



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Editor

Donatella Gavrilovich
University of Rome 'Tor Vergata'

Associate Editors

Donato Santeramo

Queen's University, Kingston (CANADA)

Oľga Kupcova

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Consulting Editor

Marie-Christine Autant-Mathieu

EUR'ORBEM, CNRS, Paris-Sorbonne (FRANCE)

Delphine Pinasa

*Centre National du Costume de Scène et de la Scénographie (CNCS)
(FRANCE)*

Dmitrij Rodionov

A. A. Bakhrushin State Central Theatre Museum (RUSSIA)

Advisory Board

Gabriella Elina Imposti

University of Bologna

Andrei Malaev-Babel

Florida State University/Asolo Conservatory for Actor Training (USA)

Lorenzo Mango

University of Naples 'L'Orientale'

Mariateresa Pizza

Archive 'Dario Fo-Franca Rame'

Roger Salas

'El Pais', Madrid (SPAIN)

Riku Roihankorpi

University of Tampere (FINLAND)

Editorial Board

Leonetta Bentivoglio

'La Repubblica', Rome

Michaela Böhmig

Member of the International Dance Council CID - UNESCO

Manuela Canali

National Academy of Dance, Rome

Silvia Carandini

University of Rome 'La Sapienza'

Alexander Chepurov

Russian State Institute of Performing Arts

Marietta Chikhladze

Tbilisi State University (GEORGIA)

Enrica Dal Zio

'Michael Chekhov Association MICHA', New York (USA)

Dominique Dolmieu

Maison d'Europe et d'Orient - Eurodram (FRANCE)

Erica Faccioli

Academy of Fine Arts of Venezia

Stefania Frezzotti

National Gallery of Modern Art (GNAM), Rome

Fabrizio Grifasi

Fondazione Romaeuropa, Rome

Vladislav Ivanov

State Institute of Art Studies (SIAS), Mosca (RUSSIA)

Lucie Kempf

Université de Lorraine (FRANCE)

Claudia Pieralli

University of Florence

Gabriel Poole

University of Cassino and Southern Lazio

Elena Randi

University of Padua

Daria Rybakova

St. Petersburg State University of Culture and Arts (RUSSIA)

Elena Servito

INDA (National Institute of Ancient Drama) Foundation of Syracuse

Margaret Shewring

University of Warwick (ENGLAND)

Artem Smolin

St. Petersburg State University of Information Technologies, Mechanics and Optics (RUSSIA)

Leila Zammar

Loyola University of Chicago JFRC

Fabio Massimo Zanzotto

University of Rome 'Tor Vergata'

Editorial Assistants

Elisa Anzellotti, *University of Viterbo "La Tuscia"*

Annamaria Corea, *University of Rome 'La Sapienza'*

Anna Isaeva, *Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (FRANCE)*

Irina Marchesini, *University of Bologna*

Alice Pieroni, *University of Florence*

Marianna Zannoni, *University of Venice*

Staff

Marco Argentina, *University of Padua*, **Giulia Cara**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Gioia Cecchi**, *University of Rome "La Sapienza"*, **Marco Damigella**, *University of Roma Tre*, **Davide Di Bella**, *University of Florence*, **Alessandro Maria Egitto**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Valeria Gaveglia**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Silvia Loreti**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Manuel Onorati**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Valeria Paraninfi**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Ilaria Recchi**, *University of Rome "Tor Vergata"*, **Andrea Vanacore**, *University of Roma Tre*

The journal evaluates submissions through a double-blind referee system.

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

WORD > <STAGE

Stage words: inter-semiotic and inter-linguistic translation of dramaturgic, literary and theatre theory texts
edited by Donatella Gavrilovich and Gabriella Elina Imposti

Patrocinio:



Progetto grafico
Gioia Cecchi

Segreteria e ufficio stampa
staff.aspa@gmail.com

Tipografia
Universitalia
Via di Passo Lombardo, 421
00133 Roma

ARTI DELLO SPETTACOLO
PERFORMING ARTS
Anno VII | Numero 7 | 2021

 Attribution 4.0 International
Direttore Responsabile:
Donatella Gavrilovich

Editore
UNIVERSITALIA
Via di Passolombardo
00133 Roma
Tel. 06 20419483
P.I./C.F. 03914561000
email: editoria@universitaliasrl.it
www.unipass.it

ISSN 2421-2679
Registrazione tribunale
21 gennaio 2015 con n. 8/2015

Cover image: Scene photo.
Unfinished pieces by N. Bartolini.
Khoj, New Delhi (INDIA). 2016

<i>Editoriale</i> <i>Da Dante a McLuhan: un mezzo per comunicare</i> Donatella Gavrilovich	4	<i>Gli dei dannati. Ivo Van Hove e il suo adattamento del film di Luchino Visconti per il festival di Avignone</i> Nicolò Zaggia	102
<i>Abstracts</i>	8	<i>Tradurre il British humour: traduzione, appropriazione e adattamento di Bed Among the Lentils di Alan Bennett</i> Valentina Vetri Graziosi	111
<i>Introduzione: dalla traduzione intersemiotica all'Atlante lessicografico</i> Donatella Gavrilovich, Gabriella Elina Imposti, Claudia Pieralli	14	<i>Il cavaliere avaro di Puškin nell'opera di Sergej Rachmaninov (1906)</i> Anna Giust	121
<i>«A Theatre for Those Born in the Theatre»</i> <i>E.G. Craig: The Need for a Language of and for the Stage</i> Donato Santeramo	20	<i>«Net bolee velikoj skorbi v mire, kak vspominat'...»</i> <i>Un approccio intersemiotico alla Francesca da Rimini di Rachmaninov</i> Jacopo Doti	145
<i>Revenir au sens des mots pour mieux guider l'acteur. Le Système de Stanislavski et ses avatars</i> Marie-Christine Autant-Mathieu	31	<i>La specificità delle 'traduzioni musicali' nelle opere dei compositori italiani basate su testi della letteratura russa: Gli zingari di Leoncavallo e Risurrezione di Alfano</i> Elena Petrushanskaya	157
<i>Sceničeskij obraz i rol' nel 'Sistema' di Stanislavskij</i> Erica Faccioli	38	<i>Tranelli e trappole nella traduzione di testi russi specialistici (danza, balletto e musica)</i> Michaela Böhmig	167
<i>Evgenii Vakhtangov's Fantastic Realism: Evolving Interpretations of a Term</i> Olga Partan	45	<i>Experiences</i> <i>Tradurre Vyrypaev per il teatro</i> Teodoro Bonci del Bene, Giulia De Florio	178
<i>Understanding the Novel through Popular Culture: Notes on Russian and Soviet (Avto)instsenirovka</i> Emilio Mari	56	<i>Focus</i> <i>Nello stesso tempo. Diario di una ricerca sullo spettacolo yiddish</i> Paola Bertolone	190
<i>Elena Shvarts and Boris Ostani's Translation of Life in the Theatre by David Mamet for BDT in the Context of Georgy Tovstonogov's Ideas</i> Kristina Vorontsova	62		
<i>Un caso di autotraduzione intersemiotica: J'irai cracher sur vos tombes (B. Vian) tra romanzo e scena</i> Fabio Regattin	70		
<i>Myth, metamorphosis, sexuality. Ovidian images and erotic mythology in Shakespeare's work</i> Federica Ambroso	78		
<i>Germinie Lacerteux et la traduction du temps</i> Sally Filippini	86		
<i>La Dame aux camélias dal romanzo di Dumas fils al radiodramma di Mario Ferrero. Variazioni sul tema</i> Chiara Pasanisi	94		

Oh beati quelli pochi che seggono a quella mensa
dove lo pane de li angeli si manuca!
Dante, *Convivio* (I, 1, 7)

Il paradosso della cultura contemporanea è quello di essere sempre più specialistica e settoriale e, al contempo, di porsi come obiettivo fondamentale la trasversalità delle competenze e l'interdisciplinarietà. La folle corsa avviata nel Novecento dagli umanisti e dagli artisti per gareggiare con le scienze dure, rivendicando a sé pari caratteristiche di scientificità, ha dato luogo a un processo di contaminazione linguistica e di distorsione terminologica di molte parole derivate, ad esempio, dalla fisica, matematica, chimica ecc. Questo innesto ha prodotto l'alterazione del significato originario e ha contribuito a rendere 'astrusa' per il lettore medio la lettura e la comprensione di gran parte della cosiddetta produzione scientifica umanistica. A ciò si aggiunge la creazione di neologismi, la commistione e l'improprio 'arrangiamento' di termini traslati da lingue straniere e dal linguaggio informatico, l'artificiosità nella costruzione delle frasi: Tra l'altro, oggi, tutto ciò è in assoluta controtendenza rispetto allo sforzo di incoraggiare lo sviluppo e la diffusione della cultura e di contenuti liberi in

tutte le lingue su web, avviato da organizzazioni e fondazioni private senza scopo di lucro (ad es. Open Knowledge International Foundation, Wikimedia Foundation ecc.), supportato di recente anche dalle politiche della Comunità Europea (Open Access, Open Science).

È sorprendente pensare che già nel Trecento Dante Alighieri, di cui proprio quest'anno si celebrano i settecento anni dalla morte, si sia posto il problema della diffusione e condivisione del sapere e abbia compreso che, per superare il divario culturale esistente tra saggi e *vulgo*, la chiave di volta era trasformare il veicolo stesso della conoscenza: il linguaggio.

E io adunque, che non seggio alla beata mensa, ma, fuggito della pastura del vulgo, a' piedi di coloro che seggono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza ch'io sento in quello che a poco a poco ricolgo, misericordievolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale alli occhi loro, già è più tempo, ho dimostrata; e in ciò li ho fatti maggiormente vogliosi (*Convivio*, I, 1, 10).

Dante s'immagina non di essere seduto a mensa tra i sapienti, ma ai loro piedi. Si raffigura intento a raccogliere le "briciole" del "pane degli angeli", frammenti del sapere che desidera condividere con il *vulgo*. Nel suo *Convivio* egli apparecchia un banchetto metaforico con la consapevolezza


Editoriale
Da Dante a McLuhan: un mezzo per comunicare
Donatella Gavrilovich

di dover trasformare quel cibo prezioso in altra vivanda per poterlo somministrare ai suoi ospiti. Per questo motivo Dante traduce la lingua dei colti, il latino, nella lingua parlata, nel volgare, così da rendere la mensa della conoscenza accessibile a tutti.

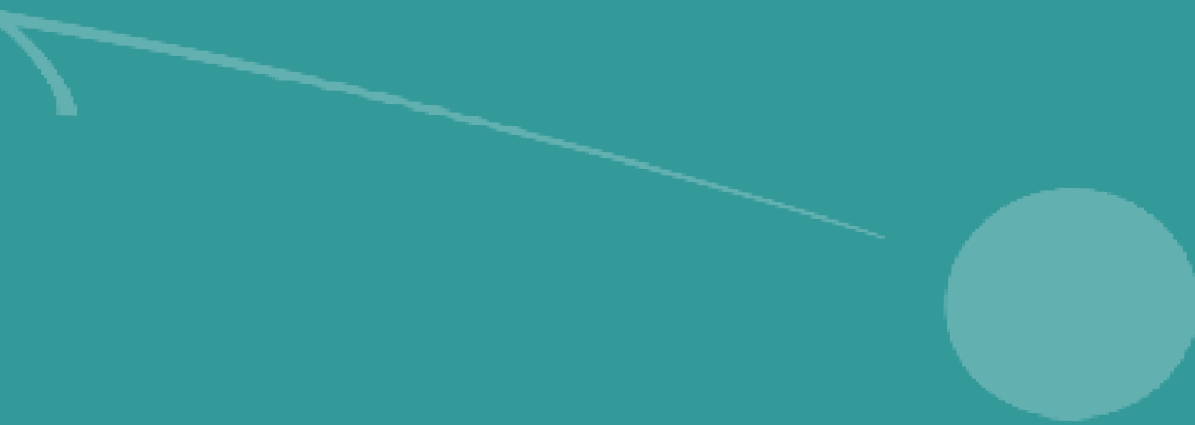
Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'i' ho loro mostrato, e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, senza lo quale da loro non potrebbe essere mangiata. Ed ha questo convivio di quello pane degno, co[n] tale vivanda qual io intendo indarno [non] essere ministrata (*Convivio* I, 1, 11)

Per provare l'efficacia espressiva e la duttilità del volgare, non quello illustre ma quello proprio del dialetto fiorentino parlato e letterario, Dante lo usa per scrivere la *Divina Commedia*, poema che è sintesi altissima dei modelli culturali, storici, filosofici, cosmologici e teologici della civiltà medievale del suo tempo. Il linguaggio della *Comedia* è nuovo, vario, ricco ma anche 'economico', perché ogni parola ha in sé una molteplicità di significati. In questo egli sembra gareggiare con l'economicità dell'arte di Giotto e di Arnolfo di Cambio, che rinunciano ai preziosismi e alla ieraticità dello stile greco-bizantino per ritrarre le forme, desumendole dall'osservazione della natura oltre che dai modelli della scultura romana tardo antica.

