni tradusse alcune tragedie di Shakespeare consultando le versioni francesi (cfr. Bianco 2019a e Bianco 2019b), che soprattutto nel caso dell'*Amleto* rimasero a lungo un punto di riferimento per i letterati italiani. Rivestì inoltre la sua traduzione di una patina neoclassica, ricca di perifrasi altisonanti, allontanandosi dal carattere multiforme dello stile shakespeariano, che va dalla concreta asciuttezza alla più raffinata e ampollosa retorica. La celebre ingiunzione di Amleto a Ofelia («get thee to a nunnery») divenne per esempio «Tua stanza è un chiostro: / ti ritraggi là dentro». D'altronde, soltanto i traduttori del secolo successivo, pur rinunciando a esplicitare nel testo il doppio senso («va' al bordello»), specificarono in nota l'ambivalenza della locuzione. Carlo Rusconi, la cui versione attenua molto la pomposità artificiosa di Leoni, traduce più semplicemente «va in un convento», mentre Giulio Carcano stempera la violenza dell'ingiunzione con un più affettuoso e colloquiale «va, fatti monachella».

Ma la riscoperta romantica di Shakespeare e il successo della tragedia avvennero soprattutto a partire dalla metà del secolo, grazie dagli adattamenti e alle interpretazioni del 'Grande Attore'. La traduzione di Rusconi fu portata in scena nel 1850 da Alamanno Morelli, primo attore della compagnia di Francesco Augusto Bon, con un adattamento in cui il protagonista sopravviveva condannandosi a vivere per soffrire, come nella versione di Ducis. Il finale tragico fu ripristinato solo con i copioni di Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Quest'ultimo adattò la traduzione del Carcano, che interpretò nel giugno del 1856 a Vicenza. Ma nella rappresentazione della tragedia si distinse soprattutto il suo diretto rivale, Ernesto Rossi, che si avvalse della traduzione di Rusconi e riuscì a batterlo di pochi mesi nel portarla in scena⁵.

⁵ A Verona nell'aprile 1856. La datazione delle prime rappresentazioni dell'*Amleto* di Rossi e Salvini è tuttavia controversa. Secondo Marisa Sestito, le recensioni non segnalano i due spettacoli come novità ed è probabile che nei mesi precedenti gli spettatori veneti avessero avuto modo di assistere alle rispettive prime: (Sestito 1979, 182, n. 5). Da una lettera indirizzata ad Adelaide Ristori

Come Salvini, anche Rossi intervenne sulla traduzione per adattarla alle sue esigenze di attore, trasformandola in un copione a suo uso e consumo. In generale, almeno fino ai primi decenni del Novecento le traduzioni furono oggetto di pesanti adattamenti da parte degli attori, per cui occorre tenere su piani separati lo studio dei copioni e quello delle edizioni a stampa. Talvolta non si può neanche stabilire con certezza a quale traduzione si siano ispirati gli adattamenti per la scena, come quello realizzato da Andrea Maggi per la compagnia di Cesare Rossi, che fu rappresentato nel gennaio 1878 a Torino⁶. Soltanto con l'ultima generazione di attori, come Giovanni Emanuel e poi Ruggeri Ruggeri, che lo reciterà per la prima volta nel 1915 (Pietrini 2018), si farà strada una sempre maggiore fedeltà al testo di partenza, che resterà comunque soggetto a tagli e rielaborazioni, nonché a un appiattimento dei molteplici registri linguistici impiegati da Shakespeare.

Ma veniamo al Novecento. Con l'avvento del nuovo secolo, esaurito lo slancio romantico che vedeva in Shakespeare il rappresentante di un'arte scevra dai vincoli del neoclassicismo, la fortuna della tragedia cominciò a declinare. D'altra parte, una maggiore attenzione filologica al testo permise il recupero della ricchezza semantica e metaforica del linguaggio shakespeariano. Lungi dal voler esprimere giudizi sulla resa estetica complessiva delle traduzioni che si sono avvicinate, mi soffermerò sulla valenza ermeneutica, per usare un termine fin troppo impegnativo, di alcune scelte di traduzione, che diventano scelte semantiche anche laddove l'autore intenda semplicemente optare per la soluzione più consolidata e di minor impatto. Come cercherò di dimostrare, non sempre la traduzione più neutra, o più cauta, è la meno soggetta a deviazioni interpretative. D'altra parte, se le traduzioni letterali, perfettamente fedeli, non esistono,

da Mauro Corticelli del 27 gennaio 1853 pare che Salvini abbia addirittura recitato *Amleto* a Bologna quell'anno, pur preferendo dimenticare l'episodio (Viziano 2000, 206, n. 3; cfr. Poeta 2011).

⁶ Il manoscritto è stato da me trascritto e pubblicato in volume (Pietrini 2013-2014a). Per un inquadramento del testo e della sua fortuna scenica, e per un confronto con l'adattamento di Tommaso Salvini, cfr. Pietrini 2013-2014b.

ogni trasposizione sarà comunque una riscrittura, una decodificazione e trascrizione imperfetta, soggettiva, da cui emergerà una nuova lettura del testo.

Come vedremo, in alcuni casi anche eccellenti traduttori possono fallire di fronte alla complessa polisemia di alcuni snodi significativi della tragedia, sia in relazione alla pratica scenica a cui l'originale si riallaccia, inevitabilmente, sia per la sottile rete di interconnessioni e rimandi interni, di cui Shakespeare è maestro. Dipende forse da una sorta di canone che alcune traduzioni magistrali hanno stabilito? Ma le vere traduzioni magistrali, talvolta dimenticate, non si sono consolidate nella tradizione interpretativa. Ad alcune di queste farò riferimento nell'analizzare le porzioni di testo su cui concentrerò la comparazione, limitandomi comunque a menzionare soltanto quelle che ritengo più significative in relazione allo sviluppo del discorso. Nessuna traduzione precedente agli anni Settanta del Novecento scava comunque a sufficienza in profondità per illuminare alcuni passi di non facile interpretazione e resa.

Sebbene la prima parte del Novecento non abbia dato un impulso fondamentale alla fortuna di Shakespeare, la comprensione della tragedia si è affinata grazie ad alcuni traduttori che possiamo definire eccellenti, sia per l'attenzione e la cura nella ricerca del senso, sia per l'apporto creativo al versante estetico (al ritmo, alla musicalità e alle assonanze). Alcune versioni, come l'*Amleto* di Vincenzo Errante, del 1944, si distinguono anche per l'originalità delle scelte lessicali e sintattiche, con un'operazione di rinnovamento e rilancio di un testo ancora non abbastanza studiato e apprezzato. Errante, che rivendica la necessità di conservare l'alternanza fra verso e prosa, precisa di volersi mantenere «lontano dai toni paludati della nostra tradizione classicheggiante», pur evitando accenti eccessivamente «dimessi e prosaici»; è inoltre consapevole della specificità del linguaggio drammatico, che non è destinato a restare «àfondo segno sulla pagina a stampa», ma «anela di tradursi in suono» (Errante 1946, XIII e XIV). Un certo pseudo-mimetismo arcaicizzante e l'accademico innalzamento dello stile erano ancora i limiti più evidenti delle traduzioni della tragedia.

