

“Transfer” VII: 1-2 (mayo 2012), pp. 105-125. ISSN: 1886-5542

**DISCUSSIONE SULLA TRADUZIONE DI *QUESTI FANTASMI*,
DI EDUARDO DE FILIPPO: *CON DERECHO A FANTASMA*,
VERSIONE SPAGNOLA DI JAIME DE ARMIÑÁN E MESSA IN SCENA
DI FERNANDO FERNÁN GÓMEZ¹**

Loreta de Stasio, Universidad del País Vasco (Vitoria – Gastéiz)

Eduardo e la parola altrui

Nella sua lunga carriera Eduardo De Filippo ha recitato parti scritte da se stesso e da altri. Per il mestiere di attore Eduardo ha spesso usato la parola altrui e ha imparato a dargli valore e farla vivere. La “parola” interpretata da Eduardo è di altri non solo perché altri erano gli autori dei testi che interpretava: i testi diventavano “altrui”, anche quando ne era lui stesso autore. Quando scriveva un copione Eduardo lo concepiva come trasfigurazione ironica a volte comica e amara –ma sempre affettuosamente partecipe–, di uno spaccato di vita familiare e sociale che non era necessariamente la sua vita. La sua è la rappresentazione delle difficoltà della vita di altri che il drammaturgo osserva e di cui si fa portavoce. Nel racconto teatrale delle situazioni degli altri, inevitabilmente l’autore viene coinvolto e la sua partecipazione umana, affettuosa, se non pietistica, costruisce la poetica di Eduardo distinguendolo, soprattutto, per questo aspetto, da altri grandi drammaturghi del Novecento europeo.

Si può dire che il modo di rapportarsi con gli altri, la sua partecipazione, il suo coinvolgimento affettivo e la filosofia che lo distinguerà come drammaturgo e come uomo, Eduardo lo apprese proprio con il contatto fisico e impegnativo della scrittura “altrui”. Prima ancora di iniziare la sua carriera come attore e capocomico, da bambino Eduardo apprese i segreti del mestiere ricopiando i copioni teatrali di altri, in particolare delle commedie del suo padre illegittimo Eduardo Scarpetta, e traducendo testi teatrali stranieri, esercitandosi con le pause, i silenzi, e i ritmi sulla trascrizione della parola altrui, quindi. In questo senso anche l’attività di traduttore, svolta nella sua prima fase della sua carriera, soprattutto adattando e interpretando alcune opere di Pirandello –in un certo senso, l’altro “padre” artistico–, fu molto utile per elaborare la propria drammaturgia e la propria estetica.

¹ Questo saggio si è realizzato nell’ambito del Progetto di ricerca “La traducción en contextos plurilingües”, finanziato dal Ministero spagnolo e diretto da Assumpta Camps.

La parola altrui è la traduzione e il rapporto che ebbe Eduardo con questa pratica complessa che lui stesso esercitò nel corso della sua vita professionale. Sarebbe interessante provare a studiare Eduardo come traduttore/adattatore di testi di altri drammaturghi e la dialettica poetica che scaturisce da questa relazione con la parola di altri che rende sua.

In questo caso, però, mi occuperò del lavoro eseguito dai traduttori delle sue opere; dunque dell'opera di altri che si sono occupati di tradurre in altre lingue i suoi testi teatrali; e, per altri registi stranieri, di rappresentarli nei rispettivi paesi, adattandoli alle proprie culture.

Eduardo attribuiva notevole valore alla traduzione e ne avvertiva particolarmente la necessità come importante lavoro di mediazione e di diffusione culturale tanto che, alla fine della sua carriera, dedicò le sue energie alla riscrittura nel napoletano del 1600 dell'opera di William Shakespeare *La tempesta*.² Eduardo non ha tradotto alla lettera la pièce ma, con l'uso di una lingua che è un misto di dialetto napoletano del 1600, dialetto contemporaneo e italiano, ha creato una *Tempesta* tutta propria e originale, solo apparentemente lontana da quella shakespeariana. Eduardo dunque, privilegò ed esercitò una traduzione libera così come altri suoi traduttori avevano fatto con lui.

Qui ci occupiamo in modo particolare della traduzione in lingua spagnola dell'opera di Eduardo *Questi fantasmi* (1945), realizzata da Jaime de Armiñán nel 1959 espressamente per la messa in scena ad opera di Fernando Fernán Gómez con il titolo *Derecho a fantasma*. Il titolo, tradotto in modo libero, evoca l'idea di “uso fantasma” come si diceva una volta delle camere delle pensioni con “uso cucina”, pratica di alloggio diffusa anche in Spagna, alla fine degli anni '50. È un modo di rendere, da un lato, più locale, nella lingua d'arrivo, la percezione di questo titolo, e, dall'altro fa riferimento al magico, al surreale, al mistero, ben mescolato con l'umorismo, tutti elementi di fascino per il potenziale pubblico.

Questi Fantasmi, è un'opera al tempo stesso tragica, divertente e grottesca dove l'autore, Eduardo De Filippo, propone una delle sue costanti drammatiche: il gioco essenzialmente teatrale fra finzione e realtà. Narra la storia di Pasquale Lojacono, un uomo che aspira ad una vita borghese e che vive d'espediti, e sua moglie, Maria, che traslocano in un antico palazzo in cui non dovranno pagare l'affitto, ma sopportare la compagnia dei presunti fantasmi che lo abitano. L'esistenza di questi fantasmi sarà la scusa perfetta perché il portiere

² Ciò che portò il drammaturgo napoletano a scegliere questa e non un'altra opera di Shakespeare erano essenzialmente le affinità nel trattare certi temi come: la magia, il sogno, l'amore, la famiglia, il potere, il perdono.

dell'edificio rubi tranquillamente e perché l'amante di Maria entri ed esca a suo piacere. I “fantasmi”, in cambio, lasciano soldi in giro che consentono a Pasquale di poter arredare la proprietà che vuole trasformare in pensione: e noi non sappiamo che Pasquale sa e non vuole riconoscere la realtà, o se crede davvero nell'esistenza dei fantasmi benefattori.

La commedia serve come metafora universale e attuale della crisi economica e dei valori che l'uomo contemporaneo vive, anche se ritrae in chiave grottesca la tragedia delle penurie e le disillusioni della Napoli dell'immediato dopoguerra, alla fine degli anni '40. Il testo gioca con l'ambiguità della credenza nei fantasmi (tipica della cultura popolare napoletana) come illusione ingenua o come comoda via di uscita per coprire le miserie e le meschinità della vita del protagonista. Non distingue fra realtà e finzione: è parte dell'eredità di Pirandello la cui lezione Eduardo rielabora nel senso di una poetica originale che qui si definisce “eduardismo”. Se per Pirandello il dramma è nell'impossibilità di comunicare, per Eduardo è nell'impossibilità di comprenderci; se per Pirandello la natura dell'uomo è filosofica, e la decompone per capire l'uomo, Eduardo prova a ricomporre tutto, perché la natura dell'uomo è storica.

Si tratta di una delle opere di Eduardo De Filippo tuttora più rappresentate in Spagna. Di specie “molto mediterranea”, erede della Commedia dell'Arte che si collega con la tradizione del teatro popolare. Nel 1959 veniva proposta per la prima volta in Spagna per volontà di Fernando Fernán Gómez, che ne incaricò la traduzione a Jaime de Armiñán.