Se il fine è la diffusione dei valori morali, civili e religiosi, il linguaggio da utilizzare deve essere semplice, diretto e facilmente comprensibile da tutti, come quello mimico dei giullari. Sin dal XII secolo la Chiesa, che condanna e perseguita i saltimbanchi, comprende la potenzialità comunicativa del linguaggio performativo e incarica l'ordine dei mendicanti di imitare le doti recitative dei *joglar* per diffondere la parola di Dio. E *joculator Domini* è San Francesco che ben prima di Dante, Giotto e Arnolfo scopre l'economicità del gesto e lo sostituisce alla parola nei suoi sermoni. I gesti si traducono in una predica muta, teatrale, con la quale il 'giullare di Dio' attira, diverte e stupisce la povera gente, ma anche Santa Chiara e le sue consorelle presso la chiesetta di San Damiano ad Assisi. Semplificare il processo di 'trasformazione' significa garantire la recezione corretta del messaggio e permetterne la più vasta e capillare diffusione. D'altronde, la traduzione del pensiero in parola o del pensiero in gesto è il 'mezzo', antichissimo, di comunicazione. Parafrasando la celebre frase di Marshall McLuhan, «The Medium is the message» potremo dire che 'tradurre per comunicare' con parole o gesti non significa parlare per dire qualcosa, ma saper trasmettere correttamente un messaggio ben costruito, perché si conosce il mezzo di comunicazione e si è in grado di utilizzarlo. Se si limita l'ambito di questa trattazione al teatro, potremo affermare che l'attore, il cantante e il ballerino è il *medium* per eccellenza di questa



traduzione intersemiotica. Nella produzione di uno spettacolo teatrale, di qualsiasi genere esso sia, il 'tradurre per comunicare' è di fondamentale importanza in tutti i campi artistici, pratici e teorici, che concorrono alla creazione dell'evento performativo. Quest'argomento ha suscitato l'interesse di studiosi di ambiti disciplinari diversi: storici del teatro, filologi, musicologi, letterati e anche *performer*. I loro contributi, qui raccolti a comporre il presente numero della rivista, aprono nuove prospettive d'indagine, fanno luce su temi che hanno dato adito a fraintendimenti, propongono modalità diverse di approccio critico e forniscono i risultati delle loro ricerche scientifiche.



«*A Theatre for Those Born in the Theatre*» E.G. Craig: *The Need for a Language of and for the Stage*

DONATO SANTERAMO, *Queen's University of Kingston, Canada*

This essay offers an overview of Edward Gordon Craig's pioneering contributions to the process of theatre reform and to the role realism and an *a priori* text should play in a *mise en scène*. Craig's position on the need for the elimination of realism and the necessity of creating an autonomous language of the theatre, freed from the intrusion and oppression of the playwright, is central to this analysis. The study presented here is based almost exclusively on Craig's opus available in the first quarter of the 20th century. These works consist mainly of articles from «The Mask» and his books that generated discussions and debates at the time of their publication and continue to provoke controversy and stimulate discussions to this day.

Keywords: Craig. Realism. Performance. Voice. Acting.

Revenir au sens des mots pour mieux guider l'acteur. Le Système de Stanislavski et ses avatars

MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU, *EUR'ORBEM, Sorbonne Université-CNRS, Paris, France*

English translations of the terminology of the Stanislavsky System, in particular the concepts of *perezhivanie*, *obraz*, *affektivnaya/emocional'naya pamiat'*, *svekh/pod-soznanie* have given rise to serious epistemological and practical misunderstandings. We will give some examples, based in particular on Strasberg's interpretation of the Stanislavsky System through the teaching in poor English of Boleslavsky and Uspenskaya at the American Laboratory Theatre.

Then we will show that the methodological interpretations that resulted from these approximate translations did not concern only the Anglo-Saxon countries. We will recall Meyerhold's deliberately reductive interpretation of *perezhivania* in the 1920s in order to impose its own method of working based on biomechanics. Finally, we will talk about the years 1938 and 1953, when the Soviet *doxa* also severely distorted the Stanislavsky concept of "*linija fizicheskikh deistvii*", making it a rigid materialistic "method" and inventing terminological links between Stanislavsky and Pavlov.

Keywords: Stanislavsky's System, Russian theatre, Boleslavsky, Ouspenskaya, Strasberg

Sceničeskij obraz i rol' nel 'Sistema' di Stanislavskij

ERICA FACCIOLI, *Academy of Fine Arts, Venice, Italy*

The paper intends to highlight how in Stanislavsky's system the scenic *obraz* (scenic image) was the ultimate goal of his work. An analysis of the term *obraz* will be proposed in the aesthetic and theatrical field. Later we will deal with the question of the actor's work on the role, crucial to the creation of the scenic image, demonstrating that it is not the character that is the reference point of the Stanislavsky technique, but the action in the drama of the latter, to realize the purpose of the system. The paper tries to restore the original meaning of the Russian theatrical terms *obraz*, *scenicheskij obraz* and *rol'* and to indicate their place in Stanislavsky's system.

Keywords: scenic image; role; physical actions; Stanislavsky; character.

Evgenii Vakhtangov's Fantastic Realism: Evolving Interpretations of a Term

OLGA PARTAN, *College of the Holy Cross, Worcester, MA-USA*

This paper explores Evgenii Vakhtangov's artistic method of *fantastic realism* and traces the evolving interpretation of this term over time after his death. First, it discusses how Vakhtangov applied this concept in his final two productions - Ansky's *The Dybbuk* in the Jewish Habima Studio and Carlo Gozzi's *The Princess Turandot* at the Third Moscow Art Theater Studio. These two plays were produced almost simultaneously in 1922, and reflected the quest of Konstantin Stanislavsky's rebellious disciple to unite East and West: the world of Jewish mysticism with a Chinese fairytale produced in the *commedia dell'arte* style. This paper then addresses interpretations and misinterpretations of *fantastic realism* by Vakhtangov's pupils, Soviet theater historians, and more recent scholars. During the Soviet era the term was frequently presented as imaginative realism, deliberately misrepresenting the transcendental theatricality and fantasticality of Vakhtangov's directorial style and instead suggesting a closer connection to Stanislavsky's acting method with its attention to actors' imagination. More recent scholarship redefines Vakhtangov's legacy by placing the term into a biographical and cultural context. Finally, this paper presents new findings about the activities of the Knights Templar in Vakhtangov's close surroundings and suggests a new perspective on *fantastic realism* in light of the spiritual and artistic quests of the Russian Templars.

Keywords: Vakhtangov, fantastic realism, Russian Knights Templars, transcendental theatricality.

Understanding the Novel through Popular Culture: Notes on Russian and Soviet (Avto)instsenirovka

EMILIO MARI, *University of International Studies, Rome, Italy*

This paper attempts to provide a better understanding of the aesthetic nature and cultural function of the *(Avto)instsenirovka* genre in Late-Imperial and Revolutionary Russia. Widely spread at the end of the 19th century in the context of working-class theatres and temperance reform, theatrical adaptations of novels often served lowbrow audiences as first approaches or 'surrogates' for the reading of source texts. Rejected by cultural elites of the 1910s, who perceived it to be a violation of the concept of authorship, in the new political landscape of the 1920s the genre contributed to the birth of a new kind of 'peasant' theatre that was shifting from orality to literacy. It is within the theoretical framework of popular culture, in its receptive aspects more than in its ways of production, that this common (yet so far little-analysed) theatrical genre can today give insight into the changes in mass taste and cultural consumption of pre-revolutionary and Soviet society.

Keywords: Literary adaptation; Russian theatre; Popular culture; *(Avto)instsenirovka*.

Elena Shvarts and Boris Ostanin's Translation of Life in the Theatre by David Mamet for BDT in the Context of Georgy Tovstonogov's Ideas

KRISTINA VORONTSOVA, *University of Natural Sciences and Humanities, Siedlce, Poland*

This research focuses on the contemporary American play translated in Russian by key figures of the Soviet underground, Elena Shvarts and Boris Ostanin, exclusively for Bolshoi Drama Theatre in Leningrad. The author of the paper makes an attempt to find out if Georgy Tovstonogov's ideas of "translation of the reality" on the stage had the long-term impact on poets' translating strategies and transformations. David Mamet's *A Life in the Theatre* written in 1977 and firstly translated in Russian in 1983 is considered to be a prominent example of such influences. Comparative analysis of different variants of the play and methods of close reading are used to reveal aesthetic connections between stagecraft theory of Russian theatre and translating practices.

Keywords: Elena Shvarts; Boris Ostanin; David Mamet; Georgy Tovstonogov; BDT.

Un caso di autotraduzione intersemiotica: J'irai cracher sur vos tombes (B. Vian) tra romanzo e scena

FABIO REGATTIN, *University of Udine, Italy*

For much of his short life (1920-1959), the French writer Boris Vian will pay the price of a sin of youth: the pseudo-translation of an American novel, full with eroticism and violence, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946). On the one hand, the novel will be the only commercial success obtained by the French author during his life; on the other, it will be repeatedly charged for offense against morality, forcing Vian to undergo several trials, with significant economic losses. Vian will also adapt his text for the theatre (1948), producing a version which could be labeled as an intersemiotic self-translation. In my paper, I will study the relations between the two texts: the "pseudo-translated" novel and the play. The analysis will show the desire to "redeem" the novel through its rewriting / manipulation: eroticism and violence will be largely mitigated, while the anti-racist theme will be brought to the fore.

Keywords: Translation; Adaptation; Self-translation; Intersemiotic translation; Boris Vian.

Myth, metamorphosis, sexuality. Ovidian images and erotic mythology in Shakespeare's work

FEDERICA AMBROSO, *University of Bologna, Italy*

The use and the reinvention of Ovidian images and erotic mythology in Shakespeare's work is the object of the analysis, which focuses on three main themes that contradistinguish both authors' works: myth, metamorphosis, sexuality. First, the paper presents the points of similarity between the two writers and the close association proposed by them between eroticism and theatricality. Then, it explains how the allusions to Ovidian characters are endlessly reinvented and translated by Shakespeare. Finally, the focus will be put on the transmission, intersemiotic translation and reinvention of Ovidian eroticism in Shakespeare. The violent relation between rhetoric and sexuality is codified, translated and rewritten in an Ovidian mode by Shakespeare, who explains the perverse nature of sexual love by using the art of language. The Ovidian fondness for transgression and the dissolution of the conventional barriers of gender is also explored by Shakespeare through the expedient of cross-dressing.

Keywords: Shakespeare; Ovid; Myth; Theatricality; Sexuality; Metamorphosis.



The paper aims to reconsider the innovative work of Edmond de Goncourt and its adaptation of the novel Germinie Lacerteux for the stage in order to establish the elements which led to the formal creation of a pièce naturaliste. Through the analysis and the comparison between the novel and the play, the paper examines the positive and the negative aspects of the structure of the play, especially for what concerns the adaptation of the time from the novel to the play. Even if the tableaux formal structure of the play allows a realistic representation of time and place of the story, the discourse maintains a narrative mode which generates a contrast in the rhythm of the play and consequently a failure of the realistic intent of representation.

Keywords: Theatre; Naturalism; Goncourt; Germinie Lacerteux; Time; Reality.

La Dame aux camélias dal romanzo di Dumas fils al radiodramma di Mario Ferrero. Variazioni sul tema

CHIARA PASANISI, *Sapienza University of Rome, Italy*

La Dame aux camélias (1848) by Alexandre Dumas fils is a novel that has been a remarkable success on the theatrical scenes. Above all, its fame was owed to the interpretations of two outstanding actresses: Sarah Bernhardt and Eleonora Duse. The main goal of this study is to investigate the evolution of *La Dame aux camélias* on the Twentieth-Century stage in Italy with a particular focus on the protagonist. For this purpose, the interpretation of Maguerite Gautier offered by Lilla Brignone in 1960 in a radio drama directed by Mario Ferrero and translated by Massimo Bontempelli (1924) will be examined. In her interpretation Brignone on the one hand incorporates the scenic lessons of Eleonora Duse into her acting techniques. On the other hand, her performance, in concert with Mario Ferrero's working method, determine an operation of further rewriting the dramaturgical text, also exerting repercussions on the novel transposition.

Keywords: *La Dame aux camélias*; Massimo Bontempelli; Lilla Brignone; Eleonora Duse; Mario Ferrero.

Gli dei dannati. Ivo Van Hove e il suo adattamento del film di Luchino Visconti per il festival di Avignone

NICOLÒ ZAGGIA, *University of Bologna, Italy*

On the occasion of the 69th edition of the Festival d'Avignon (2016), Belgian director Ivo Van Hove presented a dramatic translation of Luchino Visconti's film *The Damned* (Italian title: *La caduta degli dei*, literally "The Fall of the Gods", 1969). The peculiarity of the *mise en scène* coincides with its phenomenology. By using the screenplay of the Italian filmmaker, Van Hove creates a hybrid between theatrical performance and filmic realization; a process which leads to a semiotic reformulation of the theatrical code. The aim of this paper is to analyse Van Hove's play in order to inquire into some of the features that characterize not only the chosen pièce but also the contemporary theatre in general. The connection between theatre and cinema, the difference between adaptation, rewriting, translation and the interconnexions between audience and stage will be the key points of this contribution.

Keywords: Van Hove, adaptation, contemporary theatre, semiotics of theatre, theatre and cinema.