In una lettera aperta del 1946 Silvio D'Amico interpellò l'illustre anglista, Mario Praz, che aveva curato una prestigiosa edizione shakespeariana utilizzando la versione dell'*Amleto* di Raffaello Piccoli, del 1927, per chiedergli se non ritenesse opportuno adottare traduzioni più comprensibili (come quella di un anonimo che Mario Praz, nella sua risposta, definirà «approssimativo e sciatto»)⁷. Da buon cattedratico tradizionalista, Praz continuerà a schierarsi dalla parte delle traduzioni accademiche, non divulgative, immuni da quell'appiattimento lessicale e sintattico dei traduttori per la scena, che alcuni anni dopo, nel 1949, Montale chiamerà 'copionisti'. Eppure, lo stesso Montale aveva tradotto *Amleto*, nel 1943, su richiesta dell'attore Renato Cialente, che non riuscì a portarla in scena poiché morì nel novembre di quell'anno in un incidente stradale. Nel 1949, allorché Montale pubblicò il testo, in una nota del 21 giugno alla sua traduzione afferma di averla concepita il teatro, ovvero «per l'orecchio, non per l'occhio», precisando tuttavia: «Chi vorrà portarlo sulla scena potrà con gran vantaggio sfrondarlo e alleggerirlo con un sapiente lavoro di forbici» (Montale 1949, 3). Nella versione di Montale, l'impostazione anti-intellettuale e la ricerca di una maggiore immediatezza, di una semplicità lirica scevra da arcaismi e aulicità, rappresenta un magistrale esempio di connubio fra l'esigenza poetica e quella della scena. E tuttavia, neppure Montale coglie il senso profondo di alcune battute del testo, né sceglie la versione più densa di implicazioni semantiche. In alcuni casi, opera una semplificazione che ha come unica motivazione plausibile la ricerca di una musicalità e di un'armonia del verso che, in alcuni casi, può andare a detrimento della profondità del senso.

Prendiamo come esempio una battuta spesso trascurata, forse in quanto pronunciata da un personaggio minore, uno dei due soldati di guardia sugli spalti, nelle prime battute della tragedia. All'arrivo del cambio, Francisco dice a Bernardo: «For this relief much thanks: 'tis bitter cold, / And I am sick at heart» (I, 1). L'indicazione metereologica serve alla resa ambientale: poiché la rappresentazione avveniva di giorno in un edificio privo di copertura (solo le balconate e parte della

⁷ Entrambe le lettere furono pubblicate nella «Fiera Letteraria» del 19 dicembre 1946. Cfr. Geraci 2019, 13.

tiring house avevano una tettoia), come avrebbe potuto sapere, il pubblico, che era notte e faceva un freddo pungente, se non attraverso le battute dei personaggi? A questa informazione funzionale alla messa in scena, che pertiene al versante di quella che è stata definita la 'scenografia verbale' (Marenco 2011; cfr. Styan 1967), Shakespeare affianca tuttavia una nota più personale e quasi intima, con il riferimento a un'imprecisata pena nel cuore («I am sick at heart»). Immotivata e senza alcuna spiegazione successiva, la pena di Francisco resta apparentemente irrelata e irrilevante, quasi uno svolazzo casuale della penna dell'autore. Tuttavia, non può essere liquidata come una ridondanza: all'interno della sottile rete di rimandi e allusioni di cui è intessuto il testo prelude simbolicamente all'atmosfera di attesa ansiosa di qualche evento catastrofico, preannunciato anche dal ricordo delle eclissi e altri «disasters in the sun» di cui parlerà poco più avanti Orazio in riferimento all'Impero Romano. Questi aggiunge infatti un ulteriore tassello al quadro simbolico inquietante, che sfocerà nella battuta sul 'marcio' (*rotten*) in Danimarca, allorché ricorda i segni premonitori dell'assassinio di Cesare. Tutto risulterà più chiaro con la progressiva rivelazione di un corpo sociale degenerato, ammalato, poiché chi regna è un usurpatore omicida. La prima allusione, 'la pena nel cuore', viene negletta da molti, pur valenti traduttori, non abbastanza attenti al testo come network complessivo, rete di rimandi testuali che si intrecciano nella trama del discorso. Eppure, basta essere fedeli al testo per mantenere l'allusione a qualcosa di angosciante, arricchendo molto il senso della scena e facendo inoltrare il lettore/spettatore nel sentiero ben tracciato di segni inquietanti, rivelatori di una grave malattia dello Stato.

La battuta era stata tradotta dai tre principali traduttori della prima metà dell'Ottocento, Leoni, Rusconi e Carcano, con soluzioni diverse, che avevano però in comune l'intento di rendere plausibile una notazione a cui non davano molta importanza. È molto probabile che nessuno dei tre avesse intuito il possibile senso profondo della battuta, che ritengono semmai di dover associare all'osservazione sul freddo pungente. Mentre Michele Leoni cerca una plausibilità 'fisiologica' al riferimento («rigida è l'aria / e assiderato ho il core»), Rusconi adotta una soluzione più fedele alla lettera del testo

ma altrettanto poco significativa («è un freddo acuto, e ho il cuore malato»), mentre Carcano banalizza sgraziatamente («Il freddo è acuto, / Ed io ne casco»). Anche i traduttori della prima metà del Novecento non colgono l'allusione: Raffaello Piccoli semplifica con «Fa un freddo crudele, ed io mi sento male», mentre Vincenzo Errante ricerca un'associazione con la descrizione ambientale: «Fa un freddo cane. Grazie per il cambio. Ho il cuore assiderato».