In questa traduzione l'opera che deriva è il risultato tra: a) l'universo poetico dell'autore di partenza, Eduardo De Filippo; b) il traduttore del testo in spagnolo, Jaime de Armiñán, autore di un testo finalizzato alla trasposizione e adattamento per la rappresentazione diretta da: c) un attore a sua volta scrittore e drammaturgo, Fernando Fernán Gómez, che mette in scena questa pièce per: d) un altro pubblico linguisticamente e culturalmente diverso da quello concepito da Eduardo. Fernán Gómez sceglie quest'opera non solo per rappresentare qualcosa di interessante: si tratta di un'opera da cui è stato attratto per motivi poetici ed estetici e per le inquietudini avanguardiste che avevano nutrito la sua formazione teatrale. Il rapporto, dunque è tra la parola di Eduardo, di Jaime de Armiñán e di Fernando Fernán Gómez e le loro poetiche che derivano dalle loro visioni del mondo, del teatro e della vita del loro tempo, e anche dalla loro interpretazione e dalla ricezione di questo testo che propongono al pubblico spagnolo. Gli ultimi due autori sono tra i primi a diffondere l'opera di Eduardo in Spagna e questo esercizio avrà ripercussione nella loro attività. E, a sua volta, la loro opera fa rivivere e restituisce grandezza e universalità all'opera di Eduardo,

come succede in tutti i processi di traduzione, pur sottraendo, in qualche caso, le suggestioni più intime, più delicate della poetica eduardiana.

In ottobre del 2010, è stata pubblicata ancora un'altra versione della traduzione spagnola di *Questi fantasmi*, di E. De Filippo, a cura di Pau Miró ed Enrico Iannello, per il Centro Dramático Nacional. Anche questa versione –finalizzata alla messa in scena per la stagione 2010-2011, nel teatro María Guerrero–, con la produzione del Centro Dramático Nacional, mantiene lo stesso titolo della precedente traduzione: *Con derecho a fantasma*. Ma, stranamente non fa alcun riferimento alla precedente e unica traduzione spagnola di quest'opera (svolta da Jaime de Armiñán), pur riprendendo alcune delle strategie adottate da quest'ultimo, e combinandole con una relativa maggiore fedeltà al testo originario di Eduardo.

Per questo studio, pertanto, si vorrebbe introdurre la dialettica tra gli autori coinvolti più attivamente in questo processo di traduzione svolto nel 1959. Questi autori, attraverso il loro lavoro, entrano in relazione tra di essi, anche se il primo di questi probabilmente non conoscerà personalmente gli altri, ma sicuramente li condiziona nel loro percorso artistico e, forse, anche ideologico. Ogni mediazione culturale apporta qualcosa alla lingua/cultura di arrivo, pur eliminando alcuni aspetti non comprensibili per l'intraducibilità, e perfino arricchisce, se possibile, di altri elementi, l'opera di partenza. Vediamo cosa avviene in questo caso.

Il traduttore-drammaturgo e i suoi interessi

Jaime de Armiñán, il traduttore della pièce di Eduardo, era a sua volta drammaturgo: già nel 1956 vinse il premio Lope de Vega con la commedia, in tre atti, *Nuestro Fantasma*, (pubblicato successivamente nel 1958 dalla casa editrice Alfil), attratto dai problemi delle relazioni uomo-donna, argomento giocato sul fantastico-umoristico. È il retroterra culturale in cui si inserisce l'interesse per la commedia di Eduardo, *Questi Fantasmi*, la cui traduzione –avvenuta nel 1959– in parte, viene condizionata dalla prospettiva accennata già in *Nuestro Fantasma*. L'interesse per la dialettica della realtà/finzione giocata sul valore dell'illusione, che condivide con *Questi fantasmi*, è ciò che muove la trama di *Nuestro Fantasma*: qui i personaggi, di condizione e psicologia molto diverse, vivono insieme a un medico psichiatra, che ha deciso di appartare le donne dall'intimità domestica di questa coabitazione innaturale affinché non sia perturbata la loro felicità. All'inizio dell'opera si riprendono molte situazioni e perfino tipi delle pièces di Eduardo De Filippo. Il soffio dell'irreale, l'illusione di una felicità sognata e misteriosa, perfino l'amore metà fantasma e metà umano

–anche se alla fine tutti hanno una chiave fin troppo concreta della stanza del segreto–, sono i temi portanti di questa commedia, che descrive un’ avventura di vita iniziata un po’ per gioco, un po’ per esperimento. Soltanto il medico avverte in modo impreciso al principio, per confermarlo in seguito con certezza, che tutto è stato finzione impura, trappola banale, volgare inganno. Ma i compagni dell’alloggio non vogliono, non desiderano conoscere quella verità triste. E il medico mente deliberatamente perché non perdano la loro illusione.³

L’autore di ispirazione comune al traduttore e al drammaturgo che mette in scena la versione spagnola di *Questi fantasmi* è Jardiel Poncela, come cita direttamente Jaime de Armiñán nella presentazione di *Derecho a fantasma* che intitola “autocritica” dove, spiegando brevemente le ragioni della sua scelta per questa “pieza fundamental del teatro di De Filippo”, dichiara:

Teatro que está muy enraizado con el nuestro. Teatro de claroscuro, de humor limpio, sin chistes, de imaginación y de fantasía. El tema del fantasma no es nuevo, pero está tratado con agilidad y frescura. Jardiel Poncela afirmaba que no había nada nuevo en el teatro, pero que los autores de talento estaban obligados a enfocar las situaciones creadas desde puntos de vista originales. Eso ha hecho Eduardo De Filippo.⁴

³ La commedia di Armiñán viene definita da Manuel F. Vieites come evasiva, ed effettivamente il testo di Armiñán è evasivo per quanto concerne le circostanze sociali che descrive. Manuel F. Vieites, per questa opera di Armiñán, insiste nella tendenza della ricezione implicita che deriva dalla Scuola di Constanza, e cita come in *Nuestro fantasma* si trovano un gran número di spazi vuoti che il lettore dovrà riempire poco a poco. Continua con l’opera di Armiñán per farne una lettura psicoanalitica. Riguardo alle opere, menziona come *Nuestro fantasma* ha una serie di antecedenti: da una parte la produzione dello stesso autore per la ricorrente opposizione uomo/donna presente in altre sue opere; d’altro lato, il rimando ad altre opere in cui appare un essere procedente da altre dimensioni, come *Eloísa está debajo de un almendro*, di Jardiel Poncela; o *La sirena varada*, di Casona.

⁴ E. De Filippo, *Con derecho a fantasma*, trad. dell’originale, *Questi fantasmi* di Jaime de Armiñán, Escelicer, Madrid, 1959, Deposito Legal: S.S. 1326-1959. Il copione *Questi fantasmi* è del 1945, –che riportava il nome del protagonista Natalino Lolli invece di Pasquale Lojano, e che si esprimeva in un italiano più o meno standard–, è stato pubblicato successivamente nella raccolta *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti, Einaudi, Torino; Prima edizione “Supercoralli” 1951 e nelle successive edizioni, fino al 1995, che è il volume di cui disponiamo. In questa versione, i dialoghi sono espressi nelle loro sfumature dialettali.