Tradurre il British humour: traduzione, appropriazione e adattamento di Bed Among the Lentils di Alan Bennett

VALENTINA VETRI GRAZIOSI, *University of Bologna, Italy*

A Bed Among the Lentils is a television play written in 1980 by Alan Bennett. Bennett's style focuses on his very subtle use of British humor, which makes him particularly difficult to translate in other languages. This paper aims to analyze the Italian printed translation of *A Bed Among the Lentils*, in the version published by Adelphi (2002) and compare it with a previous Italian translation, published by Gremese (1996). Moreover, Anna Marchesini's adaptation of the play in her show *Parlano da sole* (1998) will also be investigated, highlighting how she put in place a process of cultural appropriation which deviates radically from the indications given by Bennett himself for the staging of his piece. Drawing on the concept of performativity in translation, this paper will show how translation is always a creative process which must tackle linguistic and cultural changes, considering the different audience for which that specific translation is intended.

Keywords: Theater Translation; Adaptation; Appropriation; Performativity; Cultural Translation

Il cavaliere avaro di Puškin nell'opera di Sergej Rachmaninov (1906)

ANNA GIUST, *University of Verona, Italy*

This article investigates Sergey Rakhmaninov's opera *The Miserly Knight* (op. 24, 1906), an opera based on the homonymous little tragedy by Aleksandr Puskin (1830). The analysis is led in the light of the different expressive means and fruition between the opera and the literary source, considering the transformations that occur in the passage from the page to the music stage. The objectives are three: to reconstruct the logic that guided the composer in the inter-semiotic translation; to highlight the strong relationship existing between word and music in the context of an operatic text; to pinpoint, in the coeval European theatrical context, a possible aesthetic model pursued by Rakhmaninov in his composition.

Keywords: Sergey Rakhmaninov; *The Miserly Knight*; Pushkin; Inter-Semiotic Translation; Polyphony.

«Net bolee velikoj skorbi v mire, kak vspominat' ...» Un approccio intersemiotico alla Francesca da Rimini di Rachmaninov

JACOPO DOTI, *University of Bologna, Italy*

After a brief introduction dedicated to the Russian musical transpositions of the 'Francesca da Rimini legend', I will focus my attention on the eponymous opera by Sergei Rachmaninov (1906). The melodramatic adaptation of the subject will be analyzed as a peculiar example of intersemiotic translation. In fact, the dramatic action is framed by a prologue and an epilogue set in Hell – an almost literal translation from Dante's IV and V cantos of the *Inferno* – and takes the form of a modern cinematic flashback. Moreover, elements from the symphonic-choral and oratorio genres combine to create a hybrid operatic form, thus giving life to a peculiar lyrical-dramatic 'intonation' of Dante's cantos, which leaves aside the costume drama's conventions, instead preferring to focus on the outburst of passions and their psychological reverberation. A courtly love tragedy is thus transformed into a late-Romantic (melo)drama, filtered through the tradition of Russian literary culture.

Keywords: *Francesca da Rimini*; Rachmaninov; Tchaikovsky; Intersemiotic translation; Intercultural translation.

La specificità delle 'traduzioni musicali' nelle opere dei compositori italiani basate su testi della letteratura russa: Gli zingari di Leoncavallo e Risurrezione di Alfano

ELENA PETRUSHANSKAYA, *The State Institute of Art Studies (SIAS) Moscow, Russia*

This paper deals with the musical translations of Russian literary texts for the Italian opera.

In particular we analyse the opera *Gypsies* by Ruggiero Leoncavallo (1912), based on the poem by A. Pushkin and the libretto of *Risurrezione* (1904) by Franco Alfano, which is based on the drama by Henry Bataille and also includes four key scenes from *Resurrection* by L. Tolstoy.

From the textological point of view, we note that *realia* are translated or adapted; cuts are made, and individual phrases are reconstructed in the new context in order to be understood by the Italian public. From the intercultural point of view, we highlight the choice of lexicon and idioms which are relevant for the Italian public. A further point of interest is how the original material was adapted to the vocal standards of the Italian opera, taking into account the counterpoint between words, musical semantics and theatrical action.

Keywords: Opera, Russian literature, Italian composers, libretto, translation and adaptation.

Tranelli e trappole nella traduzione di testi russi specialistici (danza, balletto e musica)

MICHAELA BÖHMIG, *"Orientale" University of Naples, Italy*

In this paper the author analyses problems arising in translating Russian texts concerning dance, ballet and music. After a short introduction on translation problems in general, the options in translating technical terms are discussed. Besides terminological questions the author also considers some examples related to the French vocabulary used in ballet and transcribed phonetically in Russian, and the denomination of musical notes and the differences between the Anglo-German system and the system adopted in Romance countries, which were both used in Russia.

Keywords: Translation problems; Russian technical terms; Dance; Ballet; Music.

**Tradurre Vyrypaev per il teatro**

TEODORO BONCI DEL BENE, *Emilia Romagna Teatro Fondazione-ERT, Italy*
GIULIA DE FLORIO, *University of Modena and Reggio Emilia, Italy*

The article examines the translation of some plays by Ivan Vyrypaev (Irkutsk, 1974) and is divided into three parts: the first investigates the peculiarities of the dramatic text and of its translation in terms of *stageability*, *speakability* and *performability*. The second part focuses on the geographical and historical context of Vyrypaev's work, highlighting the specific features of his poetics and language. The third part is a reflection stimulated by the encounter with the Russian playwright and focuses on the approach to the texts in the translation process. Vyrypaev argues that «the theatrical text is literature that you do not read but watch». Through some examples we will show how such an assumption has often guided the choices made, in order to provide a translation of Vyrypaev's plays for the theatre.

Keywords: theatre translation, Ivan Vyrypaev, speakability, stageability, performability.

Focus**Nello stesso tempo. Diario di una ricerca sullo spettacolo yiddish**

PAOLA BERTOLONE, *University of Siena, Italy*

This paper, with a journal diary format, focuses on my research about Yiddish Theatre, that lasted from 1987 till 2012. Alessandro Fersen gave me the initial input and, as a result, the research was widespread in West and Est-Europe, USA, Israel. In 2001 I was able to project and organize in Rome the first Italian International Congress on Yiddish theatre and Klezmer music. I also worked on Habima, thanks to precious documents I received from Sandro d'Amico; on performances based on Bashevis Singer's tales; on Marc Chagall and his relationship with GOSET; on Bruce Myers' Dybbuk and finally on Moni Ovadia. In 1993 I published a volume dedicated to Abraham Goldfaden, with Goldfaden's opera *Di kishufmakerin* translated from Yiddish into Italian by Marion Aptroot and me. This paper gives some few examples of the translation work. My purpose is to underline the scenic cosmopolitanism and intermediary function (linguistic, spatial, cultural) of Yiddish Theatre.

Keywords: Yiddish Theatre; Abraham Goldfaden; Bruce Myers; Moni Ovadia; Marc Chagall.

Il presente numero della rivista, dedicato a **PAROLA > <SCENA** *Le parole della scena: traduzione intersemiotica e interlinguistica dei testi drammaturgici, letterari e di teoria teatrale*, trae origine da una serie di discussioni avvenute a margine di convegni e di incontri di lavoro tra studiosi di teatro, lingua e letteratura russa negli ultimi cinque anni. Il nocciolo della questione verteva sul problema della traduzione di termini tecnici, di espressioni verbali, di parole, di concetti estetici e filosofici propri della pratica teatrale in Russia che, applicati in altri contesti culturali, avevano prodotto fraintendimenti e interpretazioni errate. Nella diffusione teorico-pratica del sistema di Kostantin Stanislavskij, ad esempio, la traduzione dal russo di una parola-chiave come *pereživanie* ha dato adito a svariate interpretazioni storico-critiche a seconda della lingua e della cultura nazionale di ricezione, producendo a cascata una serie di problemi sia nella sfera accademica e sia nella pratica teatrale a livello internazionale. In Italia Ettore Lo Gatto, illustre russista, fu il primo a cercare di rendere al meglio in italiano il verbo *pereživat'* e il sostantivo deverbativo *pereživanie* nel suo libro *Storia del teatro russo* (1952). Negli anni Trenta Lo Gatto aveva conosciuto personalmente Stanislavskij, assistito agli spettacoli allestiti al Teatro d'Arte di

Mosca e dialogato con i suoi stretti collaboratori e allievi. Nella traduzione del termine egli cercò di esprimerne il significato teatrale, utilizzando una parafrasi piuttosto complessa:

[*Pereživanie*] è la riproduzione, per opera dell'attore, di quello stato psichico che si ritiene debba essere nel personaggio rappresentato. Stanislavskij distingue un'arte del 'rivivere' nel senso su indicato, arte che tende a sentire il sentimento della parte ogni volta e in ogni creazione; un'arte della 'rappresentazione', la quale tende a rivivere la parte una sola volta (Lo Gatto 1963 [1952]: II, 185).

Grazie agli studi fatti su tutto il percorso artistico del regista russo, lo studioso italiano comprese che nel vocabolario teatrale di Stanislavskij la parola *pereživanie* mutava di senso nel tempo, accompagnando le diverse fasi di riflessione e di sperimentazione del regista dalla fine del XIX secolo al primo trentennio del Novecento. Ciò nonostante, la sua traduzione di *pereživat'* con 'rivivere' rimase e creò da subito problemi, soprattutto, nel lavoro dell'attore per la difficoltà di coglierne appieno il significato e di adattarlo correttamente a quella pratica teatrale italiana, che con grande ritardo e non senza fraintendimenti aveva accolto lo stesso concetto di regia, desunto dal sistema di Stanislavskij.

Nel 1965 Angelo Maria Ripellino, anch'egli illustre slavista italiano, diede alle stampe il volume *Il trucco e l'anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento*. Un'intera generazione

Introduzione: dalla traduzione intersemiotica all'Atlante lessicografico

Donatella Gavrilovich, Gabriella Elina Imposti, Claudia Pieralli

di studiosi di teatro, di registi e di attori, formati in Italia negli anni Sessanta-Settanta del XX secolo, è stata fortemente influenzata e suggestionata dalla lettura di questo libro. Esso ha rappresentato il punto di partenza delle loro ricerche e sperimentazioni laboratoriali: strumento ermeneutico per accedere alla galassia, lontana e oscura, del teatro di regia russo-sovietico. Ripellino qui spiega ai suoi lettori che «il termine *pereživanie* è infelice, perché indica un atteggiamento passivo, una sorta di rassegnato e quasi abulico fotografismo [...] che scaturì in Stanislavskij dal desiderio fanatico di verosimiglianza, dall'odio per gli artifici, il falso pathos, l'istrionismo, gli stampi» (Ripellino 1974 [1965]:79-80). Il *pereživanie* è da intendersi «come frutto della memoria, l'endòsmosi della 'riviviscenza'-ricordo testimoniano anch'esse della proclività di Stanislavskij a coprire ogni cosa della patina del passato, a filtrare il presente nel cristallo del tempo» (Ivi: 86-87). Da esperto giocoliere della lingua, lo slavista-poeta tradusse *pereživanie* con 'riviviscenza'¹, ricorrendo a una parola italiana desueta che presenta una struttura morfologica analoga a quella del sostantivo deverbativo russo, aggiungendo così ai precedenti significati di ambito medico e teologico un significato nuovo. Lo sforzo di Ripellino fu di coniare un termine in italiano superando la parafrasi, proposta da Lo Gatto, e le locuzioni utilizzate in altre lingue come, ad esempio, 'art of experiencing' (Benedetti 1999: 202), con le quali si rischia però di perdere molta

parte del significato originale nella traduzione. Proprio per la complessità del sostantivo russo e della varietà di comè stato tradotto in altre lingue, in Italia la parola 'riviviscenza' fu subito adottata in ambito teatrale sia dalla comunità scientifica sia dai professionisti della scena, anche se il termine resta tuttora opaco. La scelta terminologica fatta da Ripellino, considerabile come un neologismo in campo semantico, fu letta in chiave polemica dallo studioso di teatro russo Fabio Mollica, che fu uno dei primi a sollevare la questione sulla corretta traduzione in italiano della parola *pereživanie* come 'riviviscenza' e del verbo *pereživat'* come 'rivivere', fornendo un'attenta disamina sul loro valore semantico nel suo articolo *Di Stanislavskij e del significato di 'pereživanie'*.

Mollica focalizza l'indagine sull'uso che *pereživanie* aveva nel vocabolario del regista russo, traendo informazioni dall'analisi di documenti di prima mano (diari, lettere, registrazioni stenografiche delle prove teatrali ecc.) e da fonti secondarie, quali testimonianze, appunti, pubblicazioni di allievi e di critici dell'epoca. Lo studioso italiano, consultando e comparando dizionari della lingua russa, pubblicati tra il 1822 e il 1960, dimostra che originariamente il verbo *pereživat'* significava «vivere più a lungo di altri o vivere a servizio in molte case o presso molte persone», mentre il sostantivo deverbativo non era riportato. Questa parola apparve per la prima volta nel famoso dizionario, redatto da

Vladimir Dal' nel 1882, in cui *pereživanie* era spiegato come «condizione di essere, uno stato» e null'altro. Naturalmente, tutto ciò non toglie che fin dalla fine dell'Ottocento Stanislavskij potesse dare a *pereživanie* un significato nuovo nella pratica recitativa, adattandolo alle esigenze del suo teatro naturalista, d'atmosfera, simbolista ecc. Solo nel 1959 nel dizionario, curato da V. Rozanova e I. Matveev, il termine comparve anche nell'accezione teatrale, declinata mediante diversi significati quali provare ansia, emozione e, infine, compenetrarsi con i pensieri e i sentimenti del personaggio rappresentato sulla scena. In nessuno dei dizionari, consultati dallo studioso italiano, il senso di 'rivivere' o di 'riviviscenza' era però abbinato alle due parole russe (Mollica 1991: 227-228).