Maggiore sensibilità al versante simbolico-atmosferico ci si potrebbe attendere dalle versioni per la scena del secondo Novecento. E invece la maggior parte dei traduttori tende a banalizzare la battuta. Per fare solo alcuni esempi, Montale elude e riduce («non reggo più, qui si gela»), mentre Luigi Squarzina, per la sua regia del 1952 con Gassman, cerca un nesso causale: «è un freddo feroce, da stringere il cuore». Cesare Garboli, la cui traduzione del 1989 ha innegabilmente tutta «l'immediatezza del teatro» (Cecchi 2009, VIII) opta per un registro fin troppo colloquiale («è un freddo boia. / E sono giù di corda»). Agostino Lombardo, che in generale si può annoverare fra i traduttori più attenti al versante letterario e più programmaticamente fedeli (Lombardo 2002, 162), si attiene al testo («C'è molto freddo, / E il cuore mi fa male»), senza tuttavia che la battuta suggerisca una possibile pregnanza simbolica. Più calzante risultava la fedeltà al testo di Gabriele Baldini («Il freddo è aspro, e sento come una pena al cuore»), il quale, pur lasciando trapelare un vago imbarazzo nell'approssimazione di quel 'come', aveva optato per la scelta più coraggiosa. Così farà quasi vent'anni dopo Alessandro Serpieri («Fa un freddo / amaro, e ho una pena al cuore»), cogliendo anche il potenziale doppio significato, di cui dà conto in nota, della frase precedente, allusiva al sollievo da una pena («Per questo cambio [*relief*], molte grazie»)⁸. Chi accentua magistralmente il senso profondo del riferimento, pur allontanandosi da una traduzione letterale sono Nemi D'Agostino, con la sua traduzione del 1984 per Garzanti («È un freddo cane,

⁸ «*relief*: la parola ha qui più di un senso: tecnicamente, è il cambio della guardia, ma sembra probabile, dal contesto, che Shakespeare intendesse attivare anche il significato più usuale della parola, e cioè 'sollievo'» (Serpieri 1997b, p. 311, n. 2). Curiosamente, tuttavia, Serpieri non correla le due scelte lessicali né associa il riferimento alla pena ai successivi presagi di disordine e sventura.

/ e ho la morte nel cuore») e in tempi più recenti Luca Fontana: «Fa un gran freddo, / e ho un'angoscia addosso...». Ricordiamo che la traduzione di Fontana nasce per la scena, più precisamente per l'attrice Elisabetta Pozzi diretta da Walter Le Moli, nel 2002, al Teatro di Parma, ed è concepita in costante dialogo con l'interprete, che trasformando le parole in voce dà loro intonazioni e senso (Fontana 2009, 16).

Ma perché la maggior parte dei traduttori, compresi quelli che propongono versioni per la scena, misconoscono il possibile senso profondo di questa semplice frase, al punto da tradurla con uno slittamento semantico talvolta incongruo, che banalizza o addirittura distorce il significato? Gerardo Guerrieri, nella sua versione per Zeffirelli, considera la battuta talmente irrilevante che addirittura la elimina. Eppure, a teatro avrebbe avuto una risonanza ancora maggiore, tenendo appeso lo spettatore all'attesa di un chiarimento, sotto forma di narrazioni o eventi successivi. Alla luce di questo esempio, che dire della polemica fra Baldini e Guerrieri, in cui il primo accusa l'altro di aver appiattito la vita poetica del dramma, mentre il secondo disprezza le perifrasi del primo, tirate fuori da una «palandrana ottocentesca» (Geraci 2017, 21)? Di certo la diatriba assume una luce diversa, che ha poco a che vedere con la sensibilità teatrale. In generale, Guerrieri è un traduttore attento alla performatività del testo, oltre che un regista e drammaturgo di talento, e tuttavia poco incline a curare simili dettagli, per i quali ci si aspetterebbe maggiore cura da parte di un traduttore per la scena. Come si può intuire già da questa parziale ricognizione, non c'è una differenza sostanziale fra le versioni per la pagina e le versioni per il teatro, a conferma del fatto che alcune scelte dipendono soprattutto dalla sensibilità individuale a quella sottile e raffinatissima rete di rimandi interni a cui ho accennato⁹. Anche in simili dettagli risiede la distanza, che una traduzione magistrale dovrebbe colmare, rispetto alla percezione di un lettore (o spettatore) anglofono.

⁹ Per ovvi motivi, questa sensibilità è più facilmente presente nei lettori/spettatori anglofoni. Styan, che dedica al breve dialogo alcune osservazioni sui movimenti scenici che suggerisce, sottolinea almeno la tensione, fatta di paure e attese, che prepara all'arrivo dello spettro (Styan 1967, 67).

Il concetto di traduzione magistrale, tuttavia, investe questioni più ampie e complesse, che riguardano anche la semantica del discorso sui personaggi e le tematiche. Di un vero e proprio canone dell'immaginario fa parte l'immagine di Amleto come un giovane pallido ed esangue, il cui tarlo del pensiero corrisponde al *physique du rôle* tipico dell'incompreso eroe romantico. La cosa più curiosa è che questa immagine del protagonista, che si ritrova anche nell'iconografia, è un po' come le finte cattedrali gotiche di fine Ottocento. In verità, infatti, questa immagine di Amleto, attribuita a posteriori all'epoca romantica, confligge con le fonti. Non soltanto con le caratteristiche dei primi attori che lo interpretarono, come il rubicondo e grassottello Johannes Brockmann¹⁰, ma anche con la trasposizione letterale dell'unico accenno al suo aspetto fisico. Nell'ultima scena della tragedia, in risposta al falso incoraggiamento del re («Our son shall win»), Gertrude osserva, prima di offrire al figlio il proprio fazzoletto per asciugarsi la fronte, che è grasso e gli manca il fiato («He's fat and scant of breath», VI, 2). La frase, che non è presente nel Primo Quarto, è stata tradotta con impietosa crudezza da Michele Leoni («Troppo egli è pingue; e presto / Gli manca il fiato»), mentre Rusconi stempera («Egli è debole, e il fiato gli manca») e Giulio Carcano sembra voler ritagliare la battuta sulla complessione robusta di Tommaso Salvini: «Corputo / È desso alquanto, ed ha corto il respiro».

Curiosamente, il riferimento alla pinguedine di Amleto viene mantenuto dai primi traduttori del Novecento, come Raffaello Piccoli («Egli è grasso, e ha il fiato corto») e Vincenzo Errante («È grasso alquanto. E il fiato ha corto un poco»), mentre nel corso del secolo finisce per essere trasformato (e nobilitato) nel 'sudare' dovuto all'azione concitata del duello. Se nel 1848 Cesare Vico Lodovici traduce impietosamente «Ha il fiato corto; è grasso», già Montale attenua, senza alcun chiarimento in nota: «Suda, è a corto di fiato». E non si tratta soltanto di un ingentilimento poetico, poiché quasi tutte

¹⁰ Così appare nei disegni di Daniel Chodowiecki, al quale fu commissionato di ritrarlo nella parte per alcuni almanacchi, come il *Berliner Genealogische Kalender*, e che si recò ad assistere alle sue rappresentazioni berlinesi fra il dicembre 1777 e il gennaio 1778.

le versioni della seconda metà del Novecento proseguono su questa linea, da Gabriele Baldini («Non è in esercizio, e ha il fiato piuttosto corto»), ai più sintetici D'Agostino («Suda, ha il fiato grosso») e Lombardo («Suda e gli manca il fiato»), che precisa in nota: «Letter. 'È grasso e gli manca il fiato'. Il suggerimento di molti editori di alludere al sudore mi sembra accettabile» (Lombardo 2002, 294, n. 117). Una strana edulcorazione del testo, a cui si assoggettano persino l'anticonvenzionale, e per certi aspetti geniale, Luca Fontana («È tutto sudato, e ha il fiato grosso») e Alessandro Serpieri («È sudato e gli manca il fiato»), il quale dedica tuttavia alla questione una nota molto accurata. Esordisce precisando «Letteralmente, è grasso e scarso di fiato», per poi addentrarsi in una disamina della questione in cui entrano in gioco aspetti relativi alla pratica scenica e al casting. Ipotizza infatti che la frase, presente nel Secondo Quarto e nell'*in-folio*, sia un'allusione ironica al corpulento Richard Burbage, che interpretava Amleto in quegli anni (Serpieri 1997b, 348-349, n. 356).