Anarchismo spagnolo e compromesso artistico: Fernando Fernán Gómez

Pur essendo abbastanza diversa la traiettoria artistica di quest'autore, è sorprendente l'analogia per le attività comuni con Eduardo De Filippo. Fernán Gómez è stato, come Eduardo, un attore noto e prolifico la cui attività ha spesso oscurato quella di autore come drammaturgo, regista cinematografico e televisivo, sceneggiatore, romanziere memorialista e poeta. In realtà, Fernando Fernán Gómez è stato uno dei nomi essenziali del panorama cinematografico e teatrale spagnolo. È considerato uno degli intellettuali più impegnati e attivi della sua epoca che ha insistito sempre nella difesa della libertà con il pensiero coraggioso e la parola, anche se talvolta tacciato di anarchismo perfino un po' belligerante. Gli aggettivi per definirlo si sono sprecati, ma aiutano a definire il personaggio Gómez: avanguardista, satirico, cinico, esistenziale, paradossale, marginale, fustigatore dei costumi, chiaroveggente, dissidente, dialogante e sentimentale, dialettico e, a volte, provocatoriamente sarcastico. Ha saputo offrire una vena critica nella politica dello sviluppo, palliare le ansie critiche durante la dittatura, riflettere sulla vita umana in un ambiente più positivista che scolastico ed apportare all'umorismo e al dramma l'attenzione e l'umanità di cui entrambi i generi hanno bisogno per essere efficaci.⁵

Fernando Fernán Gómez è stato conosciuto più per la sua attività di attore, che ha svolto con il suo stile particolare in più di 200 film tra il 1949 e 2006 –tra i quali le famose *El espíritu de la colmena*, *El abuelo*, *La lengua de las mariposas* y *Para que no me olvides*–. Può essere considerato come, probabilmente, uno dei migliori attori che la Spagna abbia avuto nel secolo scorso. Inoltre, è stato regista di più di venti largometraggi, tra cui *La venganza de don Mendo* y *El viaje a ninguna parte*. Come artista era una persona versatile, capace di diversi registri interpretativi, ma anche dal punto di vista culturale era particolarmente attivo e creativo, perciò lo si considerava uno degli intellettuali più interessanti della seconda metà del Ventesimo secolo in Spagna.

⁵ Fernando Fernán Gomez ha esercitato diverse professioni di fede anarchista, che, però riflettono un atteggiamento tipico della “farándula” di quell'epoca in Spagna che coltivava una certa ideologia progressista, quasi utopica. tanto attraente quanto impossibile e, naturalmente combinata ad un'aperta ammirazione verso i perdenti della guerra spagnola. Marisa Paredes che, lo conosceva bene, lo descrisse in tutte le sue dimensioni quando nella consegna di uno di quei premi cui l'autore-attore dava così poca importanza, dichiarò che lo meritava: “Por anarquista, por poeta, por cómico, por articulista, por académico, por novelista, por dramaturgo, por único y por consecuente”.

Come autore letterario, Fernán Gómez coltivò il romanzo e la poesia e fu un prolifico saggista dopo aver compiuto sessant’anni. Diresse diverse opere teatrali e scrisse numerose piéces tra cui ricordiamo: *Pareja para la eternidad* (1947), *Marido y medio* (1959) *La coartada* (1985), *Los domingos, bacanal* (1987), *Del rey Ordás y su infamia* (1983), *Ojos de bosque* (1986); *El picaro. Aventuras y desventuras de Lucas Maraña* (1992), *Lazarillo de Tormes* (1994), *Los invasores del palacio* (2000), *Defensa de Sancho Panza* (2002), *Morir cuerdo, vivir loco* (2004). Una delle sue opere di teatro più importanti è stata *Las bicicletas son para el verano* (del 1977, messa in scena da José Carlos Plaza nel 1982, e trasposta al cinema da Jaime Chávarri nel 1984), in cui si riflette la sua impronta libertaria e in cui convergono le sue sensazioni, ricordi e riflessioni sulla durezza della guerra l’inizio della dittatura di Francisco Franco.⁶ Le sue opere, come appare anche dai titoli, sono stemperate dalla sua comicità sorniona, sempre spruzzate di umorismo grottesco, risultato delle sue curiosità giovanili per l’avanguardia, della sua eredità culturale e teatrale, che si esprime nella picaresca delle sue espressioni letterarie e del suo apprendistato artistico.

Senza altro il realismo apparente di *Questi fantasmi*, giocati sui temi dell’onirico-surreale, e la dialettica realtà-finzione, illusione ingenua e drammatica necessità, hanno attratto e forgiato successivamente lo stile di questo autore spagnolo che convergerà nelle sue opere teatrali le lezioni attinte dai drammaturghi con cui era entrato in contatto. E, ovviamente, dirigere un’opera di Eduardo è un’esperienza formativa, e una grande lezione teatrale anche e soprattutto quando la si adatta ad un contesto diverso, ma che condivide le stesse inquietudini e atteggiamenti di poetica nei confronti del vero vs falso, illusorio vs reale, e utopico/folle/ingenuo/sognatore vs pratico.

Fernando Fernán Gómez fu scoperto da un altro grande drammaturgo, Jardiel Poncela, che gli diede la sua prima opportunità quando gli offrì, nel 1940, un ruolo come attore secondario nella sua opera *Los ladrones somos gente honrada*. Jardiel Poncela sarà anche il riferimento drammaturgico che Fernando Fernán Gómez condividerà con Jaime de Armiñán, autore della traduzione dell’opera di Eduardo *Questi fantasmi*. Fernán-Gomez la metterà in scena quando già aveva acquisito uno status importante nel cinema e nel teatro spagnolo.

Il teatro umoristico di Eduardo potrebbe aver influito perfino nel teatro di Jardiel Poncela perché suo diretto contemporaneo, e perché sappiamo che i

⁶ Fu un modello di opera importante per l’epoca della Transizione spagnola alla Democrazia, e fu messa in scena da alcuni gruppi indipendenti, molto attivi in quell’epoca.

drammaturghi spagnoli seguivano il teatro italiano che, da Pirandello in poi, mostrava di essere sensibile alle suggestioni di quegli anni. A ciò contribuiva l’Istituto di Cultura Italiano di Madrid che, in quegli anni di censura franquista, costituiva un’interessante fucina di proposte teatrali e cinematografiche da vedere e da sperimentare come laboratorio per tutti gli artisti e gli intellettuali spagnoli più inquieti dell’epoca: l’attività di regista di scena di Fernando Fernán Gómez, infatti, iniziò proprio con il “Grupo de Cámara del Instituto de Cultura Italiano”, per proseguire con successo con messe in scena come *Con derecho a fantasma*, *Mi querido embustero*, *El pensamiento*, *La pereza*, *Abre el ojo*, ecc.

Più che un modello preciso, per il suo stile e per i suoi temi, Eduardo si innesta in quelle tendenze che costituivano l’atmosfera dell’epoca spagnola in questione e che ispirò la poetica dei tre autori considerati: Jaime de Armiñán, Fernando Fernán Gómez e Jardiel Poncela. Quest’ultimo aveva sicuramente contribuito alla “de”-formazione in senso umoristico, paradossale dei primi due e, probabilmente, suggestionato la traduzione-adattamento di *Questi fantasmi*.

La novità di Jardiel Poncela non risiede tanto nella scelta dei temi quanto nella creazione di situazioni grottesche, ridicole o incredibili. Nelle sue opere mette in atto una poetica carnevalesca che svolge attraverso ironie, dialoghi vivaci, ambiguità, equivoci, sorprese o contrasti degli stili e dei registri, mescolando spesso il sublime e il volgare.

La sua novità si caratterizza fondamentalmente per:

- a. La concatenazione di situazioni inverosimili, al limite del teatro dell’assurdo che viene definito “assurdo-logico”.
- b. L’uso misurato e rigoroso della comicità linguistica, senza abusare e trascendere nel doppio senso o nella comicità facile.
- c. Il dominio assoluto della costruzione drammatica, che gli permette di dosificare gli effetti di sorpresa e di alternare saggiamente i momenti d’intriga con quelli di puro umorismo.
- d. L’assimilazione di trame di tipo romanzesco o misteriose, del tipo detective-poliziesco, sotto forma di pastiche letterario.
- e. La cultura di un umorismo di matrice intellettuale, ingegnoso, acuto e mordace, con sfumature che lo avvicinano all’aforisma.