Mollica conclude questa accurata analisi con una netta nota critica nei confronti dei due illustri studiosi italiani:

La lenta, pedante filologia di Lo Gatto è soppiantata dall'aperta partigianeria di Ripellino. Lo storico è soppiantato dal poeta, l'analisi dialettica dal giudizio senza appello. [...] In effetti nell'intera strategia del libro Stanislavskij è utilizzato come una vittima da sacrificare all'altare di Mejerchol'd [...]. Ci viene da pensare che Ripellino abbia scelto appositamente un termine come riviviscenza con accezione palesemente negativa per tradurre *pereživanie*. (Mollica 1991: 230-231)

In effetti, chiunque abbia letto il libro sui maestri della regia del Novecento, ne è rimasto affascinato e ha 'parteggiato' per Mejerchol'd, il regista della teatralità e l'ideatore della biomeccanica, contro l'obsoleto Stanislavskij e il suo Teatro d'Arte, emblema del naturalismo e dello psicologismo in epoca zarista e poi vessillo del realismo sovietico. Per Ripellino, inoltre, il termine *pereživanie* in senso teatrale è contraddistinto dallo sdoppiamento, perché l'attore, «[...] nel rivangare, nel 'rivivere' le proprie emozioni, compie una scelta, le confronta con quelle del personaggio che incarna, si muove su due superfici, *reinventa i ricordi* secondo la necessità della parte» (Ripellino 1974 [1965]: 87). In questa frase l'attenzione del lettore è incentrata sul concetto di sdoppiamento e sulla reinvenzione dei ricordi, mentre passa assolutamente in secondo piano la relativa: «personaggio che incarna» (*Ibidem*).

Pur impiegando correttamente 'incarnare', Ripellino non ha alcun interesse a focalizzare l'attenzione del lettore su questo concetto. Eppure,

questo verbo fa parte integrante del vocabolario teatrale di Stanislavskij come dimostrano alcuni esempi tratti da alcuni fogli manoscritti di suo pugno, databili ai primi del Novecento, dove il regista annotava le sue riflessioni circa la divisione stabilita degli attori secondo i ruoli, così concludendo: «Ecco perché definirei ideale per ogni attore la completa incarnazione spirituale ed esteriore» (Stanislavskij 1958: V, 184). Tra la fine del XIX e i primi del XX secolo, i termini *voploščat'* (incarnare), *voploščenie* (incarnazione) erano adoperati abitualmente da artisti e critici di teatro per esprimere la creazione dell'immagine scenica (*obraz*) da parte dell'attore e darne una valutazione in base al buono o cattivo esito. Nel settembre 1899 andò in scena il dramma *La morte di Ivan il Terribile* di Aleksej Tolstoj al Teatro d'Arte di Mosca con la regia di Stanislavskij, che vi recitò inizialmente come protagonista. L'immagine scenica dello Zar Ivan fu creata prendendo a modello il vecchio *samodur*, persona dalla natura oscura e istintiva. Stanislavskij si concentrò soprattutto sull'aspetto esteriore curando trucco e pose, ma la protesta unanime della stampa e del pubblico lo spinse a cedere il ruolo di Ivan il Terribile al giovane allievo Vsevolod Mejerchol'd (1998: 264, 268). Molti anni dopo, ricordando e commentando l'accaduto in una conversazione registrata, Stanislavskij sostenne che qualcosa «era rimasto non incarnato» e ne diede la seguente spiegazione:

Ci siamo avvicinati a lui [Ivan il Terribile] dal lato puramente reale. Questo realismo era la protesta contro il *cliché* di 'tradizioni' vecchie e incomprese, era la reazione contro lo pseudo-romanticismo, contro le tecniche di recitazione, nelle quali non c'era l'autentica verità dell'incarnazione, ma una padronanza simulata del proprio mestiere. (Vinogradskaja 1971: I, 227-228)².

L'incarnazione dell'astratto personaggio di un'opera letteraria nell'immagine scenica vitale e concreta (*obraz*) è, dunque, il risultato del *pereživanie*, che rappresenta il processo della creazione e si attua nel momento in cui l'attore incarna (non rivive) l'idea stessa, l'anima del personaggio nell'*obraz*. Stanislavskij aveva appreso questo metodo di recitazione dallo zio Savva Mamontov che sin dal 1885, in qualità di regista lirico, lo insegnava ai giovani attori, cantanti e registi della sua Opera Privata (Rossichina 1985: 50). Tutto ciò, pertanto, esisteva già *in nuce* nella mente del giovane

Stanislavskij, anche se ci volle del tempo perché giungesse a maturazione. Tra il 1888 e il 1898, egli fu attore e regista presso l'*Obščestvo iskusstva i literatury* (Associazione d'arte e letteratura) di Mosca. Nel febbraio 1890 Stanislavskij interpretò Don Giovanni nella messinscena della piccola tragedia *Il Convitato di pietra* di Puškin e anche in questo caso il pubblico non apprezzò la sua recitazione. La sera stessa della rappresentazione, Stanislavskij sfogò nel suo diario il disappunto per non essere riuscito a creare l'*obraz* di Don Giovanni.

Io non sono Don Giovanni e, grazie a Dio, questo non mi dispiace, ma questo ruolo non mi riesce. Perché? Perché forse non lo comprendo, o perché lo spettatore stesso lo comprende fin troppo bene? No, il segreto di questo ruolo non sta né in questo né in quello, esso, a mio parere, sta nel suo esatto contrario. [...] Io non ho alcuna personalità e per questo motivo il mio Don Giovanni è un *jeune premier* e niente di più. Se io lo recito con passione e afferro con forza lo spettatore o se sono bello ed espressivo, si dirà che ci si può innamorare di un tale Don Giovanni. [...] Si può creare un *obraz* peggiore o migliore di Don Giovanni ma un altro personaggio come questo non lo si trova di certo. (Stanislavskij 1958: V, 140-141)³.

Negli stessi anni, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, l'attrice Vera Komissarževskaja catalizzava l'attenzione del pubblico mostrando di saper incarnare l'astratto personaggio di un'opera letteraria in un'immagine scenica, vitale e concreta, mediante un graduale processo di cosciente trasformazione di sé, che ho denominato 'ipostasi di luce' (Gavrilovich 2015: 28-40). In modo del tutto diverso fu in grado di fare ciò anche il famoso cantante Fedor Šaljapin che si basava sul metodo, ideato dal suo maestro Mamontov, di trasformazione della 'immagine cristallizzata' di un personaggio fantastico (forma pittorica e/o scultorea) in forma scenica viva e concreta. Šaljapin, noto in Russia come *Master perevoploščeniija* (Maestro della reincarnazione), divenne il modello dell'attore ideale sia per Stanislavskij sia per Mejerchol'd, anche se nessuno dei due riuscì mai ad eguagliarne l'arte scenica. Da quanto sopra pur brevemente esposto, appare chiaro che, per comprendere appieno l'uso e il significato della parola *pereživanie* nel vocabolario teatrale di Stanislavskij, è necessario ricostruire la complessità del contesto storico, culturale, artistico e teatrale in cui egli operò; inserendo

infatti il regista russo nella sperimentazione della sua epoca lo si demitizza e si riporta la sua attività artistica nell'alveo di un comune e più ampio operare. Ciò permette anche di dare una nuova accezione e un peso diverso al concetto di *pereživanie* nel sistema di Stanislavskij.

Terminando questo breve *excursus*, possiamo affermare che il fascino enigmatico del termine *pereživanie* ha travalicato i limiti del suo uso teatrale, permettendone l'esplorazione e l'adattamento anche in altri campi di ricerca come, ad esempio, in psicologia. Di recente, l'opera di Lev Vygotskij (1896-1934), psicologo e pedagogista sovietico, che ha dedicato uno studio mirato alla creazione artistica dell'attore mediante il sistema di Stanislavskij, ha risvegliato l'interesse di molti studiosi occidentali di psicologia che si sono interessati con entusiasmo a ricercare la possibile applicazione di *pereživanie* nel loro settore disciplinare dandone una diversa traduzione e interpretazione del significato (Mecacci 2018: 227-241).

Se pensassimo inoltre di portare l'indagine sulla traduzione del termine *pereživanie* in Francia, Inghilterra, USA e in tante altre nazioni del mondo, troveremmo elevato all'ennesima potenza lo stesso problema con un incredibile proliferare di traduzioni e definizioni altrettanto diverse.

Alla luce di queste riflessioni appare necessario un approccio, per così dire 'filologico', che si confronti nuovamente nella lingua originale con i testi primari dei registi e dei teorici del teatro, cercando di capire l'evoluzione del significato dei termini da loro creati. Un secondo approccio potrebbe essere definito come comparatistico-storiografico che metta a confronto i termini e i concetti teorici, elaborati dai registi e in genere dai professionisti della scena teatrale, con la *tradizione* della loro *traduzione* (non sempre felice) in diverse lingue che, a sua volta, ha dato origine a molteplici e difformi interpretazioni, pratiche e teoriche.

Dalle discussioni tra studiosi di lingua, letteratura e teatro russi, sopra citate, è scaturito così l'embrione di un progetto, davvero ambizioso, che Claudia Pieralli sta elaborando con entusiasmo: un 'Atlante lessicografico della terminologia teatrale russa' che tenga conto sia della dimensione diacronica (ad

esempio, elencando le interpretazioni 'inesatte' dei termini) che di quella sincronica. Non si tratta però di costituire un lemmario specialistico, come lo sono i numerosi strumenti di consultazione in unica lingua rivolti al dominio delle arti dello spettacolo, quanto di rendere trasmissibile la tumultuosa e multiforme riflessione teatrale e meta-teatrale russa modernista e poi sovietica (propagandistica-agitazionistica, produttivista, costruttivista e così via), nelle altre maggiori lingue e culture europee. Questo 'Atlante', in prospettiva, può rivelarsi utile sia per gli storici del teatro europeo e delle arti dello spettacolo, che per gli specialisti della cultura teatrale russa, sia per gli storici e gli studiosi della cultura e della lingua russa che per i traduttori.

E proprio la traduzione, nei suoi molteplici significati e applicazioni, costituisce il nucleo attorno al quale si struttura questo numero, che raccoglie i contributi di diversi studiosi che si sono confrontati con la specificità del linguaggio teatrale e la sua teorizzazione in Gordon Craig (Donato Santeramo), con l'interpretazione del 'sistema' di Stanislavskij (Marie C. Autant-Mathieu) o del retaggio teatrale di Vachtangov (Olga Partan), soffermandosi su alcuni concetti chiave come *obraz* (Erica Faccioli), oppure 'autore' e 'post-autore' (Sally Filippini), sulla traduzione teatrale *tout court* (Kristina Voroncova), le trappole della traduzione dei termini russi della danza e del balletto (Michaela Böhmig) o della traduzione dell'umorismo (Valentina Vetri Graziosi); addentrandosi in una stimolante varietà di *case studies* di (auto)traduzione (e adattamento) intersemiotici: dalla letteratura al teatro di prosa (Chiara Pasanisi, Enrico Mari, Fabio Regattin) all'opera musicale (Anna Giust, Jacopo Doti, Elena Petrushanskaya), o addirittura dal cinema al teatro (Niccolò Zaggia), senza dimenticare la 'traduzione' shakespeariana delle *Metamorfosi* ovidiane (Federica Ambroso).

A questo variegato panorama si aggiunge poi una sezione denominata 'Experiences' in cui il regista e attore teatrale Teodoro Bonci Del Bene, con il supporto della studiosa di letteratura russa Giulia De Florio, illustra il processo di traduzione dei testi teatrali del drammaturgo russo Ivan Vyrypaev ai fini della messinscena. Nella sezione 'Focus' Paola Bertolone, in forma diaristica, espone la sua pluriennale ricerca sul teatro Yiddish e la sua

opera di divulgazione in ambito italiano a partire dai testi originali.

In conclusione, ci permettiamo di azzardare l'auspicio che questo volume costituisca l'inizio di un percorso che porti avanti il dialogo tra studiosi e specialisti di diverse discipline letterarie e linguistiche e di studi teatrali con uno scambio fecondo di idee, concetti e metodi nella prospettiva, nel contempo, di elaborare un progetto concreto e operativo per la creazione di un 'Atlante lessicografico della terminologia teatrale russa'.

BIBLIOGRAFIA

- Benedetti, Jean, *Stanislavski: His Life and Art*, Methuen, London [1988]1999.
- Gavrilovich, Donatella, *Dal mondo alla rovescia di Savva Mamontov alle ipostasi di luce di Vera Komissarževskaja*, in «Arti dello Spettacolo/ Performing Arts», I, 2015, 28-40.
- Lo Gatto, Ettore, *Storia del teatro russo*, II, Sansoni, Firenze [1952] 1963.
- Mecacci, Luciano, *Pereživanie: tema centrale della psicologia e psicoterapia nella Russia contemporanea. Breve nota storica* in «atque», 23 n.s., 2018: 227-241.
- Mollica, Fabio, *Di Stanislavskij e del significato di pereživanie*, in «Teatro e Storia», vol. XI, n. 2, 1991: 225-255.
- Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino [1965] 1974.
- Rossichina, Vera, *Opernyi teatr S. I. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985.
- Stanislavskij, Kostantin, *Sobranie sočinenij*, Iskusstvo, Moskva 1954-1961.
- Vinogradskaja, Irina, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis'*, VTO, Moskva 1971-2003.