Serpieri precisa anche di essersi «attenuto alla attenuazione consueta della frase». Ma da dove trae origine, in ultima analisi, questa sorta di riduzione che elimina il riferimento all'aspetto fisico? Da reali sollecitazioni editoriali, menzionate da Lombardo, o da una sorta di canone implicito che si afferma, senza alcun motivo se non la persistenza dell'immagine sedimentata (chissà poi quando) di un Amleto esile e languido? E i traduttori per la scena? Gerardo Guerrieri semplifica con un blando «È già stanco», consono alla sua agile traduzione. Squarzina, forse avendo in mente la figura tutto sommato imponente di Gassman, osa un più aderente «È grosso, ha il respiro affannoso», mentre Cesare Garboli, che traduce *Amleto* per Carlo Cecchi nel 1989, in sintonia forse non casuale con la presenza longilinea dell'attore, attenua: «Ha il fiato corto, / non gli vedo nessuna agilità». Guizzi di adattamenti alla realtà materiale delle cose affiorano dalle versioni concepite per il teatro, con un'interazione fra la pagina e la scena felicemente destinata a ripetersi, da Shakespeare ai nostri giorni.

Ma ripartiamo da un momento cruciale nella storia delle traduzioni dell'*Amleto*. Negli stessi anni in cui Montale proponeva il testo

per la scena, Vincenzo Errante rivendicava la sua condizione di traduttore indipendente, non assoggettato alle regole del palcoscenico. Siamo in un momento molto particolare, tragicamente connotato, della storia. Il 24 maggio 1944, giorno in cui Errante data la propria introduzione, fu liberato dai partigiani Morfasso, il primo comune a nord della Linea Gotica. L'Italia è ancora stretta nella morsa della guerra e la letteratura sembra un pietoso balsamo, unica via di fuga dall'incubo del presente. Cosa avrà pensato Errante, nel tradurre il riferimento al capriccio (*fantasy*) e al *trick of fame* per il quale ventimila uomini corrono verso la morte, in guerra, per conquistare un pezzo di terra che non sarà sufficiente a contenere i loro corpi (IV, 4)? Soltanto all'indiscusso concetto dell'onore, punto di partenza della riflessione di Amleto, sul quale la battuta getta tuttavia un barlume di scetticismo che la storia ci ha insegnato a cogliere? La modernità di un testo come *Amleto* si misura anche a partire da questi spunti anti-retorici, dagli eccessi dell'immaginazione da cui scaturiscono riflessioni eccentriche sulla caducità del potere (le ceneri di Alessandro Magno utilizzate per turare le falle di una botte, il viaggio di Stato di un re attraverso le budella di un mendicante), dalla lucida coscienza che tutto il mondo è nella nostra mente («O God, I could be bound in a nutshell and count myself king of infinite space», II, 2).

Errante, che intende ricreare l'essenza della tragedia shakespeariana maltrattata dal protagonismo istrionico, recupera alcuni di questi aspetti e le assonanze musicali del linguaggio. E tuttavia, mette anch'egli in atto una mediazione culturale che appiani le asperità linguistiche e i dislivelli di senso, che nel testo shakespeariano aprono delle falle nella semantica del discorso per suggerire altri possibili significati. Non mi riferisco soltanto ai veri e propri *puns*, spesso intraducibili ed esplicabili soltanto con una nota, ma anche a passi in cui a un possibile significato se ne affianca un altro, costringendo il traduttore a una scelta interpretativa. Comincia in questi anni, con le traduzioni per molti aspetti magistrali di Errante e Montale, la ricerca di una via alternativa all'interpretazione canonica, sedimentata con le vecchie versioni ottocentesche, incrostate di una patina antiquaria e roboante. E tuttavia, anche le nuove traduzioni non scavano abbastanza nel testo per dissodarne il tessuto, la trama di parole

che alludono e ritornano a sviluppare il tema, come in una melodia musicale.

Prendiamo come esempio il discorso di Polonio a Ofelia, in cui il linguaggio da perfetto cortigiano del vecchio consigliere dà luogo a locuzioni molto aggressive, e persino volgari, dettate da una tracotanza patriarcale che le prime versioni mascherano da atteggiamento protettivo. Non è un caso se questo aspetto non è stato colto, e tanto meno restituito sulla pagina, almeno fino alla seconda metà del Novecento. Oltre a essere un cortigiano ipocrita, Polonio è anche un vecchio sciocco, che attribuisce la malinconia di Amleto alla passione non corrisposta per Ofelia, alla quale intima di respingere le profferte amorose del principe. Nel dialogo con la figlia, ha un atteggiamento perentorio e impiega termini triviali per ribattere alle flebili, educatissime risposte della fanciulla («Affection! pooh! you speak like a green girl / Unsifted in such perilous circumstance», I, 3). Ancora più sorprendenti sono i termini tratti dal mondo mercantile e finanziario a cui ricorre per raccomandarle di non credere alle parole di Amleto, evitando di concedergli troppo facilmente la sua compagnia: «Do you believe his tenders, as you call them? [...] «think yourself a baby / That you have ta'en these tenders fort true pay / Which are not sterling. Tender yourself more dearly». Impiega addirittura termini come *brokers* (ruffiani) e *investments*. Un lessico a dir poco sconcertante se pensiamo che è rivolto a una fanciulla, la cui illibatezza rappresenta evidentemente per il padre una merce preziosa, da salvaguardare per il suo valore 'commerciale' e non per la felicità della figlia.