In ogni caso, sempre sotto il trucco, il paradosso o la situazione più assurda, nasconde una dura e amara critica alla società, riflesso della sua disincantata visione della realtà. Esempi: *Angelina o el honor de un brigadier* (1934), satira del mondo sentimentale e post-romantico della fine del XIX

secolo; *Madre (el drama padre)*, sagace critica del teatro naturalista, commedia in cui anche Fernando Fernán Gómez prese parte agli inizi della sua carriera.

La scelta traduttiva e l'amplificazione umoristica

Per l'orientamento poetico, gli interessi e l'attività intellettuale, in un certo qual modo Eduardo diviene un riferimento obbligato per gli intellettuali spagnoli ed esercizio per la formazione di Fernán Gómez che covava uno spirito d'insofferenza per il naturalismo teatrale compiacente e rassicurante per la borghesia; e alimentava, come Eduardo, un sentimento di dolore e di simpatia pietistica per i vinti della guerra, dei disadattati, degli ingenui, degli anti-eroi, degli illusi, degli utopisti: vale a dire, per tutti i perdenti della sua generazione.

Già da una prima lettura della traduzione di *Con derecho a fantasma* di Jaime de Armiñán, si evidenzia il criterio adottato orientato sull'adattamento: è una delle poche scelte sensate nell'ambito della traduzione di un testo drammaturgico finalizzato alla rappresentazione, soprattutto se si tratta di un testo nuovo per il pubblico di arrivo. Diverso è se si tratta di un testo noto di cui si vuole rispettare il valore di partenza per apprezzare la poetica del suo autore fino in fondo. E qui, infatti, ci troviamo di fronte alla rinuncia di una delle due possibilità menzionate, perché Eduardo De Filippo è stato senz'altro uno dei più grandi drammaturghi italiani del XX secolo, che già negli anni '50 godeva di notevole fama all'estero e le traduzioni dei suoi testi diventavano pertanto sempre più frequenti e necessarie. Riteniamo che trasmettere la poetica di Eduardo traducendo un suo testo fedelmente, non sarebbe stato totalmente inopportuno, grazie alle affinità culturali notevoli nei *realia* rappresentati, benché riferiti a due culture diverse, ma molto vicine e intrecciate storicamente e culturalmente, come sono l'Italia (e più concretamente Napoli nello specifico) e la Spagna.

Ma in questo caso, Fernán Gómez ricorre a Eduardo come strumento di divulgazione di un certo modo di sentire e vedere la contemporaneità –più che per rendere noto il drammaturgo al pubblico spagnolo–: lo sceglie per le tematiche grottesche e per l'estetica della sua opera che è sempre tremendamente dialettica, al tempo stesso reale e surreale, seria e comica, antica e moderna, da cui la scelta di mettere in scena quest'opera che Gómez avvertiva come particolarmente adatta ai suoi tempi e alla sua Spagna, un'opera incisiva, divertente e, soprattutto, “esperpentica”. E sottolineo “esperpentica”, perché Valle-Inclán è un altro dei maestri di riferimento di Fernán Gómez, la cui poetica riesce a declinare anche nelle sue opere più mature.

Le trasformazioni avvenute nella traduzione del testo concepito per la messa in scena da F. Fernán Gómez sono diverse e riguardano soprattutto

omissioni, amplificazioni, compensazioni e talvolta trasformazioni operate dal traduttore Jaime de Armiñán. Nella maggior parte delle traduzioni di opere teatrali, per rendere l'effetto del testo di partenza è ovvio ricorrere a omissioni e amplificazioni, soprattutto quando si tratta di testi adattati per la messa in scena, perché in questo caso la strategia traduttiva è fortemente orientata all'accettabilità nella cultura di arrivo. Con ciò si compromette e s'impedisce, a volte, la traduzione di elementi fondamentali della cultura emittente, per rendere più fluida l'opera nella lingua di arrivo.

Nel caso delle versioni teatrali, la difficoltà maggiore consiste nell'adattare i dialoghi che costituiscono il vero e proprio testo teatrale e che deve essere il più naturale possibile, attingendo ai registri della lingua parlata. Si tratta, dunque, per il traduttore Jaime de Armiñán, di operare una ricostruzione in termini realistici, che renda le conversazioni plausibili per il parlante spagnolo. Ma le amplificazioni notevoli e insistenti del testo dialogato ed anche del testo didascalico di questa traduzione spagnola del '59 non sono giustificate dalla ricerca di una naturalità nella lingua d'arrivo, quanto dalla ricerca di un umorismo che, a nostro parere, snaturalizza la poeticità dell'autore Eduardo De Filippo, per assecondare il gusto di una comicità più banale.

È anche vero che nel caso di *Questi fantasmi*, tra l'altro, il traduttore deve anche pensare un adattamento efficace dal dialetto napoletano in cui si esprimono i personaggi nella rappresentazione italiana, con conseguenti effetti naturalmente più comici – benché nel copione originario del 1945, che il traduttore potrebbe aver guardato, Eduardo non modificò sostanzialmente la parlata dei personaggi in senso dialettale-. Per le scelte di descrizione scenica nella sua traduzione – sulle quali ci si sofferma più avanti-, si deduce che Jaime de Armiñán abbia visto l'opera rappresentata, o in Italia, o, a partire dal 1955, a Parigi, nel teatro Sarah Bernhardt, dove fu rappresentata la pièce di De Filippo, da lui stessa diretta, con il titolo *Sacres fantomes*.

Nella rappresentazione italiana la lingua dialettale appare in molti punti del dialogo, anche se semplicemente con sfumature, accenti, espressioni, modi di dire, con molte delle varianti di registro in cui si esprimono i personaggi della pièce defilippiana che appartengono a diversi ceti sociali, più o meno popolari e della bassa e alta borghesia. Il dialetto presenta sempre una resistenza maggiore della lingua standard per la traduzione (e spiega anche la poeticità, l'ironia – talvolta ambigua- e la comicità delicata di Eduardo). E, non essendoci un corrispettivo nella lingua spagnola è notevole l'impegno del traduttore per trovare registri equivalenti e plausibili che non scadano nel ridicolo perché non esistono dialetti veri e propri in castigliano, ma lingue comunitarie che rimandano a culture (e politiche) locali, mentre la filosofia di questa storia

teatrale basata sulle relazione e comunicazione uomo-donna e le difficoltà di sopravvivenza, vuole presentarsi come un problema di natura universale. La soluzione che propone Armiñán è il ricorso consistente alle amplificazioni nei dialoghi per fini teatralmente comici utilizzando espedienti retorici come il quiproquo, i malintesi con i doppi sensi, gli equivoci conseguenti, e le enfattizzazioni per fini umoristici. Il problema è che queste amplificazioni, ridondanze di natura umoristica, per chi ha letto/visto l’opera e l’ha apprezzata in originale, suonano triviali, impertinenti, inutili, e fuori luogo rispetto al messaggio di partenza, sottraendo quell’aria poetica che preservava la sua trama originale.