Notes

- 1 Riportiamo il significato della parola come spiegato nel 'Vocabolario' della Treccani: Reviviscenza (poco com. riviviscenza) s. f. [dal lat. tardo reviviscentia, der. di reviviscere «rivivere, rinascere», e questo da vivere «vivere»]. – 1. Il riprendere vita, il tornare in vita. In partic., in me-

dicina, il ripristino, con opportune terapie, delle attività vitali dopo una breve fase di morte clinica (v. rianimazione). 2. fig. Di sentimenti, idee, costumi e istituzioni, che tornano in vigore dopo un periodo di latenza: la r. di un mito, di un'ideologia; quando scompaiono anche i sopravvissuti, il passato perde questa effimera r. e viene inghiottito per sempre nell'ombra (Giuseppe Pontiggia). Il termine fu usato talvolta come equivalente dell'ingl. *revival*. In partic.: a. In diritto, il ritornare in vigore di una norma abrogata a séguito dell'abrogazione della norma che la abrogava. Nella teologia cattolica, r. dei meriti, quelle opere buone dei fedeli che, compiute in stato di peccato e quindi «mortificate», tornano a valere per la vita eterna («rivivere») una volta che il fedele sia tornato in stato di grazia; r. dei sacramenti, il sacramento che non ha prodotto la grazia a causa di un impedimento morale nel fedele, e che, tolto questo impedimento, «rivive», può cioè conferire la grazia. <https://www.treccani.it/vocabolario/reviviscenza/> (ultimo accesso 15 luglio 2021).

2 La traduzione del brano dal russo è di Donatella Gavrilovich.

3 La traduzione del brano dal russo è di Donatella Gavrilovich.

«A Theatre for Those Born in the Theatre»

*E.G. Craig: The Need for a Language of and for the Stage**

Donato Santeramo

Although Edward Gordon Craig addressed many issues related to theatre and staging as a protagonist in the revolution of theatrical practice in the early twentieth century, his contributions related to the *metteur en scène*, role of the actor (if there was one), function of language and overcoming of realism on stage have had a great impact on the renewal of the theatre.

Craig always considered himself a rediscoverer rather than an originator of theories on theatre. In fact, above all, the theatre of antiquity, especially the Greek theatre, is the model on which he wanted to build the “theatre of the future”, an idea flanked by his great admiration for the Commedia dell’arte in theory and practice, as well as Oriental theatre¹.

Among his contemporaries, with whom he dialogued (although one must say they were mostly monologues) through articles, analyses, and provocations, were some of the most important theatrical theorists of the late nineteenth and early twentieth centuries. Among these were the Duke of Meiningen, Maurice Maeterlinck, André Antoine, Adolphe Appia², Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Max Reinhardt, Jacques Copeau, and Alexander Hevesi.

Throughout his life, Craig strongly opposed various movements and artistic and literary currents, including Realism, Naturalism, Cubism and Futurism. He vilified and lauded, at times in the same breath, numerous contemporary actors and directors and harshly criticised several playwrights. For Craig, naturalism and realism have nothing to do with art. Moreover, he found realism to be an abominable form of art and believed that it hurts human minds, offering only a grotesque and

inaccurate representation of the outer world and, thereby, betraying the imagination that allows us to see, feel, and understand the world beyond tangible experiences. Realism provides false testimony, worships the ugly, and pays no attention to art. According to Craig, where naturalism ends is where real theatre begins. He stated that realism is dangerous and that we need to eradicate it from all the arts³. The first thing to do, according to him, is abandon the idea that there are natural and artificial actions—there are only unnecessary and necessary actions, and the necessary ones will consequently be natural ones (Craig 1912a: 35).

His stance against realism spills into his theories on acting. In fact, in the same chapter of *On the Art of the Theatre*, Craig seems to have anticipated some of Bertolt Brecht’s considerations about epic acting, although for completely opposite reasons⁴, as he writes that instructing a company of actors to reproduce on stage the actions that are seen in a living room, in a club, in a tavern or in an attic, is «nothing less than tomfoolery». The well-known fact that there are companies trained in this way seems almost unbelievable for its childishness. For Craig, one must find a series of significant actions, keeping in mind the clear division that exists between mass action and individual action, and remembering that no action is better than little action (Craig 1912a: 36). His opposition to naturalistic acting had been tackled in his very controversial article entitled *The Actor and the Über-Marionette*⁵ in the second number of the first volume of «The Mask» (Craig 1908a: 3-15).⁶

Speaking of naturalism versus artificiality in acting, Craig writes:

And now we talk of Irving’s artificiality by the side of Antoine’s natural acting. “It is Nature itself,” cry the critics, and soon Antoine’s natural acting is to become mere artifice by the side of the acting of Stanislavsky.

What, then, are all these manifestations of this “Nature”? I find them one and all to be merely examples of a new artificiality, the artificiality of naturalism. Dramatists, actors, scenic artists are under a spell, do you remember the story of the Sleeping Beauty? and the spell must be broken before they can awake. To break it will be at once most hard and most easy, most hard to those who were born to sleep, most easy for one born to awaken; but most assuredly until this spell be broken, utterly and entirely destroyed, all the plays, acting and scenes on the stage of Europe must and will remain theatrical (Craig 1912a: 90-91).

He thus disagrees with Stanislavsky’s methods, however, he had travelled to Moscow in November 1908 to make the first arrangements for the staging of *Hamlet* at the Moscow Art Theatre despite being completely at odds with the use of realism on stage advocated by Stanislavsky⁷ as a means through which the actor can detect the playwright’s psychology. He did, however, praise the Russian actor/director for creating a non-commercial theatre with top-notch actors. In particular, Craig praised the actor Stanislavsky (Craig 1912a: 132-136). However, his attitude drastically changed after his experience in Moscow in 1912. In fact, while acknowledging the organisation of the Moscow Art Theatre as perfect and reiterating that it was the best theatre in Europe, Craig thought that it had not been faithful to the principles of art because Stanislavsky had not wanted to close it for a few years, preferring to complete Craig’s experiments with the staging of *Hamlet* in January 1912⁸ (Craig 1912a: 285). Instead, he admired the work of Adolphe Appia, whom he considered a significant artist-creator, describing him as the greatest set designer in Europe and calling his drawings for the scene «divine» (Craig 1912: VIII)⁹. However, Craig also made a fundamental objection to Appia, saying that he was not truly a theatre artist but, rather, an artist working in the theatre. In fact, when Craig wrote about the decadence of the art of theatre and the possibility of a group of new reformers restoring its past glory, referring to a time when theatre was not merely for entertainment, Craig counted Appia amongst the reformers. But then, Craig declared that since others would use and execute Appia’s ideas without Appia himself being involved, the content of his works were diluted and modified so much that his innovations were ineffective (Craig 1919: 161-162). Craig’s initial negative judgment of Antoine’s

work (Craig 1912a: 110) was totally reversed in his review of a book dedicated to the French director’s theatre some twenty-five years later. Here, Craig described him as the greatest and most important personality in contemporary French theatre and, surprisingly, denied that his was naturalist theatre (Craig 1927: 35-36). However, Appia, Stanislavsky, and Antoine were considered mere actors, only actors’ directors, and playwrights; for the English theorist, the real artist of the theatre should be involved in everything related to staging so that everything that appears in the scene is the work of both the mind and, in part, the hands (Craig 1912a: 20). Further, he also affirmed that a real artist must create a unified and autonomous work of art. He argued that theatre must be a distinct art, independent of all others. According to him, this can be achieved only when a single person, with an overall vision, directs all aspects of the staging. This concept is fundamental in Craig’s idea of theatre to the point that the artists called to work in the theatre—the writer/author, musician, and painter—are, in his opinion, all useless:

Let me repeat again that it is not only the writer whose work is useless in the theatre. It is the musician’s work which is useless there, and it is the painter’s work which is useless there. All three are utterly useless. Let them keep to their preserves, let them keep to their kingdoms, and let those of the theatre return to theirs. Only when these last are once more reunited there shall spring so great an art, and one so universally beloved, that I prophesy that a new religion will be found contained in it. That religion will preach no more, but it will reveal. It will not show us the definite images which the sculptor and the painter show. It will unveil thought to our eyes, silently.... by movement.... in visions.

So, you see now.... I hope you see.... that the Theatre has nothing to do with the painter, or painting, just as it has nothing to do with the playwright and literature. You also see that my proposition is a very harmless one.... some of you will say a very foolish one.... this of restoring our ancient and honourable Art (Craig 1912a: 123-124)¹⁰.

Thus, Craig not only believed that it was necessary to eliminate all stage painting, but also considered the presence of painters harmful to theatre. In pointing out that painters, together with musicians and writers, usurped a territory that did not belong to them, he called for «a theatre for those born in the theatre» (Craig 1912a: 121)¹¹. However, it is important to remember Craig’s fertile collaboration with Martin Shaw, the musical

director of many of his productions¹², which likely tempered Craig's condemnation of musicians in the theatre. In fact, Shaw had a particular respect for Craig: «My admiration for Craig's work increased with each new production. In his broad and innovative style there is something that belongs to us, something national» (Shaw 1929: 36). Such was Shaw's devotion that he accepted and executed Craig's directives to the point of risking his own life. What he wrote in his autobiography is exemplary:

[...] immediately over the conductor's head (mine) a local builder, under Craig's direction, had built a plank platform, which sagged a little lower at every performance. I felt like the man in Poe's story of the inquisition, where the ceiling descended towards him every day. He just managed to escape in time and so did I (Shaw 1929: 33).

Craig's criticism in his writings on the theatre of his time stemmed from the practical problems he'd actually had with those who had hindered his work. The staging of *The Vikings of Helgeland* in 1903 (financed by his mother Ellen Terry, who had recently formed her own theatre company), was based on the work of the same name by Henrik Ibsen; with this staging, the first purely experimental phase of Craig's praxis was exhausted and can be taken as an example of the many difficulties he encountered¹³. As in his previous stagings, *No Trifling with Love*, *Dido and Aeneas*, *The Masque of Love*, and *Acis and Galatea*, Craig did not take into account the playwright's stage directions¹⁴. Moreover, he had serious unforeseen problems with directing the actors of *The Vikings* because he had previously worked with only amateur actors and now had to deal with professional performers who did not always accept his direction. In fact, almost all the actors had a solid theatrical experience behind them and were unwilling to change the way they acted; thus, they were reluctant to follow Craig's directorial needs.

The protagonist of the production, Ellen Terry, was a traditionalist actress who had been the leading lady of Henry Irving's Lyceum Theatre; her audience expected her to be the focal point of the staging, whereas in Craig's *The Vikings*, she was one of the many elements that made up the *mise en scène*. The experience of the actors worked directly against Craig's directorial concepts,

particularly against his unified vision of a staging. In addition, he called for a ritualistic performance that the actors cast for *The Vikings* were unable or unwilling to offer. He tried to achieve emotional and aesthetic unity in the drama by personally dealing with the lighting, designing costumes and scenes and directing. To emphasise this unity, his name appeared some five times in the program with the following diction under the title: «The entire production was designed and directed by Edward Gordon Craig»¹⁵. In the spectacle, all the characters wore helmets with very high crests that, together with the shadows produced by the lighting coming from above, helped obscure the actors' faces as much as possible. Craig's choice sparked much criticism, and many viewers and journalists complained about not being able to see the actors' faces. Perhaps the only critic who fully understood the significance of this choice was Max Beerbohm, who wrote that «nothing would be lost if all the actors wore masks» (Beerbohm: 1903: 23).

More difficult to overcome were the bad habits of the actors, particularly the habit of acting in a naturalistic manner. To try to hinder this, Craig set on the stage irregular platforms that represented the rocky cliffs of the first act to prevent the actors from freely moving around on stage and taking on the theatrical attitudes popular in those years, such as constantly looking at the audience or making catwalks along the stage. When Craig first asked the actors to fight on these platforms, they refused, and he had to show them how he wanted them to fight. The scene was described in detail by his son Edward:

[...] Ted [Craig], wanted Oscar Asche and Holman Clark to fight with swords, but these traditionalists thinking of the usual broad sword technique used in *Macbeth*, where they delighted in pacing about the stage, said it was impossible. Ted explained that it should look more like the ancient Samurai fighting with their enormous swords, slow movements, with sudden flashes. That, they thought, would make them look absurd. Ted, using Carter to help him, showed them how (Craig 1968: 171).

James Huneker's review of *The Vikings* is highly interesting; in it, despite sharing the widespread belief that Ellen Terry had been terribly miscast, he praised the remarkable visual qualities of the staging (Hunker 1905: 31-3)¹⁶.

The Vikings was Craig's last production in England and represented, in many ways, his awareness of

the impossibility of achieving the goals he had set for himself without compromising his artistic ideals. In a letter to Martin Shaw, he wrote the following:

My feelings about *The Vikings* are just like yours. But I feel convinced that no *Vikings* can be done unless each character will listen to the stage manager and hear what character he has to play. What the hell is the use of act one, and what's all the bother about on the rocks, The Rocks and the Giants, and the swords ten inches thick and the blood flowing, the wrestling of limb and brain, if Hjordis is not the exact opposite of all her exterior might. What is the storm of the play, if not the counterpart of the storm inside her heart, and that has exterior storminess to do with her - absolutely NOTHING. [...] "To side with the wild sisters" and all that is the cry of her soul not the instinct of his physique. The soul is to her what physique is to every other one in the play. [...] You did the *Vikings* and I did the *Vikings* and the rest were doing jokes and they never got rid of their skins, much less into any others. And only because, as it goes today, that is any impossibility. The theatre is upside down (Craig 1968: 171-172).