Le espressioni di Polonio trasudano una gretta e volgare materialità, poco consona alle orecchie di una fanciulla casta e pudica come Ofelia, i cui timidi palpiti del cuore erano peraltro già stati repressi sul nascere dal fratello Laerte, anch'egli timoroso di vederle dilapidare il bene più intimo e prezioso. La crudezza del linguaggio di Polonio, rivelatore di una concezione della paternità che potremmo definire anaffettiva e mercenaria, ha trovato riscontro nelle versioni italiane soltanto in tempi relativamente recenti. I primi traduttori avevano uniformato tutte le battute di Polonio all'ampollosità tipica del personaggio, stemperandone la volgarità, e soltanto nel Novecento si

è gradualmente affermata una resa più fedele delle sue prosaiche metafore. Raffaello Piccoli, nella sua versione per Sansoni del 1927, cerca di coniugare l'aderenza sostanziale al testo con una musicalità del ritmo suggerita dalla sua formazione di italianista. Pur restituendo le metafore mercantili, tende però a smorzare la crudezza verbale di Polonio: «consideratevi una bambina, che avete preso queste profferte per buon pagamento, che non son di zecchino. Tenetevi da conto più caramente». Così anche Vincenzo Errante, anch'egli letterato e professore: «E ci credete, dunque, alla scadenza / di quelle sue 'profferte', / come voi le chiamate? [...] Pensate d'essere / nulla più che un'autèntica bambina, / nell'avere accettato in pagamento, / scambiandole per oro di zecchino, / quelle 'profferte' sue, ch'altro non sono / se non molto ipotetiche cambiali. / D'ora innanzi, stimatevi più cara». La materialità delle metafore è ben restituita dalla traduzione, ma non si può fare a meno di notare la scarsa efficacia del ricorso al concetto di 'scadenza' in associazione alle profferte (*tenders*), che si comprende soltanto alla luce della scelta lessicale successiva ('cambiali'). Più sintetiche ed efficaci sono le traduzioni tardo-novecentesche, come quella di Serpieri («Pensa che sei solo una bambina / visto che hai preso per moneta sonante / ciò che vale poco / Offriti a un più alto prezzo») e di Agostino Lombardo («Pensati / Come una bambina, per aver preso questi segni / Per monete d'oro mentre sono false. / Assegnati un prezzo più alto»).

Ma la frase più difficile da rendere è un'altra. Nel finale del suo discorso, con un doppio senso spesso trascurato dai traduttori, Polonio allude addirittura all'eventualità di una gravidanza indesiderata. Nell'esortare Ofelia a essere più parca della propria presenza, infatti, aggiunge: «Or – not to crack the wind of the poor phrase, / Running it thus – you'll tender me a fool». La frase aveva destato imbarazzo già nei primi traduttori, dando luogo a formulazioni generiche e persino incongrue, a partire da quella di Michele Leoni: «E pensar dèi, che assai più vali; o ch'io / Pensar dovrò, se il mio pensar fia vano, / Che a cospirar contro il tuo senno imprendi». Anche Carcano risolve la frase facendo riferimento alla mancanza di ragionevolezza di Ofelia, con evidente alterazione del significato, poiché Polonio allude a sé stesso e non alla fanciulla: «In maggior pregio vi tenete, ovvero / (Per

non far getto delle vostre frasi) / Io vi protesto che se lieve conto / Fate di voi, deggio estimarvi folle». Anzi, con ancora maggiore incongruenza, sposta su Ofelia anche il rinvio al discorso pronunciato (vostre frasi). Così farà anche Carlo Rusconi, che rilancerà sostanzialmente la traduzione del suo predecessore, limitandosi a semplificarne lo stile usando un registro più colloquiale, conformemente alla rinuncia totale alla versificazione a favore della prosa: «Custodite voi stessa più gelosamente o (per ripetere la vostra povera frase) voi vi dichiarerete a me per una pazza». Un curioso ribaltamento del soggetto, che si ritrova anche nelle versioni recitate dagli attori della seconda metà dell'Ottocento. Per esempio, nel già citato copione di Andrea Maggi per la compagnia di Cesare Rossi, come anche nella versione di Carcano adattata per Tommaso Salvini, dove vengono anche eliminate quasi tutte le metafore mercantili (Pietrini 2013-2014b, 168). Del resto, nelle versioni teatrali molte battute di Polonio vengono addirittura cassate poiché ritenute inutili, inefficaci o poco comprensibili, e la scena abbreviata. In tempi molto più recenti, persino Gerardo Guerrieri, la cui traduzione sconfinava nell'adattamento, elimina del tutto la battuta.

Occorrerà attendere l'inizio del Novecento per ottenere traduzioni più fedeli e consone al possibile significato. Nella versione di Piccoli si legge: «Tenetevi da conto più caramente, / o (per non togliere il fiato alla povera frase, / facendola correr tanto), voi mi scambierete per uno sciocco». La battuta recupera così un senso compiuto, che verrà riformulato con maggior efficacia da alcuni traduttori successivi, fino ai nostri giorni. Così per esempio Agostino Lombardo, che sottolinea in modo efficace la prosaica connotazione mercantile delle ammonizioni di Polonio: «Assegnati a un prezzo più alto, altrimenti / – Per non mozzare il fiato a questa povera frase / Facendola correre troppo – darai a me / L'insegna dello sciocco». Analogamente, Luigi Squarzina: «Pensa che sei stata una bambina, a prendere per oro zecchino le sue dichiarazioni, e dichiara invece a te stessa che vali di più, altrimenti finirai col dichiarare sciocco me, per non mozzare il fiato a questa povera frase facendola correre tanto». Più chiaramente esplicativo (tanto da menzionare anche il termine che aveva dato adito allo spostamento ottocentesco sulle parole di Ofelia) era stato Gabriele

Baldini: «Tienti da conto con maggior cautela, ché altrimenti, per non mozzare il respiro a quella povera parola 'profferte' costringendola ad affannarsi tanto, si proferirà in giro ch'io sono uno sciocco». Come nei precedenti esempi citati, la traduzione è corretta, poiché rende conto del primo significato dell'espressione «you will tender me a fool». Il testo shakespeariano contiene in realtà una raffinatezza intraducibile nel rimando al *tender* impiegato, nella stessa frase, con tutt'altro significato («tender yourself more dearly», «offri i tuoi favori a un più alto prezzo»), nonché ben tre volte in riferimento alle profferte amorose di Amleto. Se Ofelia utilizza il termine *tenders* per indicare con convenevole ricercatezza le profferte amorose di Amleto («He hath, my lord, of late made many tenders / Of his affection to me»), il lemma viene ripreso con sprezzante ironia dal padre, con estensioni peggiorative («you have ta'en these tenders for true pay»). Ma come rendere conto di questo sottile scarto semantico? Il lavoro del traduttore è intessuto di inevitabili mancanze e forzate rinunce.