Ad ogni modo sembra che, in *Derecho a fantasma*, trascurando gli elementi tipici della cultura emittente, la dominante dei dialoghi sia l’intrattenimento, la comicità. Il rifacimento a opere contemporanee più umoristiche della cultura ricevente, o di poco antecedenti, è il modello del drammaturgo Jardiel Poncela. Il traduttore Armiñán ha “piegato” anche le indicazioni sceniche, oltre ai dialoghi e ai monologhi, a un effetto più comico, insistendo sull’aspetto folklorico, un po’ topicizzato della cultura napoletana con le sue superstizioni, le sue credenze popolari e la paura dei fantasmi, amplificando questi toni, insistendo perfino figurativamente sull’aspetto gotico delle descrizioni di scena e svilendo la sottile poesia dell’ambiguità. Vediamo come si esprime questa dominante comica che prevale sulla fedeltà del testo originale, nella didascalia, nei dialoghi e nei monologhi, considerando soltanto il primo atto.

L’enfasi sull’aspetto superstizioso con fini comici e teatrali, nel testo tradotto viene posto fin dall’inizio dell’opera, con amplificazioni che sembrano cambiare la struttura del testo di arrivo. Nella traduzione s’introduce una musica misteriosa che non appare nel testo di partenza “Comenzamos a escuchar una música inquietante tocada en clavecín” (De Filippo; De Armiñán 1959: 7) e continua all’inizio del testo teatrale vero e proprio “Se oye un ruido terrible. La musica de clavecín no deja de sonar” (p. 8) e coerentemente, si insiste su questo tratto misterioso, che viene esteso anche al dialogo quando Rafael, il portiere, nell’introdurre la pièce, volendo aprire la casa che si crede infestata dai fantasmi, dice:

Rafael: ¡Espera que abra el balcón! (Se mueve por la escena) ¿Donde habré puesto yo el balcón? La última vez estaba aquí... Pero ellos lo cambian... ¡Estoy seguro de que ellos lo cambian! ¡No te muevas! (Con voz temblorosa.) Y reza a la Madona del Mar, si es que sabes rezar... ¡Santísima Madona del Mar si es que sabes rezar... ¡Santísima Madona del Mar, ampara a estos tus siervos! (Sigue tanteando en busca del balcón) ¡Aquí! ¡Aquí está el balcón! (Abre el balcón de la izquierda y simultáneamente se ilumina la estancia con la luz del

sol. Cesa la música misteriosa y escuchamos, muy fuerte, al tiempo que entra la luz, la conocida canción napolitana “O sole mio”. Rafael, feliz y observado por el Mozo, apaga la vela, corre al otro balcón y le abre de par en par. Cesa la música. El mozo deja cuanto llevaba, da media vuelta y se dispone a salir. Rafael grita nerviosísimo) ¿A dónde vas?. (p. 8)

Confrontiamolo con la descrizione del copione iniziale di Eduardo:

Adesso apro il balcone!...(Avanza incerto e preoccupato verso uno dei due balconi. Dopo pochi passi si ferma e si volta repentinamente al facchino) Tu però non andartene eh! (il tono della sua voce è anormale) Ma che hai paura? Entra dentro ... (Il facchino avanza di qualche passo). Bravo. E soprattutto non andartene ... (Finalmente si è avvicinato al balcone di destra e lo apre: la scena si illumina a giorno) Oh ! Finalmente la luce ! (Apre l'altro balcone) (Il facchino ha poggiato tutto in un angolo della scena e fa per andare. Quasi irritato investendolo). E dove vai?...

Nella traduzione di Armiñán l'effetto gotico, misterioso, viene perseguito per tutto il testo, evocando immagini sinistre attraverso i dialoghi dei personaggi, ma anche figurativamente descritto in modo dettagliato nelle indicazioni sceniche, segno probabile di ciò che il traduttore vide rappresentato.⁷ Come esempio ci riferiamo sempre all'inizio del primo atto (De Filippo; De Armiñán 1959: 7), dove appare tutta questa descrizione didascalica: “Suena un golpe de bombo y, simultáneamente, se enciende un foco sobre una armadura. Sigue sonando la música; otro golpe de bombo y nuevo foco, esta vez sobre una panoplia con armas antiguas. El clavecín no deja de oírse, escuchamos el bombo y el foco subraya el efecto sobre la cabeza disecada de un jabalí. La escena queda en esta forma y oímos la música mucho más suave”. Tutti questi elementi riportati nella didascalia dal traduttore non sono presenti nell'originale. Inoltre, alla fine della descrizione spagnola c'è un'esplicitazione: “Suena la voz, temblorosa, de Rafael, y con aquella voz comienza la acción”. La versione originale, invece, inizia direttamente con le parole del primo personaggio che appare, Raffaele, senza precisare che parlerà con voce “tremante”.

L'altro esempio di “goticismo” enfatizzato nella traduzione e assente nell'originale, è l'aggiunta di figure e suoni sinistri per destare paura come quando si sentono i corvi gracchiare nella descrizione dei delitti dei presunti

⁷ Si tratta, è il caso di ricordarlo, di una supposizione, una congettura che non ha riscontro razionale, scientifico.

fantasmi che il portiere Rafael fa a Pasquale al suo arrivo (De Filippo; De Armiñán 1959: 20). Lo stesso gracchiare ricorre nella prima conversazione in casa con la moglie Maria, al suo arrivo (De Filippo; De Armiñán 1959: 31) e ricorre in tutte le situazioni in cui il testo vuole suscitare o giocare con l'effetto di paura con il suo potenziale lettore/spettatore: si veda soprattutto nel secondo atto, nella scena dell'“apparizione” dell'intera famiglia dell'amante dall'aspetto fantasmale, con la moglie tradita, Armida, che impreca contro il marito e si esprime e si lamenta con retorica pomposa, eccessivamente teatrale e ambigualmente sinistra (De Filippo; De Armiñán 1959: 63). Questo brano è un evidente omaggio ai *Sei personaggi in cerca di autore* di pirandelliana memoria, per quanto il riferimento di Eduardo apparenti un carattere parodico. Ad ogni modo, in questa circostanza, il gracchiare precede la tempesta con i tuoni e i fulmini; sebbene questi ultimi fossero già presenti nella versione originale.

L'altro aspetto di facile comicità assente nell'originale, viene giocato sul motivo erotico e sugli equivoci che può causare. La moglie di Pasquale prende il sole svestita sul terrazzo, sopra il balcone in cui il marito conversa a volte con il dirimpettaio, il Professor Santanna. Nel brano della preparazione del caffè –che, in originale, è un piccolo gioiello di poesia sui piaceri della vita di un uomo comune–, la dominante della versione tradotta viene spostata ancora una volta sul versante comico, piuttosto che sulla ambiguità di interpretazione che vuole e può suscitare simpatia, tenerezza o disprezzo nei confronti del protagonista della versione originale. Mentre Pasquale spiega il suo segreto per prepararsi un buon caffè, il dirimpettaio Santanna si mostra particolarmente interessato al suo racconto, al punto da salire sul balcone, sporgendosi troppo, gesti che sono ripresi da Pasquale allarmato che lo invita a non esagerare, data la sua età. Al rientrare all'interno della casa Pasquale vede scendere la moglie avvolta in un asciugamano, abbronzata per essersi stesa al sole sul terrazzo. Pasquale capisce il motivo di tanto sporgersi del dirimpettaio e si arrabbia anche con il portiere che in quel momento entra in casa per portargli i giornali e allunga lo sguardo compiacente sulla moglie (De Filippo; De Armiñán 1959: 41-43). Tutta quest'amplificazione è del tutto assente nell'originale e non avrebbe avuto senso nel testo di arrivo, se non per orientarlo nel senso di un umorismo più triviale, basato sull'equivoco superficiale.