Craig left England the following year and moved to Berlin on invitation from Count Kessler, who had asked him to carry out some projects for several stagings that were, however, never realised¹⁷.

Another staple of Craig's theories is that theatre should do without literature. With this idea, Craig drew the most extreme consequences from the distinction between theatre as a spectacle and as a work of literature, stating that dramatic poetry and its staging are two distinct works of art—a literary work should only inspire the director who will shape the dramatic text, informing him of the necessary elements to make it 'representable'. In this manner, an original work of art that has only a thematic relationship with the literary text can be created.

Above all, Craig rejected the classics as representatives of the *modus operandi* of theatrical entourage, specifically its servility to literature, due to which the theatre had been subdued for a long time. In claiming the full autonomy of staging from literature, he went as far as to reclaim the theatre's complete autonomy from an *a priori* written text, at times theorising a performance in which the text is created on the stage.

In *The Art of the Theatre*, published in 1905 (Craig 1905)¹⁸, the distinction between a text to be read and a text to be performed was clearly expressed by Craig. Here, actions and not words become the

main means of theatrical communication (Craig 1912a: 139-141).

To emphasise his thinking, Craig repeatedly stated that Shakespearean dramas are unrepresentable, that they had been written to be read and not staged (*ibidem*: 143-145), thus claiming the right/duty to put one's hand to the Bard's texts to make them utilisable on stage (Craig 1912a: 144-145). Even if, at first, Craig believed staging classics to be conceivable, he later stated it an impossibility before devoting three years of his life to the staging of *Hamlet* at the Moscow Art Theatre. In a note added in the second edition of *On the Art of the Theatre* (*ibidem*: 285), he wrote that he tried to stage *Hamlet* even though he knew it was impossible because he wanted to strengthen his opinion. After the Moscow experience, he was convinced, more than ever, that Shakespeare's plays (and, therefore, classics in general) are unrepresentable. To clarify his argument that classics should only be read and not staged, he used as an example the first scene of the second act of *Macbeth*, which is the soliloquy in which Macbeth tries to arouse the necessary strength within himself to kill King Duncan. Craig emphasised the need to read the passage several times to grasp its meaning, something that would be impossible during its theatrical representation:

It is difficult to read this one speech of Macbeth slowly, when other sounds and sights are exterminated and we are quiet in our rooms and get the full value of what Shakespeare has put there. We can read the speech three, four or five times, and then only is some of its worth caught by us. And having read this speech three, four, five times let anyone continue to read the entire play, and he will be as fatigued as though he had walked twenty miles. But he will have felt some of that which Shakespeare intended him to feel, though by no means all. That which he feels we shall not feel when we go to see the play performed in the theatres (Craig 1912a: 118).

Craig has repeatedly reiterated that Shakespearean dramas were written for the reader and not the stage. In one passage, he stated that he felt great satisfaction in discovering, after publishing his little book, *The Art of The Theatre* in 1905, that Goethe himself had written that Shakespeare belongs to the history of literature by right and appears in the history of theatre only by chance and that Shakespeare's whole method of proceeding is one that encounters a certain

amount of impracticability in the current state of the scene (Craig 1912a: 119).

The text of a classic, according to Craig, is already complete and produces magical sensations with solely its reading. Therefore, it would be sacrilege to destroy a classic piece of literature by confusing the spectators and forcing them to use senses besides their sight (Craig 1912a: 197).

At times, Craig pushed this position to the extreme, seeming to advocate for the complete abolition of the written text from the theatrical process (Craig 1913: 1-11). However, if words should be eliminated from the staging, voice becomes a fundamental aspect of the *mise en scène* for him. “Voice” replaces “Word” in Craig’s ideal theatre, which must not be a place for hearing 30,000 words babbled out in two hours (Craig 1913: 1) or even a pantomime, as explained by Craig’s Stage Director:

The Stage Director. And when I say action, I mean both gesture and dancing, the prose and poetry of action. When I say scene, I mean all which comes before the eye, such as the lighting, costume, as well as the scenery. When I say voice, I mean the spoken word or the word which is sung, in contradiction to the word which is read, for the word written to be spoken and the word written to be read are two entirely different things (Craig 1912a: 180-181).

Here, Craig did not develop the approach for employing voice in his ideal theatre; however, he justified this lack of explanation by stating that the issues concerning the use of voice instead of words cannot be satisfactorily dealt with by means of the written word:

I would like you to remember that I have clearly stated that action and voice are the other two parts which I am studying. Action and voice cannot be satisfactorily treated by means of the written word or diagrams, whereas scene to some extent can be so treated. It is therefore the scenic division which comes into this book; and as prelude to the pictures themselves, I have now something to say about stage scenery (Craig 1913: 5).

For Craig, words had lost much of their meaning, and he believed they could no longer accurately express human thought. He also maintained that words are the easiest tool to use to lie, concluding that, in the twentieth century, almost every sentence was a lie. He also agreed with Voltaire’s statement, «*Ils n’emploient les paroles, que pour*

déguiser leur pensées»¹⁹ (Craig 1923:1). He further implied that even newborns could lie but neither infants nor sages could easily be deceptive with gestures (Craig 1923: 1).

Craig subsequently argued that the art of theatre was born from gesture, movement and dance, presenting some directorial notes for the staging of *The Steps*, a mini drama with four attached drawings, as an example (Craig 1913: 41-48). Each drawing shows the same place—a stairway—but each scenic situation expresses a different mood through the characters and/or the actions they perform on stage and the lighting.

In *The Steps* the human and architectural elements merge and come alive and communicate something. Craig emphasises gesture/action and illumination as the main means of theatrical communication, i.e. drama is achieved through gesture and lighting and not words.

Another emblematic example of what Craig believed to be dramatic can be seen in his drawing called *The Arrival*:

This is for no particular play, but it is for what I believe to be true drama. The name explains the drama. The first picture in this volume (“Enter the Army”) is a stage direction; so is “The Arrival” a kind of stage direction. It tells us of something which is being done, and not of something which is being said, and the fact that we do not know who is arriving and why they are arriving, or what they will look like when they appear, makes it, to my mind dramatic (Craig 1913: 23).

According to Craig, the Greeks were the first to seize the secrets of “silent movement”. Movement is not only the root of the art of theatre but also something deeper and more mysterious; movement is divine. The ontological aspect of movement was clearly illustrated by Craig when, writing about the theatre artist of the future, particularly, the actor, he explained that the actor would first imitate, then represent and, in the future, reveal. When impersonating and representing, performers made use of materials that had always been made use of—the human figure, as exemplified in the actor; speech, as exemplified in the poet through the actor; and the visible world, as shown by means of the scenography. Today, actors learn to reveal through movement the «Invisible things, [...] those seen through the eye and not with the eye, by the wonderful and divine power of Movement» (Craig 1912a: 46).

It is also not by chance that Craig saw the Commedia dell'Arte tradition as the utmost example of how theatre should be performed²⁰. He reminded his readers that actors should be creative and improvise plays on stage, as the actors of the Commedia did. For Craig, what was impeding such a theatre was the tyranny of the dramatists and the weakness of the actors who had succumbed to the playwrights' arrogance and abuse. He reiterates several times that the absence of a playwright in theatre at the time of the great tradition of Commedia dell'Arte was what made it art, reminding readers that the name in full of the Commedia dell'Arte is «Commedia dell'Arte all'improvviso o Commedia a soggetto o Commedia non scritta o Commedia all'Improvviso». For the English theorist, the actors are also guilty as accomplices of playwrights, since they agree to stage their dramas only so as not to offend them, even if they are not convinced that it is legitimate. The strength and greatness of the actor of the Commedia dell'Arte was based precisely on their refusal to be the servants of the playwrights. The creation that takes place in the theatre and not on the page is the art of the theatre. In fact, Craig also argues that Commedia dell'Arte actors stayed together in the same company for decades and followed only one leader; their motto being, according to Craig «all for one, one for all», while that of contemporary actors, who change theatre companies all the time and are adrift, are «All for themselves, none for everyone» (Craig 1927: 49).

Finally, silence, along with music and movement, is the essential element of staging, according to Craig. The “Drama of Speech” is replaced by the “Drama of Silence”, without intending the total elimination of the sound element, but the featuring of the dramatic moment. Craig explained it as follows:

I think it is Maeterlinck who pointed out to us that drama is not only that part of life which is concerned with the good and bad feelings of individuals, and that there is much drama in life without the assistance of murder, jealousy, and the other first passions. He then leads us up to a fountain or into a wood, or brings a stream upon us, makes a cock crow, and shows us how dramatic these things are. Of course, Shakespeare showed us all that a few centuries earlier, but there is much good and no harm in having repeated it. Still I think that he might have told us that there are two kinds of drama, and that

they are very sharply divided. These two I would call the Drama of Speech and the Drama of Silence, and I think that his trees, his fountains, his streams, and the rest come under the heading of the Drama of Silence — that is to say, dramas where speech becomes paltry and inadequate (Craig 1913: 41)²¹.

Craig also suggested that the apex of “Drama of Silence” could be achieved through the «most noble of all the works created by men, architecture» (Craig 1908a: 2)²². He wrote that he has often thought about how to give a life (not a voice) to these places by using them for dramatic purposes (Craig 1908a: 41). In a note that followed, which was a commentary on an article by Arthur Symons titled *Pantomime and the Poetic Drama*, Craig wrote that «All the great theatre moves in silence», that nature is completely silent and that language should not take the place of action on stage. For the English theorist, it was a mistake to think that actions in the theatre cannot express ideas without the help of words. Actions can speak on their own; only actions, according to Craig, can suggest the desires and feelings of the actors because they are free from the tyranny of words, and for this reason, «the art of acting, if we really want to call it art, is more incisive than the art of writing». He ended his comment by declaring that, ultimately, words will be “silenced” in the purest form of drama (Craig 1912b: 189). By eliminating anything that can distract the spectator, especially words, Craig also tried to achieve the emotional unity of the *mise en scène* through action and movement. He did not consider theatre a multifaceted art in which painting, music, scenography, and acting merge into a new work, losing their singularity. Instead, he declared inadmissible the use of added artistic elements in the staging; only those born in the theatre, who had an understanding of all the aspects of the staging and possessed the necessary artistic qualities of the staging, were admissible. Craig's “Ideal Theatre” is the essentiality of the staging, which, considering the extreme consequences, is identified with silence. Once again, Craig seems to have wanted to provoke the reader; in fact, in the third issue of «The Mask», he refuted the above statements by writing that, although he was convinced of the small value of the text in theatrical art, he had no intention of eliminating it altogether, acknowledging that the text had some value (Craig 1908b: 61)²³.

He elaborated further on the issue a few years later in an article titled "Acca: A New Stage Language" (Craig 1924: 19-21), which he signed as "Author of Films", stating that words are all "nonsense" without any value. Paradoxically, he claimed to be partially at odds with Craig, who wanted to ban words completely from theatre (paradoxically because the writer was Craig himself). In the article, he proposed experimenting with a new type of theatrical language composed only of hard or soft, high-sounding sweet sounds, excluding all interdental sounds produced with the collaboration of the letter "H". For this reason, he proposed naming this new language ACCA, which, he explained, «is the Italian equivalent of H». His reason for this exclusion was that the letter H in English had become entangled with the letter W and other letters of the alphabet, the end result being a language with too many words with interdental sounds.

Craig offered as examples a list of almost twenty-five English words that have interdental sounds that should be eliminated from the language of the stage. He continued to state that the problem exists in all Nordic languages, making it necessary to create a new language, precisely ACCA, for use in the theatre:

There is no H in the Italian language. What an Italian actor wants to say can be said without smothering the words²⁴ so that they tumble out splashed and breathless or withered up. The English, Dutch, German or Russian actor must labour with his language to the end of his days, unconscious that he is uttering hideous sounds, dying and being buried, buried quite unaware that he displeased thousands of Europeans and caused them to ask themselves, "Is that a language for poets, dramatists and gentlemen?" (Craig 1924: 19)

Once again, Craig made a distinction between a work to be read and one to be uttered, and wrote, «To read Shakespeare silently may be delicious; to read him aloud even by flashes of spluttering H-befogged lightning, can never be too pleasant» (*ibidem*: 20) The only language possible in the theatre is, therefore, one modelled on Italian and its dialects:

I returned home to Bergamo and there once more I heard a real language for human beings, real speech, and crisp and reasonable actor noises. For I must add here that I understand little or no Italian; and, while this is a disadvantage to me when eating, driving or leaving

a hotel, it is an absolute advantage when in an Italian theatre. When I go there it is to see actors and not acting (Craig 1924:19).

In the article, he emphasised that sounds and movements with meaningful gestures form the basis of acting, and this new language for the theatre would be composed of about thirty-three thousand sounds²⁵.

Craig concludes the article with the following statement:

The tongue of the actor shall for the first time be freed: that is to say, if my dictionary of ACCA, the actor's language, reaches its thirty-third thousandth word (Craig 1924: 21).