Sul continuato gioco di parole che ruota attorno ai significati di *tender/tenders* giocano tuttavia alcuni traduttori più attenti alle assonanze del testo, talvolta trasponendole su altri elementi lessicali. Cesare Vico Lodovici, nella sua traduzione del 1964, con una ripresa dell'espressione «squisita tenerezza» che Ofelia aveva impiegato in riferimento ad Amleto, traduce: «E non buttarti via così, se no – per tagliar corto e non far tanto correre la frase da sfiatarla – farai fare anche a me una figura 'squisitamente' sciocca». La ripresa lessicale, fondata sulla vocazione polisemica della lingua inglese, viene più sottilmente resa da Nemi D'Agostino, la cui efficace traduzione ben riproduce il tono secco e quasi brutale di Polonio. Giocando sulla ripetizione del 'profferire', traduce l'ultima frase offrendo un esempio di infedele soluzione creativa: «Piuttosto cerca di non profferirti / a un prezzo troppo basso, se no / per non sfiatare / questa povera frase in un galoppo / troppo sfrenato – ti profferirai / come una sciocca». Curiosamente, come i primi traduttori ottocenteschi, D'Agostino ribalta il soggetto della frase finale, sebbene suggerendo una pregnante soluzione semantica.

Anche Montale segue la linea dominante, traducendo: «Spenditi meno, dunque, / e vedi (risparmio il fiato della mia povera frase per

non farla correr troppo) / vedi di non assegnarmi la parte dello sciocco». Avverte tuttavia il lettore in nota che «la frase finale di Polonio, oltre al senso fornito nella presente traduzione, può voler dire anche: 'bada di non darmi un figlio bastardo'». Diversamente dalla maggior parte degli altri traduttori, anche più recenti, rende almeno conto dell'anfibia locuzione «you will tender me a fool», che dopo gli evidenti fraintendimenti ottocenteschi viene quasi sempre ricondotta (e ridotta) al suo primo significato. Cedendo alle lusinghe di Amleto, Ofelia farebbe di Polonio uno sciocco (*fool*), rendendolo 'ridicolo', nella misura in cui la figlia appartiene al padre, custode e garante del suo comportamento, tanto da dover rendere conto delle sue azioni di fronte al mondo. Ma l'espressione, «you will tender me a fool» contiene in realtà un pesante doppio senso, che allude a un' indesiderata gravidanza. Il riferimento, in sintonia con il crescendo di aggressività verbale di Polonio, era probabilmente abbastanza 'gergale' da poter essere impunemente proferito, in quanto difficilmente compreso dalla fanciulla. Eliminarlo causa un impoverimento del senso voluto da Shakespeare. E poco opportune risultano anche ardite riformulazioni semantiche come quella adottata da Luca Fontana: «offriti a prezzo più alto, o rimarrò / – ma poi basta, che la parola mi si sfianca – con una figlia scema, a mio compenso».

Bene fanno, dunque, Alessandro Serpieri e Cesare Garboli, a tradurre l'ultima frase nel senso più forte e pregnante adombrato nel testo di partenza. Così Cesare Garboli, che tradusse l'*Amleto* espressamente per la scena, pubblicandola soltanto in seguito per Einaudi, nel 2009 (Garboli 2002): «Alza il tuo prezzo. / Sennò – per dargli un nome, a queste cose, / e anche fiato, poverette, visto / che corrono da quando discorriamo – / una di queste cose me la trovo in braccio». Altrettanto affilata ed efficace era stata la sintetica traduzione di Alessandro Serpieri per Marsilio del 1980: «Offriti a più alto prezzo o – per non sfiatare / la povera frase – con queste profferte / mi offrirai un bamboccio». Questo secondo significato della locuzione spiega e giustifica oltretutto un altro doppio senso, di cui la maggior parte dei traduttori del Novecento dà conto in nota: l'appellativo *fishmonger* con cui Amleto, fingendo di non riconoscere l'untuoso consigliere, si rivolge a Polonio (II, 2). Oltre a 'venditore di pesce', nel lessico

elisabettiano il termine significava anche 'ruffiano', un epiteto infamante che trova giustificazione soltanto se si tiene conto del precedente dialogo di Polonio con la figlia. Perché dunque molti, incluso Montale, si limitano a tradurre soltanto il primo significato, più banale e neutro, della frase? Anche in questo caso, seppur in modo diverso, molte versioni eludono la questione fondamentale della ricca rete di rimandi interni, non sempre evidenti, che investono anche la caratterizzazione dei personaggi. Lo scarto stilistico del linguaggio di Polonio, che dalla retorica altisonante e fiorita impiegata a corte passa alle allusioni più volgari nel colloquio con la figlia, tende a essere stemperato anche a causa del consolidamento implicito di traduzioni 'edulcorate' ed alleggerite, che si riverberano sulle versioni italiane almeno fino agli anni Settanta. E così un'allusione pesante, come quella alla funzione di potenziale ruffiano di Polonio, finisce per perdersi.

Un altro punto dolente è la scarsa sensibilità dei traduttori alla pratica scenica elisabettiana. Prendiamo come ultimo esempio la battuta con la quale Amleto trascina per i piedi il corpo di Polonio, che ha ucciso durante il movimentato colloquio con la madre, trafiggendolo con la spada dietro la tenda, dove l'intrigante consigliere si era nascosto, con il grido «How now! a rat? Dead, for a ducat, dead!» (IV, 3), termine che a Michele Leoni era sembrato talmente inappropriato a una tragedia da doverlo sostituire: «Come! Qui un ladro? Egli è trafitto e morto». Nel congedarsi dalla madre, Amleto trascina via Polonio tirandolo per i piedi, come suggerisce la battuta finale: «Come, sir, to draw toward an end with you». La frase ha una doppia valenza: se da un lato suggella ironicamente la morte dello sciocco consigliere, dall'altro è una vera e propria indicazione operativa per l'attore, che deve afferrare il cadavere e portarlo fuori scena lasciandolo per i piedi («toward an end»), poiché nel teatro elisabettiano non esisteva un sipario e dunque occorreva togliere i corpi dalla vista degli spettatori. Nella scena finale dell'*Amleto* i morti possono anche restare dove sono, ma alla fine del *closet scene*, che evidentemente non presupponeva un cambio di scena, l'operazione era necessaria. Ricordiamo che il palcoscenico elisabettiano era generico, polivalente e

versatile, poiché i mutamenti di luogo erano evocati dalle parole degli attori, ma anche se l'uccisione di Polonio fosse avvenuta in uno spazio più nascosto, il fantomatico *inner stage* (della cui esistenza alcuni storici dubitano), era più opportuno togliere di mezzo il cadavere, proprio perché quello stesso spazio poteva essere riutilizzato per altre scene.