Tra le altre cose la figura della moglie viene trattata in senso più frivolo rispetto all'originale, sia per la sua spensieratezza allegra, sia per la sua superficialità, anche nei confronti delle complicazioni che questa sua relazione extraconiugale può comportare per sé e per la famiglia dell'amante. Per esempio, il brano che vede uscire l'amante dall'armadio, Alfredo Marigliano, quasi alla fine del primo atto, viene trattato, nella versione originale, in modo più

scrupoloso dal punto di vista morale: l'amante è già andato via di casa da un mese e mezzo e ha deciso di scappare via con Maria. Maria lo sa, ma tentenna, talvolta torna da lui, ma poi ha degli scrupoli e gli dice di tornare dalla famiglia. Mentre nella versione tradotta da Armiñán, Alfredo Marigliano esce dall'armadio comunicando che in quel momento ha lasciato la moglie ed è deciso a portare con sé Maria che non oppone molta resistenza, o almeno non lo fa con argomenti che riflettono rimorsi morali convincenti.

L'altro rimando al topico napoletano è la canzone che Pasquale Lojacono deve canticchiare sui balconi più volte al giorno, in segno di allegria e spensieratezza, per dissipare le voci che la casa sia infestata dai fantasmi, su ordine del padrone di casa. La scelta del motivo melodico di Eduardo è “*Ah l'ammore che fa fa'!*..”, che è anche una chiave pertinente che condensa la scelta intrapresa da Pasquale per abitare quel palazzo. Questo punto viene rispettato ugualmente anche nella versione spagnola di Pau Miró ed Enrico Iannello del 2010. Mentre Jaime de Armiñán preferisce ricorrere ad un classico più conosciuto della canzone italiana “*O sole mio!*” soddisfacendo le aspettative di un pubblico meno esigente della trama, e, forse, meno conoscitore dell'opera eduardiana e delle melodie napoletane.

Ovviamente anche l'economia scenografica di Fernán Gómez ha interferito nella traduzione commissionata del testo di Eduardo privilegiando alcune descrizioni della messa in scena, e trascurandone altre; compromettendo, in tal modo, la traduzione dell'opera teatrale soprattutto per quanto riguarda le indicazioni sceniche. Tuttavia, nel caso specifico, le scelte non sono determinate solo dall'esigenza di disposizione scenica. È chiaro che, nel caso della versione di Jaime de Armiñán sono tante le omissioni, le amplificazioni e le sostituzioni per cui è preferibile parlare di adattamento come risultato di un compromesso dell'esperienza teatrale di Jaime de Armiñán, di Fernando Fernán Gómez e dei gusti teatrali “previsti” dello spettatore implicito, uno spettatore concepito dai due autori –possibilmente madrileni, e del 1959–, abituato ad un certo tipo di spettacolo teatrale commerciale e meno esigente. A meno che non si voglia parlare di traduzione “ludica”, come faremo più avanti.

La traduzione spagnola del 2010 di Pau Miró ed Enrico Iannello è molto più rispettosa dell'originale, pur operando una sostituzione rilevante, come quella della figura della sorella del portiere Carmela, che qui diventa “il fratello” Enzo, lo “spiritato scemo” che parla napoletano stretto, perfino nella traduzione. Anche questa versione può essere stata concepita in funzione dell'adattamento scenico, e questa sostituzione giustificherebbe il cambio d'identità sessuale del personaggio, forse per permettere ad un attore della compagnia con determinate

caratteristiche interpretative, di recitare quella parte specifica meglio di un’attrice.

Una traduzione adattata per la scena

A titolo esemplificativo abbiamo deciso di concentrarci sulle differenze tra le indicazioni e le descrizioni della scena all’inizio di ciascun atto dell’opera, perché è qui che si concentra la poetica dell’autore più che nei dialoghi.

All’inizio del primo atto, nell’originale si parla di “un antico appartamento” e nient’altro, mentre nella traduzione si parla di “una vieja casa”, con l’aggiunta che è “del siglo XVII” e che si trova “en la ciudad de Nápoles”. Si tratta di un’amplificazione che comporta un’estensione nel testo di arrivo; ma è anche un’esplicitazione, giacché nel testo di arrivo si include ciò che è implicito nel testo di partenza. Tra l’altro si può supporre che il traduttore aggiungesse le informazioni sull’epoca e la località poiché queste caratteristiche erano state rappresentate in precedenza non solo in Italia, ma anche in Francia, dove l’opera fu messa in scena con il titolo di *Sacres fantomes*.

In seguito incontriamo un’omissione. La frase del testo di Eduardo: “Per la vicenda che mi accingo a narrare, la disposizione scenica d’obbligo è la seguente”, è completamente assente nella traduzione e la ragione, abbastanza evidente, è che il traduttore non è lo scrittore e si esime dal ruolo di narratore degli eventi. Quest’atteggiamento delegante di responsabilità del traduttore si deve all’ipotesi che l’opera sia stata tradotta espressamente per la messa in scena, voluta dal drammaturgo Fernando Fernán Gómez. Sebbene, in altre circostanze del testo, Jaime de Armiñán abbia agito come il vero autore, progettando il suo testo teatrale, rivolto al suo “lettore”, per essere la traduzione una strategia discorsiva analoga alla (ri-)creazione quando è fortemente orientata verso il criterio di accettabilità. In questo caso, per le varie omissioni, amplificazioni e omissioni e sostituzioni strutturali, sarebbe più corretto parlare perfino di adattamento teatrale e scenico, ma su questo punto torniamo alla fine.

Per quanto riguarda le informazioni sceniche, nella traduzione rinveniamo immediatamente due informazioni non presenti nell’originale: la posizione dei due balconi “ [...] al borde de la batería y mejor sobre ella”, e il loro stato, dal momento che il traduttore riferisce che “ambos están muy bien conservados”. Questa spiegazione si può addurre al fatto che nelle probabili rappresentazioni viste, i balconi avessero quell’aspetto. Nell’originale leggiamo, riferito ai balconi, “Lo stile di essi è decisamente Seicento” mentre nella traduzione non viene precisato. Tale omissione ha la sua ragione di essere, poiché nella versione spagnola il traduttore ci ha spiegato all’inizio che la casa è “del siglo XVII”, e,

dunque, possiamo concludere che questa informazione è stata solo procrastinata e che si è fatta una modulazione basata sulla metonimia, cioè il tutto per una parte: nell’opera italiana si dice che i due balconi sono del XVII secolo, mentre nella traduzione si riferisce a tutta la casa. Un’altra omissione nella versione spagnola “Su quest’ultima parete, un altro vano con porte di legno grezzo” diventa nella traduzione semplicemente “Un estrecho pasillo que da paso a una escalera de caracol”, mentre nel testo di origine si precisa che il corridoio lascia vedere “i primi due gradini” della scala, che è solo “una scalinata”. Poiché non è scritto nell’originale che si tratta di una scala “a chiocciola”, quest’amplificazione può essere giustificata dall’ipotesi che il traduttore abbia visto questo tipo di scala in qualche rappresentazione.