The question of the use of voice/sounds versus words had already been addressed, albeit incidentally, in the very first year of the publication of «The Mask»; Craig saw, in the use of Esperanto during a staging, the promise of overcoming the use of national languages in the theatre:

In August [1908] the Stage took a step nearer perfection. It produced a play in a language... which few people can understand. Goethe's "Iphigenia in Tauris" was performed in Dresden by that remarkable actor Emanuel Reicher and his beautiful daughter, and the language spoken was Esperanto. It must have been an entrancing sight to see Eraulein Reicher moving gracefully through the dramatic piece and to have heard the fine voice of Emanuel Reicher without having to follow the sense of the things they were saying. The scenery, to judge from the reproductions in the Illustrated Journals, must have been appallingly bad, and the costumes seem to have been quite incorrect. Soon we hope plays will be given in a language no one can understand. Then the last tendency to preach will have been brushed away; then the Stage can turn to serious things again (Craig 1908: 203)²⁶.

By focussing on action and movement, Craig wanted to restore the theatrical experience to its original nature of offering a mythological «absolute truth» (Craig 1912a: 46). This can only be attained, according to Craig, by returning to the origins of theatre's praxis, which is clearly present in the word's etymological meaning: "Theatre" from the ancient Greek θέατρον, "a place for seeing"; thus, espousing a language of the stage that is essentially visual and not, how it was and is mostly understood, as an auditory experience; and, in so doing, envisioning a return to the theatre and the purpose it had in ancient Greece.

Although, since Craig's writings, there have been a great deal of discussions on the need for a language of and for the stage. All too often the play, and mainly its text, has been and is still considered by many the essence of a performance, the *anima* of a performance. Instead, as Craig pointed out throughout his life, when referring to the theatre, one should not take into account only the script, the actual text, but all the signifying structures and elements that make-up a performance including the staging aspects (performance text, costumes, props, sets, lights, etc.) and the kinesic aspects of the theatre space in relation to the actors (body language, facial expressions, etc.).

Thus, as Craig formulated from the very beginning of his theoretical writings, to write about the theatre, one needs to define the language of the stage as being composed of various elements starting from space, together with the sonority, gestures, scenography, and music. And the "theatrical miracle" is precisely the fusion of all these elements that create the spectacle. The danger, however, is to treat these elements separately as this would be a serious mistake, precisely because the language of the scene is composed simultaneously of all the above-mentioned elements, and another, in some respects, perhaps the most important element of a staging, is the presence of an audience (cfr. Lotman, 1989: 1-29).

This last element is a fundamental condition for the existence of a language of the scene, unlike other artistic languages that do not require a human presence for their existence. One should also note that the language of the stage only occurs *hic et nunc*, that is, the language of the theatre exists only at the moment in which it is performed, seen and heard. And finally, another peculiarity of theatrical art is that the human element is at the very core of its existence. For this reason, a staging can live only in its perpetual transformation and die, to then relive at every new performance. So, writing about the language of the stage, unlike poetic, literary, pictorial or cinematic language, means writing about something that existed, but that no longer lives and that can never be the same again, as it will be different at every performance, just like life. And because of its ephemeral nature, it is no coincidence that theatre itself has been and is still used constantly as a metaphor for life (Lombardo 1981: 23-38)²⁷.

Bibliography

- Artaud, Antonin, *Le théâtre et son double*, (1938), Eng. trans. *The Theatre and its Double*, Ed. Mary Caroline Richards, Grovewind, New York, 1958.
- Artioli, Umberto, "Dai Meininger a Craig", *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Sansoni Editore, Firenze 1972.
- Attolini, Giovanni, *Gordon Craig*, Laterza, Bari, 1996.
- Bablet, Denis, *Edward Gordon Craig*, L'Arche, Paris, 1962, Eng. trans. *The Theatre of Edward Gordon Craig*, Methuen, London, 1966.
- Barba, Eugenio, *La canoa di carta: Trattato di antropologia teatrale* (1993), Eng. trans. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, Ed. Richard, Fowler, Routledge, London 1995.
- Berbohm, Max, «The Saturday Review», April 28, 1903: s.p.
- Bene, Carmelo, *La voce di Narciso*, Ed. Sergio Colomba, Il Saggiatore, Milan 1982.
- Brook, Peter, *The Influence of Gordon Craig In Theory and Practice*, «Drama», n. 36, 1955: 31-37.
- Craig, Edward Gordon, *The Art of the Theatre*, Foulis, Edinburgh and London 1905.
- Craig, Edward Gordon, *The Actor and the Über-Marionette*, «The Mask», vol. I, n. 2, April 1908a: 3-15.
- Craig, Edward Gordon, *The Artists of the Theatre of the Future (Continued)*, «The Mask», vol. 1, n. 3-4, May-June 1908b: 57-70.
- Craig, Edward Gordon, *Editorial Notes*, «The Mask», vol. I, n. 10, December 1908c: 203.
- Craig, Edward Gordon, *On the Art of the Theatre*, William Heimann, London, 1912a, [1911].
- Craig, Edward Gordon, *A Note on the Preceding Essay*, «The Mask», vol. IV, n. 4, January 1912b: 188-89.
- Craig, Edward Gordon, *Towards a New Theatre*, J. M. Dent & Sons, London 1913.
- Craig, Edward Gordon, *The Theatre Advancing*, Constable, London 1921 [1919].
- Craig, Edward Gordon, [Author of Films], *Acca: A New Stage Language*, «The Mask», vol. X, n.1, January 1924: 19-21.
- Craig, Edward Gordon, *Antoine and the Theatre*, «The Mask», vol. 12 bis, n. 1, 1927: 35-36.

- Craig, Edward, *Gordon Craig: The Story of His Life*, Gollancz, London 1968.
- D'Amico, Silvio, *Il tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano, 1929.
- Degli Esposti, Paola, "The Fire of Dreams and the Steam of Mortality: Edward, Gordon Craig and the Ideal Reformer", in «Theatre Survey», vol. 56, n. 1, 2015.
- De Marinis, Marco, *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La casa di Usher, Firenze, 1985.
- De Marinis, Marco, *Il teatro dopo l'era d'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma, 2000.
- Eynat-Confino, Irene, *Beyond «The Mask». Gordon Craig, Movement and the Actor*, Southern Illinois Press, Carbondale & Edwardsville, 1987.
- Fisher, James, "An Idealist: The Legacy of Edward Gordon Craig's Formative Productions, 1900-1903", «Theatre Arts Journal», vol. I, n. 1, Fall 2009: 1-21.
- Gruber, William - Rennet, Hellmut Hal, "Building an Audience: Craig's and Brecht's Theories of Dramatic Performance", *Essays on Twentieth-Century German Drama and Theatre: An American Reception 1977-1999*, New York, Peter Lang Publishing, Inc.: 71-8.
- Hunker, J., *Iconoclasts: A Book of Dramatists*, Scribner's, London 1905.
- Innes, Christopher, *Edward, Gordon Craig*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1983.
- Le Bœuf, Patrick, "On the Nature of Edward Gordon Craig's 'Über-Marionette'", in «New Theatre Quarterly», Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Lombardo, Agostino, *Il testo e la sua performance*, Bulzoni Editore, Roma, 1981.
- Lotman, Yuri, Salvestroni, Simonetta, "La semiotica della scena" in «Strumenti critici: rivista quadrimestrale di cultura e critica letteraria», vol. XV, n. 44, Turin, 1981: 1-29.
- Mango, Lorenzo, "The Manuscripts of *The Art of the Theatre* by Edward Gordon Craig," in «Acting Archives Essays. Acting Archives Review Supplement 7», April 2011: 1- 56.
- Marotti, Ferruccio, *Edward, Gordon Craig*, Cappelli, Bologna, 1961.
- Marotti, Ferruccio, *Amleto o dell'Oxymoron*, Bulzoni, Rome 1966.
- Newman, Lindsay, Mary, *Gordon Craig Archives: International Survey*, Malkin Press, London, 1976.
- Olf, Julian, "The Man/marionette Debate in Modern Theatre in «Educational Theatre Journal», vol. XXVI, No. 4, December 1974: 488-494.
- Osanai, Karoru, *Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre, translated and with an introduction by Andrew T. Tsubaki*, «Educational Theatre Journal», vol. XX, n. 4, December 1968: 586-93.
- s.a. *Program of The Vikings*, «Judy, or The London Serio-comic Journal», May 6, 1903: 212.
- Santeramo, Donato, *Il laboratorio teatrale pubblico di Edward Gordon Craig*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018.
- Senelick, Laurence, *Gordon Craig's Moscow Hamlet. A Reconstruction*, Greenwood Press, Westport, Connecticut 1982.
- Schino, Mirella, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari 2013.
- Shaw, Martin, *Up to Now*, Oxford University Press, London 1929.
- Smith, Anthony, Charles, Hockley, *Orghast at Persepolis. An account of the Experiment in the Theatre Directed by Peter Brook and Written by Ted Hughes*, Eyre Methuen, London 1972.
- Tairov, Alexander, *Notes of a Director*, University of Miami Press, Coral Gables (Florida) 1969.
- Tessari, Roberto, *Teatro e avanguardie storiche*, Laterza, Bari 2005.

Notes

* The intent of this article, in the context of this special edition of «Arti dello Spettacolo/Performing Arts», dedicated to the text in theatre, is to offer an overview of Edward Gordon Craig's pioneering contributions to the process of reform of the theatre, and in particular, to the role, if any, an a priori text should play in a mise en scène. Although the study of Craig's manuscripts is vital for an understanding of his overall conception of the theatre and highlights his visions and revisions on the subject matter (there are innumerable manuscripts available in dozens of Gordon Craig archives disseminated around the globe with at least 120 collections in 17 countries), in this article, Craig's statements on the need for an autonomous language of the theatre (presented as much as



possible in his own words), are based almost exclusively on works available to the general public. These works consist mainly of articles from «The Mask» and his books that produced discussions and debates at the time of their publication, and which still provoke controversy and stimulate discussions today. For extensive information on the innumerable Gordon Craig archives around world (cfr. Newman 1966).

1 Eugenio Barba, in *The Paper Canoe*, writes: “Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Craig, Artaud, Brecht, Decroux, Beck, Grotowski, are not, if we are to be precise, the so-called ‘Occidental tradition.’ Nor do they belong, obviously, to the Oriental tradition. They are Eurasian theatre: Orient and Occident can no longer be separated” (Barba 1995: 40).

2 For the superficial and sterile controversy on the alleged derivation of Craig’s theories from A. Appia (cfr. Marotti 1966: 281-283).

3 Craig wrote numerous articles and devoted dozens of chapters of his books to the condemnation of naturalism and realism on stage. These are sections of the postscript written for *Towards a New Theatre* that summarise Craig’s main points of criticism against realism, (Craig 1913: 89-90). For an in-depth overview of Craig’s theories, published and unpublished, please see the following fundamental monographs: Marotti 1961; Bablet 1962; Innes 1983.

4 Craig and Brecht represent two diametrically opposite ways of understanding theatre, although both theorised the need to have an estranged actor on stage who is not slave to their emotions. Peter Brook sees a direct line that connects Craig to Brecht’s ideas. (Brook 1955: 36). For a comparison between Craig’s and Brecht’s theories (cfr.: Gruber - Hellmut Hal 2004: 71-78).

5 Still today, Craig’s position towards the actor is considered ambiguous and widely debated. On the various interpretations of the “Über-Marionette” over the decades see: D’Amico 1929: 22; Tairov 1969: 66-67; Olf, 1974: 488-494; De Marinis 1985: 197-215; M. De Marinis 2000: 129-138; Eynat-Confino 1987: 162-174; Attolini 1996: 48-59; Mango 2003: 341-360; Schino 2013: 84; Tessari 2005: 28-37 and 68-69; Le Bœuf 2010: 102-114; Degli Esposti 2015: 4-27.

6 Later republished in *On the Art of the Theatre*.

7 For Craig’s relationship with Stanislavsky and the staging of *Hamlet* in Moscow in 1912 (cfr.: Marotti 1966: 175-272 and Senelick 1982). Perhaps the only detailed eyewitness description of the show available is by Kaoru Osanai, who attended the staging and concluded his account by declaring that “Simplicity in Craig’s artistic conception is simplicity of expression and not of content” and that for Craig, art “is not imitation of facts but their creation” (Osanai 1968: 586-93)

8 Note added to the second edition, 1912.

9 Note added to the second edition, 1912, in which he apologizes for practically having ignored Appia in the first edition [1911] because he mistakenly believed Appia had died.

10 First published in «The Mask» in 1908 (Craig 1908c: 195-199).

11 In the early twentieth century, Craig was not the only one of those fighting for a “theatrical theatre”: among them were A. Appia, G. Fuchs, V. Mejerchol’d, A. Tairov and A. G. Bragaglia (cfr.: Artioli 1972: 15 - 40).

12 Shaw was the musical director of all the Purcell Operatic Society productions and *The Vikings*.

13 Indeed, *Much Ado About Nothing* would be staged a few days later to try to recover from the financial disaster of *The Vikings*: Terry, as Beatrice, ensured the financial success of the staging.

14 For a brief description of Craig’s production innovations between 1900 and 1903 (cfr.: Fisher 2009: 1-21).

15 This was noticed immediately, so much so that the satirical magazine «Players and Playthings» (also known as «Judy» or «The London Serious-comic Journal») republished the program under Craig’s name, which appears eight times with derisive comments next to it each time. (s.a. 1903: 212). A copy of the program is held at the British Institute in Florence, Edward Gordon Craig Collection.

16 Almost all the staging’s more than a hundred reviews were negative, or not entirely positive, although Craig’s innovations were often commented upon very positively. The reviews, collected by Craig in an album, can be found in the Performing Arts Special Collections at the UCLA Library, Edward Gordon Craig Papers, box 26, Folder 6.