Al di là della sua utilità pratica, l'azione di trascinare via Polonio tirandolo per i piedi viene enunciata dal protagonista in termini a dir poco brutali («I'll lug the guts into the neighbour room»), e ribadita nella didascalia finale («Exit Hamlet dragging in Polonius»). Ora, è anche vero che il gioco di parole è intraducibile, ma si può fare almeno un tentativo per suggerire il riferimento all'azione pratica contenuto della frase, come fa Serpieri: «Venite, signore, / per tirare fin in fondo il discorso con voi». La maggior parte dei traduttori, tuttavia, preferisce ignorare il doppio senso, a cui si limita ad accennare Montale («Vieni, messere, fatti trarre a una conclusione»). Curiosamente, ancora meno pregnanti risultano le scelte dei successivi traduttori per la scena, come Squarzina («Con me, signore, venite, sia finita con voi») e Lombardo («Su, vieni, concludiamo i nostri affari»). Né viene rilevata da molti l'opportunità di spiegare in nota l'intraducibile *pun*, come invece fa Alessandro Serpieri. Più efficaci, tutto sommato, i secchi «Messere, via, facciamola finita» di D'Agostino e il «Vieni, caro, con me, chiudiam la scena» di Luca Fontana. Come ho già accennato, il passo non ha ricevuto una particolare attenzione e non si è creato ciò che è stato definito, in relazione ad altri passi, un *translation stock* (Holmes 1994, 13), motivo per cui le soluzioni adottate sono le più eterogenee.

Vincenzo Errante, che pur aveva tradotto con icastica efficacia la precedente provocazione di Amleto, elimina addirittura la frase. E tuttavia, questa apparente infedeltà al testo cela una più profonda adesione al senso nella riformulazione complessiva del discorso. Ma ciò accade, paradossalmente, per un fraintendimento da parte del traduttore. Analizziamo dunque meglio il passo. Dopo l'allusione al complotto che intende sventare, facendo saltare in aria fino alla luna Rosencrantz e Guildenstern, il protagonista enuncia seccamente la sua necessità di andarsene a seguito dell'uccisione di Polonio («This man shall set me packing»), per poi alludere all'azione di trasportarne via il cadavere («I'll

lug the guts into the neighbour room»). La maggior parte delle versioni più recenti rendono con efficacia la prima frase (dal «fare fagotto» di Squarzina allo «sloggiare» di Serpieri, dal «far le valigie» di Baldini al «levar le tende» di Fontana). L'espressione era stata invece fraintesa da alcuni traduttori ottocenteschi, che l'avevano riferita al gesto di portare via il corpo di Polonio. Questo il senso dell'arzigogolata enunciazione di Michele Leoni «Or sottoporre me all'ufficio vuole / Di portator costui» e la più succinta, ma altrettanto infelice «A spacciarmi di costui si badi» di Carcano. Carlo Rusconi, invece, aveva compreso la frase, che si limita a nobilitare nello stile «La morte di quest'uomo / farà affrettare la mia partenza».

Curiosamente, come accennavo, il fraintendimento arriva fino ai traduttori del Novecento, con esiti, tuttavia, paradossalmente efficaci. Vincenzo Errante traduce: «Or èccomi ridotto alla fatica / di far l'imballatore di costui. / Vo' trascinare nella stanza attigua / questo ignobile sacco di budella»). La frase, sebbene si allontani dal senso letterale, dà una consistenza icastica al gesto: immaginiamola recitata a teatro, dove l'enunciazione della necessità di andarsene da parte di Amleto apparirebbe tutto sommato ridondante, mentre la sottolineatura dell'azione di portare via il cadavere conferisce una connotazione scanzonata molto appropriata al registro linguistico. Sulla scena, com'è stato affermato, «la parola segue il corpo dell'attore» (Fois 2018, 59) e la pregnanza/risonanza di una frase va valutata in considerazione della sua capacità di diventare voce nello spazio. In questo caso, Errante, che non traduce per la scena, risulta paradossalmente più efficace di altri nel combinare l'azione con le parole. Elimina l'ultima frase, con il riferimento all'atto di trascinare via Polonio, ma ne riprende il senso anticipandolo poche righe prima. Non rende il ben poco traducibile *pun* sull'afferrare il cadavere per i piedi, a cui sostituisce tuttavia un'allusione molto concreta alla fatica fisica dell'azione, molto probabilmente perché fraintende il senso del riferimento al *packing*. Un perfetto esempio di infedeltà alla lettera, con una trasposizione di battute al limite dell'adattamento del testo, ma di efficace resa sostanziale del senso.

Per concludere, o in vece di una conclusione, una domanda quasi provocatoria: fino a che punto si può spingere il traduttore su questa

strada? Di certo non avrà mai la libertà di un *Dramaturg*, nel senso di adattatore del testo, o di un regista. A dimostrazione del fatto che la traduzione è solo un punto di partenza da cui possono diramarsi innumerevoli percorsi, e che anche per questo motivo non si devono confondere i due piani, concluderò con un esempio di ardita e persino spericolata riscrittura scenica, speculare alle interpretazioni dei traduttori. Nell'ottobre 2013 mi è capitato di assistere a Parigi a una rappresentazione della tragedia diretta dal regista britannico Dan Jemmett. Provocatorio e dissacrante, lo spettacolo ha suscitato molto scalpore nella stampa parigina. Se non altro per la scelta di fondo di ambientare la vicenda in un pub degli anni '70, con Claudio trasformato in un volgare barista arricchito e maneggione, appassionato di football e musica dance, con Amleto che scrive il suo monologo su uno specchio accanto a un distributore automatico di profilattici e Ofelia che si suicida impasticcandosi in un cesso pubblico. Una ragazza seduta accanto a me, alla quale chiesi, durante l'intervallo, cosa pensava dello spettacolo, esitò imbarazzata: «non so, è interessante... anche se io conoscevo l'originale». Ora, la messa in scena di Jemmett durava circa quattro ore proprio perché riproponeva fedelmente l'intero testo, con pochissimi tagli, nella tradizionalissima traduzione di Yves Bonnefoy (cfr. Roesler 2016). Eppure, la mia vicina di poltrona non l'aveva riconosciuto.

La parola segue il corpo dell'attore, si trasforma sulla scena, poiché la rappresentazione è una forma di traduzione talmente potente da far assumere al testo significati e valenze inimmaginabili, spiazzando la messa in scena mentale che ogni lettore attua più o meno inconsapevolmente. Trasposizioni talmente originali da risultare irriconoscibili, ma che schiudono talvolta orizzonti di senso magistralmente congruenti con la semantica profonda del testo. Mi limiterò a un esempio. L'anticlimax del finale della morte di Polonio, con Amleto che commenta ironicamente il proprio gesto di trascinare via il cadavere per i piedi, nello spettacolo di Dan Jemmett è tradotto con uno scarto dinamico inatteso: il corpo barcollante del consigliere ricade su un jukebox accendendolo, con una musica allegra che interrompe brusca-mente il pathos della scena. Un'eccentrica trasposizione scenica che può anche non piacere, ma di certo non è casuale né gratuita. Una

cosa è certa: Jemmett è stato capace di riscrivere in chiave contemporanea la sottile dialettica fra tragico e comico nell'*Amleto* di Shakespeare, transcodificandola provocatoriamente in un linguaggio scenico smaccatamente pop, quasi fumettistico. Senza cambiare una sola parola del testo. Se la traduzione è un ponte gettato fra due terre, sull'altra sponda ci sono strade che si diramano verso paesaggi inesplorati.