A seguire, c’è un’altra omissione di buona parte dell’informazione esplicita, poiché Eduardo De Filippo descrive molto dettagliatamente: “Infatti da un finestrino ad occhio che si troverà sulla parete di fondo a sinistra, quella che parte in linea orizzontale da sinistra a destra, è possibile vedere e controllare chi sale e chi scende dalla terrazza”. Invece Jaime de Armiñán riporta solo: “Un ventanuco redondo deja ver quién sube y baja de la terraza” (p. 7). Volendo interpretare questa decisione ed anche altre dello stesso tipo, si può pensare che il traduttore voglia lasciare più libertà allo scenografo rispetto a quella permessa da De Filippo, autore, regista e attore dell’opera. Più avanti s’indica: “Sparsi per la scena, vi saranno alla rinfusa ogni sorta di masserizie: cesti di stoviglie, utensili da cucina, candelieri, involti grandi e piccoli e qualche mobile”. Queste didascalie sceniche nella traduzione vengono spostate alla fine delle descrizioni e, oltre agli “sgombri” segnalati nell’originale, si aggiungono anche “líos di roba”; probabilmente, questa leggera amplificazione vuole dare alla scena un aspetto ancora più disordinato. In seguito, De Filippo spiega: “Insomma, dal disordine e dalla varietà degli oggetti s’indovina che un nuovo inquilino sta effettuando la presa di possesso dell’appartamento stesso.” Anche qui riscontriamo un’omissione da parte del testo, perché nella traduzione si legge più sinteticamente: “muestras indudables de que allí alguien se muda”.

Tuttavia, rispetto al finale della descrizione originale, la traduzione presenta una notevole amplificazione poiché l’autore conclude la descrizione della scena del primo atto in questo modo: “All’alzarsi del sipario, la camera è completamente buia. Dopo poco, si ode all’interno un rumore di passi e s’intravede una tenue luce di candela”. Nella traduzione, ci sono diverse spiegazioni. Ad esempio si parla di due zone: “una zona forma la terraza, practicable, y otra, a la derecha, inicia el tejado del viejo caserón.” Siamo anche informati di un “ciclorama azul purísimo que, al començar la obra, es casi

negro”. Tra l’altro viene descritta “una musica inquietante tocada en el clavecín” che non è menzionata nell’originale.

La descrizione della scena all’inizio del secondo atto è più breve di quella del primo atto ma offre ugualmente elementi d’interesse. Nell’originale si legge: “La stanza presenta, ormai, tutti i caratteri di una sala da soggiorno, una pensione, non di lusso, ma decorosa”. Tutta questa descrizione viene completamente omessa nella traduzione, e, al suo posto, ci sono informazioni assenti nell’opera originale: “Sólo la armadura, la panoplia y la cabeza de jabalí testifican que aquel caserón es el mismo”. Non dobbiamo dimenticare che abbiamo incontrato questi elementi, anche nel primo atto, solo nella versione spagnola, pertanto non è motivo di sorpresa che appaiano anche nel secondo atto. Per quanto riguarda gli oggetti presenti in scena, De Filippo scrive: “Qualche tavolo con sopra riviste, uno scrittoio, telefono, tappeti”. Jaime de Armiñán, invece, esplicita che le riviste sono di “colori”, aggiunge “una estanteria” e “un tocadiscos” e omette il telefono e i tappeti. Aggiunge dopo: “Una gran alfombra en el suelo”, operando un’altra omissione dato che nell’originale si descrive un velluto grigio con i bordi rossi, che sta nel corridoio dell’ingresso. In seguito, l’autore precisa: “Il tutto disposto secondo la descrizione di Alfredo durante la scena con Maria del primo atto”, un’altra informazione omessa nella traduzione, evidentemente perché non considerata importante o necessaria. Nella versione italiana leggiamo: “Anche il finestrino ha subito la trasformazione”, ma questa volta il traduttore utilizza un’esplicitazione e scrive “El ventanuco tiene una cortinilla de cretona.” Nella traduzione continuano le informazioni assenti nel testo originale quando Jaime de Armiñán scrive: “En la terraza no vemos ropa tendida. Hace sol”.

E, soprattutto, il personaggio, nella traduzione, seduto al balcone, adagia su una sedia situata di fronte “una cafetera napoletana y una tacita” eliminando dunque, dall’originale, “una guantiera”, “un piattino” e non precisando che la caffettiera è piccola, come specificato nell’originale. Si compiono anche una trasposizione e una sostituzione di luogo: nel copione originale del ‘45, Natalino è “beatamente seduto fuori al balcone di sinistra”, mentre nella traduzione Pasquale “sonríe feliz mientras habla con el professor”.⁸ Dunque, il suo stato d’animo di beatitudine e di felicità ha subito una trasformazione di categoria

⁸ È rilevante la differenza tra i nomi dati al personaggio che, nel copione originario italiano del ‘45 si chiama Natalino Lolli, mentre nella traduzione si chiama Pasquale Lojacono, così, come la sorella del portiere Cesira, nella traduzione di Armiñán diventa Carmen, e che corrispondono ai nomi che avranno anche nella versione posteriore di Eduardo. È molto probabile, dunque, che il traduttore abbia avuto come testo a fronte la versione già riscritta da Eduardo nel 1951.

grammaticale, poiché nell’originale, viene espresso da un avverbio e nella traduzione da un aggettivo; tra l’altro, si è verificato uno spostamento perché nell’originale questo stato d’animo si riferisce al suo stare comodamente seduto al balcone; mentre, nella traduzione, si riferisce al suo sorridere mentre parla con il professore. Anche qui, la traduzione tradisce il fatto di essere concepita per l’espressività non verbale della recitazione, per la messa in scena, più che per la lettura.

Infine, l’ultima frase della didascalia originale è: “Mentre attende che il caffè sia pronto, parla col suo dirimpettaio prof. Santanna.” La prima parte è completamente omessa dal traduttore; accade lo stesso con l’informazione che il professore è il vicino dirimpettaio di Pasquale e, mentre nel testo originale è specificato, nella traduzione leggiamo semplicemente “il professore”. Probabilmente, il traduttore non ha creduto che servisse mantenere questa esplicitazione, che, invece, svolge un ruolo notevole nella versione originale, perché il professor Santanna è il simulacro del drammaturgo per l’allocuzione diretta al pubblico, un espediente per rompere la quarta parete ed esprimere liberamente il suo pensiero direttamente allo spettatore, un importante strumento di metateatralità per l’estetica eduardiana. Ancora una volta supponiamo, che, forse, le esigenze di scena di Fernán Gómez non lo richiedessero.

Inoltre, il traduttore inizia a fare riferimento a “la musica tocada al clavecín que inició la obra”, che è stata menzionata nel primo atto, ma sempre e solo nella traduzione, e qui succede lo stesso. De Filippo inizia a dire: “La stessa scena degli altri atti” e il traduttore fa una modulazione del plurale “degli altri atti” al singolare “del acto anterior”. Immediatamente dopo, c’è un’esplicitazione: “El caserón del siglo XVII” una specificazione che sembra poco utile perché, nel dire che la scena è sempre la stessa, è chiaro che l’edificio appena descritto come decadente è il “caserón”. “Si nota, solamente, un poco di abbandono e di disordine” viene tradotto con “El caserón del siglo XVII es ahora decadente” ed è evidente, oltre la semplificazione nella traduzione, anche la trasposizione: dai sostantivi “abbandono” e “disordine” si passa all’unico aggettivo “decadente”.

Le due descrizioni del soggiorno non hanno niente in comune. Eduardo De Filippo scrive: “Mancano i mobili. Il radio-grammofono non c’è più. Anche il mobile-bar è scomparso. La biblioteca è vuota. L’apparecchio telefonico è stato staccato di recente: si notano, infatti, i fili tagliati e ripiegati all’insù, nonché i buchi irregolari dell’intonaco praticati dai chiodi e dai rampini estratti di fresco.” Così traduce Jaime de Armiñán: “Las butacas fueron sustituidas por sillas de cocina. No hay cuadros por las paredes. Una chaqueta está colgada de la armadura. Una tumbona de jardín, descolorida, ocupa el mejor lugar de la

estancia.” È evidente che non solo la traduzione in realtà non ha nulla di letterale e gli oggetti descritti sono completamente diversi, ma anche che la descrizione dell’originale sia molto più dettagliata della versione spagnola.

Per quanto riguarda l’ora, nell’originale leggiamo, un po’ più dettagliatamente: “È sera inoltrata, quasi le otto e mezzo.”; nella traduzione si legge, più semplicemente. “Son las ocho y media de la tarde”. Mentre nell’originale “La camera è illuminata da un lume di candela”, nella traduzione le candele sono “dos o tres”. Un’altra variazione nel concetto di tempo avviene quando De Filippo scrive: “Sono passati due mesi”, mentre il traduttore opera una modulazione, perché c’è un cambiamento nel modo di osservare la realtà, quando scrive “Han pasado más de sesenta días.” lasciando intendere che sono passati più di due mesi. Non è ciò che troviamo nel testo originale dove si precisa, invece, che sono passati due mesi esatti.

Per lo stesso motivo avvengono altre omissioni come quella della fine della descrizione originale in cui si legge: “All’alzarsi il sipario, seduti accanto al tavolo centrale si trovano Maria e Gastone, uno di fronte all’altro.” Nella versione tradotta, questa informazione viene separata da tutta la descrizione della scena e viene anche messa tra parentesi. Si omette, inoltre, che i due sono seduti vicino al tavolo centrale di cui si parla nell’originale e ciò, probabilmente, perché nella descrizione tradotta non si scrive di un tavolo al centro del soggiorno, o perché vuole indulgere nel comportamento frivolo della donna.

Attraverso quest’analisi si può dedurre che il traduttore si è sentito libero non solo di omettere elementi considerati non necessari, ma anche di aggiungere cose molto diverse dal testo di Eduardo De Filippo, e che non hanno niente in comune con l’originale. La ragione di molte di queste scelte si può riscontrare nelle esigenze sceniche, secondo la volontà del regista (in questo caso, Fernando Fernán Gómez) per renderla più consona al materiale scenico disponibile, o perché certi oggetti sono in grado di comunicare effetti più familiari per il pubblico spagnolo.

Ma è anche vero che c’è una scelta precisa che rivela un atteggiamento ludico del traduttore Armiñán e del regista-drammaturgo Fernán Gómez nei confronti del drammaturgo di partenza Eduardo De Filippo, che deriva loro dalla sensibilità nei confronti della visione ludica, surrealista, umoristica, “assurdo-logica”, alla maniera di Jardiel Poncela su cui, forse, vale la pena soffermarsi per comprendere meglio la poetica della traduzione.

La poetica di una traduzione ludica

È vero che nella traduzione rispettosa bisognerebbe tradurre tutto, ma è anche vero che, nell’ambito della traduzione teatrale, la difficoltà non è nuova, al punto che alcuni drammaturghi, come Jean Anouilh, hanno sempre pensato che, per quanto riguarda il teatro, sarebbe più corretto parlare di riscrittura o adattamento. Tra l’altro il teatro, di per sé è comunicazione viva, sempre in divenire, e nelle traduzioni si rinnova, rivive, cresce.

Nel caso di Eduardo, il suo testo, con accenti dialettali, offre una resistenza particolare di scrittura e quindi di traduzione. Com’è possibile trasmettere la poesia, la bellezza di un testo come quello di Eduardo se non ricorrendo ad altre formule espressive più naturali che destrutturano perfino il testo semantico di origine? In questo caso, non è già più possibile parlare di traduzione, ma piuttosto di adattamento.

Che cosa dunque bisogna tradurre in un’opera teatrale? E si deve oggi ancora, nell’epoca del multilinguismo europeo, tradurre il teatro? Ciò ha ancora del senso? La risposta non dà spazio ad ambiguità, credo. Bisognerebbe tradurre *tutto*, senza lasciare invecchiare troppo le opere contemporanee, poiché, oltre al lavoro specifico del traduttore, la traduzione mette in gioco la relazione del drammaturgo, dell’autore con i codici e con la tradizione, la contestualizzazione della scrittura nello spazio, nel tempo e nell’arte, l’articolazione del testo al reale, al vissuto culturale.

Questa soluzione proposta da Armiñán rispetto al testo originario di Eduardo De Filippo, manifesta una relazione, libera, ludica del testo d’arrivo con l’altro testo, il testo di partenza, e nonostante alcune cadute di stile, non ha nulla d’irriverente. Tradurre non è scrivere, è scegliere un registro, una tonalità. In questo caso, lavorare sull’aspetto umoristico-surreale tipicamente “ponceliano” o “armiñano” o “fernandiano”, significa fare delle scelte di tono ancora più grottesco, più esperpentico, e senz’altro più adatte all’atmosfera dell’ambiente di ricezione di quel testo teatrale per la Spagna della fine degli anni ’50, abituato alla commedia che guardava a Jardiel Poncela e Miguel Mihura come modello di trasgressione. Pur preferendo una traduzione libera e ludica, quindi, si può mantenere il rispetto per le intenzioni dell’autore dell’originale. Ma si tratta, spesso, di un compromesso, di un difficile equilibrio da realizzare, perché nel rapporto di traduzione ludica tra i testi, la dominante tematica ed estetica viene tendenzialmente asservita ai propri scopi, per illustrare una visione della realtà vicina, più diretta, una realtà che è deformata. Perciò, in fondo, ci si serve del testo dell’originale per far passare il messaggio proprio, con i toni che sono più noti, più familiari al lettore/spettatore di arrivo.

In sostanza Jaime de Armiñán e Fernando Fernán Gómez hanno fatto con Eduardo esattamente ciò che Eduardo faceva con i testi “altrui”: con la propria interpretazione e con il tono che gli conferiva, li faceva propri, li assimilava come parte della propria poetica quando li adattava per la rappresentazione che lui dirigeva, o quando ne faceva la traduzione scenica. Ed è proprio con questo esercizio di difficile equilibrio che Eduardo ha concluso la sua carriera quando si accingeva a terminare l’adattamento de *La Tempesta* di Shakesperare in napoletano.

Referenze bibliografiche

- AA.VV. (1985), *Fernando Fernán Gómez: Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Burdeos: Presses Universitaire de Bordeaux.
- AA.VV. (1983). *Fernando Fernán Gómez: el hombre que quiso ser Jackie Cooper*, a cura di Jesús Angulo e Francisco Llinás. Barcelona: Paidós.
- CONDE GUERRI, María José (1981). *El teatro de Enrique Jardiel Poncela: aproximación crítica*. Madrid: C.S.I.C.
- DE ARMIÑAN, Jaime & DELGADO BENAVENTE, Luis (2005). *Media hora antes/ Nuestro fantasma*, edición de Manuel F. Vieites García. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- DE FILIPPO, Eduardo (1959). *Con derecho a fantasma*, trad. dell’originale, *Questi fantasmi* di Jaime de Armiñán. Madrid: Escelicer.
- _____. (1995). *Questi fantasmi*. En: *Cantata dei giorni dispari*, a cura di Anna Barsotti. Turín: Einaudi.
- DE FILIPPO, Eduardo (2010). *Con derecho a fantasma*, trad. dell’originale, *Questi fantasmi* di Pau Miró ed Enrico Iannello. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- SÁNCHEZ CASTRO, Marta (2007). *El humor en los autores de la “otra generación del 27”: Análisis lingüístico-contrastivo – Jardiel Poncela, Mihura, López Rubio y Neville*. Frankfurt am Main: Peter Lang.