Bibliografia

- Anacreon (1739) *Delle Ode di Anacreonte Teio*. Traduzione [sic] di Paolo Rolli. Londra: s.e.
- Bragaglia, Leonardo (2005) *Shakespeare in Italia. Personaggi e interpreti. Fortuna scenica del teatro di Shakespeare in Italia. 1792-2005* [1973]. Bologna: Persiani.
- Bianco, Francesca (2019), "Michele Leoni: una traduzione neoclassica di Shakespeare". In *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, 753-763. Firenze: Società Editrice Fiorentina.
- Bianco, Francesca (2019a), "La mediazione di Pierre Le Tourneur nelle prime traduzioni di Shakespeare (Giustina Renier Michiel e Michele Leoni)". «Italice Belgradensia» 1: 99-117.
- Bigliuzzi, Silvia, Paola Ambrosi e Peter Kofler (2013) (eds.) *Theatre Translation in Performance*. London: Routledge.
- Cecchi, Carlo (2009) "Premessa". In *Amleto*, con traduzione di Cesare Garboli, a cura di Carlo Cecchi e Laura Desideri, V-IX. Torino: Einaudi.
- Crinò, Anna Maria (1950) *Le traduzioni di Shakespeare in Italia nel Settecento*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Crinò, Anna Maria (1984) "An Unknown 'Verso Sciolto' Translation of Hamlet's Soliloquy *To Be or not to Be* in the Archivio Magalotti". In *Shakespeare Today. Directions and Methods of Research*, ed. by Keir Elam, 215-220. Firenze: La Casa Usher.
- Duranti, Riccardo (1979) "La doppia mediazione di Carcano". In *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di Laura Caretti, 81-111. Roma: Bulzoni.
- Errante, Vincenzo (1946) "Ai lettori". In Guglielmo Shakespeare, *Amleto*, trad. di Vincenzo Errante, V-IX. Milano: Sansoni.
- Fois, Eleonora (2018) *Shakespeare tradotto. Le opere del Bardo in Italia fra testi e scena*. Roma: Carocci.

- Fontana, Luca (2009) *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione (Doglie d'amor sprecate, Amleto, Troilo e Cressida)*. Milano: Il Saggiatore.
- Fresco, Gaby Petrone (1993) "An Unpublished Pre-Romantic *Hamlet* in Eighteenth-Century Italy". In *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, ed. by Dirk Delabastita and Lieven D'hulst, 111-128. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Garboli, Cesare (2002) "Così traduce Cesare Garboli". In *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, a cura di Maria Del Sapio Garbero, 207-213. Venezia: Marsilio (dall'intervista di Antonio Debenedetti, «Corriere della Sera», 11 giugno 1989).
- Geraci, Stefano (2019) "Il viaggio dell'«attore traduttore»". In Gerardo Guerrieri, *Amleto*, 9-49. Roma: Bulzoni.
- Geraci, Stefano (2017) "Essere o non essere: tutto qui: Amleto nella versione di Guerrieri". «Biblioteca Teatrale» 123/124, 2: 171-184.
- Golder, John (1992) *Shakespeare for the Age of Reason. The Earliest Stage Adaptations of Jean-François Ducis, 1769-1792*. Oxford: Voltaire Foundation.
- Holmes, James S. (1994) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Lombardo, Agostino (2002) "Tradurre *Amleto*: intervista ad Agostino Lombardo". In *La traduzione di Amleto nella cultura europea*, a cura di Maria Del Sapio Garbero, 157-173. Venezia: Marsilio.
- Lukas, Erne (2013) *Shakespeare as Literary Dramatist*. Cambridge, Cambridge: University Press.
- Marenco, Franco (2011) *La parola in scena. La comunicazione teatrale nell'età di Shakespeare*. Milano: UTET.
- Melchiori, Giorgio (2006) *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*. Roma: Bulzoni.
- Montale, Eugenio (1946) "Nota del traduttore". In William Shakespeare, *Amleto*, 3-4. Milano: Mondadori.
- Pietrini, Armando (2018) "Ruggeri e Amleto, fra teatro e cinema (1915-1917)". «Il Castello di Elsinore» 78: 41-60.
- Pietrini, Sandra (2013-2014a) (cur.), *L'Amleto di Cesare Rossi*, a cura di Sandra Pietrini, 7-240. «Nuovi Studi Fanesi» 27 (numero monografico).
- Pietrini, Sandra (2013-2014b) "Un Amleto di più: la compagnia di Cesare Rossi affronta Shakespeare". In *L'Amleto di Cesare Rossi*, a cura di Sandra Pietrini, 31-96. «Nuovi Studi Fanesi» 27 (numero monografico).
- Poeta, Sara (2011) "Salvini e Shakespeare". In *Tommaso Salvini. Un attore patriota nel teatro italiano dell'Ottocento*, a cura di Eugenio Buonaccorsi, 167-168. Bari: Edizioni di Pagina.
- Roesler, Stéphanie (2016) *Yves Bonnefoy et l'Hamlet. Histoire d'une retraduction*. Paris: Garnier.

- Serpieri, Alessandro (1997a) "La tragedia dell'essere". In Willam Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, 9-31. Venezia: Marsilio.
- Serpieri, Alessandro (1997b) "Note ad *Amleto*". In Willam Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, 311-350. Venezia: Marsilio.
- Sestito, Marisa (1979) "La carriera di un copione". In *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di Laura Caretti, 181-209. Roma: Bulzoni.
- Styan, John L. (1967) *Shakespeare Stagecraft*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Verri, Alessandro e Pietro Verri (1911) *Carteggio di Pietro e di Alessandro Verri dal 1766 al 1797*, a cura di Emanuele Greppi. Milano: Cogliati.
- Vittorini, Fabio (2000) *Shakespeare e il melodramma romantico*. Firenze: La Nuova Italia.
- Viziano, Teresa (2000) *Il palcoscenico di Adelaide Ristori. Repertorio, scenario e costumi di una compagnia drammatica dell'Ottocento*. Roma: Bulzoni.
- Weimann, Robert (2000) *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zvereva, Irina (2013) "Per una storia della riflessione teorica sulla traduzione in Italia. La sfortuna di Shakespeare". «Enthymema» 9, 257-268.