17 The stage projects were for Otto Brahm (*Venice Preserved*), Eleonora Duse (*Electra*), Max Reinhardt (*The Tempest, Macbeth*) and Bernard Shaw (*Caesar and Cleopatra*).

18 The German translation was released first: *Die Kunst des Theaters*, Seeman, Berlin und Leipzig 1905. The following year, unauthorised Dutch and Russian editions were released. Later, in 1911, *The Art of the Theatre* was published in *On the Art of the Theatre*. (Craig 1912a: 137-268). For an exhaustive analysis of the evolution of *The Art of the Theatre* see (Mango 2011: 1- 56).

19 «They only use words to disguise their thoughts».

20 For an extensive discussion on Craig’s writings on the Commedia dell’Arte see Eynat-Confino, 1987.

21 First published in «The Mask» in 1908. (Craig 1908c: 57-70).

22 Craig, throughout his opus, points to architecture, music and movement as the three components of a great and perfect religion that allows us to see and hear the revelation of the “truth” in the theatre.

23 Later republished in (Craig 1912a: 21).

24 In an editorial footnote, it is explained that «the author of the article exaggerates, as the letter H exists in Italian, but it is rarely used».

25 As simplistic as Craig’s approach to the subject may seem, we can pinpoint what the need will be for much of the twentieth century theatre: the invention of a new and, above all, autonomous theatrical language. Many have put the same purpose as Craig’s as the origin of their research: the identification of an autonomous theatrical language. Among the many who have expressed this need, here, we want to remember Artaud, who wrote that it is not at all proven that the language of words is the best possible for the theatre. And it seems obvious that on the scene, which is first and foremost a space to be filled and

a place where something happens, the language of words must give way to sign language, the objective aspect of which is what immediately and best strikes us. In addition, he declared that the written dialogue belongs not to the scene, but to the books. For Artaud, it was necessary to create a language exclusively for the scene and independent of dialogue, a language created for the senses. It was hoped that theatre could be removed from the dictatorship of the word (Artaud 1958: 37-47). Perhaps, what comes closest to realizing Craig's search for an autonomous language for the stage is the all-important experiment carried out by Peter Brook in collaboration with Ted Hughes: in 1968, a group of actors directed by Brook devoted themselves to the study of four languages not spoken anywhere, which would form the basis for the language of the spectacle *Orghast*, which they would stage in Persepolis in 1971. The text was written by the English poet Ted Hughes in a completely invented language, thought to be pronounced aloud and composed of about two thousand words: the intent was to create a universal language for the stage. The actors, from nine countries, sometimes also communicated with each other in the language invented by Hughes. The play is based on the myth of Prometheus, and the fundamental theme of this work was to discover the existence of forms of communication that went beyond the word, abandoning any cultural and linguistic reference. The premise of this research was identical to Craig's, i.e., that the word was emptied of meaning. Brook and Hughes did not intend to banish words in favor of gesture and primitive sounds, but rather sought to recreate a specific language for the theatre. (Smith 1972). In Italy, Carmelo Bene is perhaps the theatrical artist who, more than others, has promoted the search for a language that went beyond the word. Surely Bene's "*phonè*" is an attempt to overcome the limitations of the "word" in favor of the "voice", cf. (Bene 1982: 21-35).

26 Although the editorial is not signed, it is easily attributable to Craig for its style and content.

27 On Craig's intricate and seemingly contradictory position towards the actor in the flesh on stage see Donato Santeramo (2018: pp. 55-78).

Revenir au sens des mots pour mieux guider l'acteur. Le Système de Stanislavski et ses avatars

Marie-Christine Autant-Mathieu

Dans ses réflexions sur « le devoir de traduire », le metteur en scène Antoine Vitez affirmait que le grand mérite du Système de Stanislavski avait été de proposer un lexique permettant de nommer les étapes des cheminements psychologiques de l'acteur. Mais ce lexique est complexe car, précisait Vitez, il « emprunte à la fois au vocabulaire de la psychologie en usage et à la mode à son époque, et à l'argot de coulisses » (Vitez 2017 : 61).

Traduire ce Système– le premier en Europe, et plus généralement dans les pays occidentaux, qui associe l'esprit et le corps dans un travail psychophysique et qui s'appuie sur les dernières découvertes scientifiques de l'époque où il a été conçu– impliquait de tenir compte d'au moins quatre facteurs. *L'époque d'écriture* de l'original, la *connaissance du sujet par le traducteur* (au théâtre, il doit connaître le « jargon », être au courant de la pratique), la *flexibilité de la langue d'accueil* et enfin le contexte de la réception, *l'horizon d'attente* du récepteur, sa capacité à comprendre et à articuler les éléments théoriques et pratiques de l'original avec ce qu'il connaît (Kurten 1989: 66-68 ; Carnicke 2009).

La traduction du Système de Stanislavski offre un cas intéressant de malentendus et de contresens. En effet, d'une part il a été traduit depuis l'anglais dans tous les pays du monde sauf ceux du bloc de l'Est, la traductrice américaine Elizabeth Hapgood ayant obtenu l'exclusivité des droits avant que l'œuvre ne tombe dans le domaine public¹. Et d'autre part, la terminologie stanislavskienne a été déformée en Union soviétique, pour être mise en conformité avec le matérialisme dialectique.

Etats-Unis. Les premiers interprètes du Système

Après la tournée triomphale du Théâtre d'Art de Moscou aux Etats-Unis en 1923 et 1924, la méthode de travail de Stanislavski a inspiré une première génération d'artistes américains, via les Russes émigrés qui enseignèrent, dans un mauvais anglais, des notions complexes. Outre cette transmission par le biais de la pratique, du training, les publications en anglais de deux livres de Stanislavski, avant leur parution en URSS dans une version deux fois plus longue, compliquent encore la situation².

Dès le milieu des années 1920, l'héritage de Stanislavski va passer par deux points : New York et Moscou. De Moscou, ses idées ont essaimé en Europe de l'Est. De New York, elles ont circulé en Europe de l'Ouest, en Amérique, en Chine et au Japon (Pitches, Aquilina 2017). Ainsi, à partir de la même source, il y a eu des lectures divergentes, des adaptations au contexte et des déformations, naturelles dans le cas d'une extension internationale, mais imposées dans le cas de l'URSS, intransigeante sur les questions idéologiques.

C'est par Richard Boleslavski (1889-1937) dit Boley, et Maria Ouspenskaïa (1876-1949) surnommée Madame, deux acteurs du Premier Studio, compagnons de E. Vakhtangov et M. Tchekhov, que les idéaux du Théâtre d'Art et sa méthode de formation de l'acteur sont introduits en Amérique. Le 18 janvier 1923, huit jours après l'arrivée du Théâtre d'Art de Moscou à New York, et avec l'accord de Stanislavski, Boley donne le premier cours sur le Système au Princess Theatre. Assisté par Ouspenskaïa, il va enseigner son interprétation du Système dans un studio qu'il crée à New York : le Lab (*American Laboratory Theatre*)³. Les auditeurs sont de futurs grands

acteurs et réformateurs du théâtre américain : Lee Strasberg, Harold Clurman, Francis Fergusson, Stella Adler, entre autres (Boleslavsky 2010 : XI).

Si les personnalités des deux Russes sont aux antipodes (Boley est charmant, vif, sociable, tandis que Madame est revêche, impitoyable à l'égard de ses élèves qu'elle terrifie), leur manière d'enseigner converge. L'anglais est la troisième langue de Boley après le polonais et le russe, Ouspenskaïa le maîtrise à peine⁴. Ainsi, ce qui est transmis passe par le jeu, la gestuelle, tandis que les notions centrales du Système et leur articulation dans un processus de travail sont escamotés, voire déformés. La transmission orale l'emporte sur la transmission notionnelle.

Boley oppose l'acteur créateur du théâtre vivant (*artist-creator of the living theatre*) à l'acteur imitateur du sentiment humain (*actor-imitator of human feeling*). Il ne mentionne pas les deux écoles de jeu auxquelles cette distinction renvoie : celle du ressenti (*pereživanie*), dont Stanislavski est en train de décomposer les étapes pour aider l'acteur à rester naturel sur scène, et celle de la représentation (*predstavlenie*), propre aux Français et théorisée par Diderot dans *Le Paradoxe sur le comédien*. Le disciple utilise les exemples du maître pour exposer les processus de décontraction et de concentration, mais évite les termes complexes « d'émission et de réception de rayons » (*lučeispuškanie, lučevospriatie*). Au lieu de renvoyer au prana, cette émission et circulation d'énergie vitale que Stanislavski emprunte au yoga, Boley évoque des voies paranormales de préparation émotionnelle de l'acteur :

Arouse in yourself according to your own choice a certain feeling, then transmit it to some imaginary being, like a spirit of a deceased friend, or a phantom of a forest and get a response from it that bring to you the state of peace or alarm (Boleslavsky 2010: 113).

Tandis que Boley se réserve les cours théoriques et les conférences, Ouspenskaïa est chargée du training. Elle insiste sur la nécessité de faire appel à l'émotion, mais sa terminologie opacifie le propos car elle utilise le terme inapproprié de *mood* pour désigner l'émotion (Boleslavsky 2010: 197). Lorsqu'elle parle de rayonnement (*radiate*), elle l'envisage pour la conquête du public et non pour le travail préparatoire de l'acteur et la communion entre les partenaires.

Les deux pédagogues russes ont donc, par

méconnaissance de l'anglais et en raison de la difficulté terminologique du Système, simplifié et déformé les notions chères à Stanislavski : le ressenti, le rayonnement, essentiel pour le contact (*obščenie*), le superobjectif, indispensable pour travailler la perspective du rôle (*svezhadača*).

Ces imprécisions apparaissent clairement dans les notes prises par Stella Adler et Lee Strasberg pendant les cours de Boleslavski, entre 1924 et 1927.

Les notes de Stella Adler illustrent les déformations des notions majeures telles les séquences (*kuski*) qui permettent le découpage du rôle en « série de petites actions ». Lorsque Boley prononce « *small bits* » (petites unités), Adler note « bits » ou « *beats* » (mesures, battements, un terme qui renvoie au découpage rythmique) et même *steps*. Adler a relevé aussi une curieuse expression employée par Boley : « étudier les raisons » (*learn reasons*) lorsqu'il décrit le travail émotionnel de l'acteur, alors que Stanislavski bannit le travail cérébral dans la préparation du rôle. Boley a sans doute eu des difficultés à exprimer la notion russe de *posledovatelnost'*, c'est-à-dire de travail sur la succession logique des sensations éprouvées afin de retrouver la trace de l'émotion et de la faire renaître.

Un autre contresens se produit avec le mot *order* qui signifie, selon les occurrences, ordonner ou ordonnancer, mettre de l'ordre.

Dans la leçon 11, Boley revient sur les verbes *to act* (ce qu'il faut faire) et *to play* (ce qu'il condamne) alors que de son côté, Ouspenskaïa affirme : « Don't act ! Do » (Boleslavsky 2010: 174, 192).

Boley qualifie l'action transversale (*skvoznio deïstvie*) d'« épine dorsale » (*spine*) mais aussi « d'humeur durable » (*long-distance mood*), ou de « ligne de jeu » (*acting line*) ce qui mélange des notions relatives au découpage du rôle et au travail sur les émotions.

En ce qui concerne Lee Strasberg, il suit assidûment les cours du Lab car il apprécie les exercices pour développer des aspects complexes du jeu par le biais de techniques de concentration et par l'entraînement de la mémoire affective, qu'il divise en sensitive et émotionnelle (Strasberg 1987: 67). Ses notes introduisent le terme de *behavior*, maladroitement employé par Boley pour désigner l'action-réaction résultant d'une négociation avec l'environnement⁵. Pour Strasberg, le comportement (*behavior*) ne désigne

pas seulement une activité neuromusculaire mais répond émotionnellement à une situation. La notion n'existe pas dans le Système, où Stanislavski parle d'action dans les circonstances proposées et de travail sur le « si magique ».

Enfin, la part de l'inconscient dans le jeu, telle que Boley l'a décrite, a fortement intéressé Strasberg qui va élaborer un schéma d'articulation des domaines conscient/inconscient dans le processus de création (Strasberg 1987: 79). Il infléchit le Système vers les théories freudiennes, rapprochant le supraconscient du « sur-moi » (filtre des pulsions à travers les interdits) et le subconscient du « ça » (lieu mystérieux de l'émission d'énergie).

Lee Strasberg va co-fonder le Group Theatre avant de devenir le mentor de l'Actors Studio. Il a fait passer l'idée de sa fidélité aux sources stanislavskiennes dans son adaptation du Système en « Method » pour le théâtre américain. Il conservera la première étape, psychologique, des recherches de Stanislavski en lui injectant quelques touches de théâtralité et de psychanalyse.

Stella Adler recueille en 1934 auprès de Stanislavski lui-même les transformations qu'il est en train d'introduire dans son approche du jeu, mais sans saisir complètement le sens des actions physiques. Son attachement au texte le prouve et fera dire à ses détracteurs qu'elle revient à des méthodes théâtrales du XIX^e siècle (Gordon 2010: 157).

Union soviétique. Attaques et déformations du Système

Aux lendemains d'Octobre 1917, le Théâtre d'Art, considéré comme « bourgeois » par les avant-gardes révolutionnaires et soumis à de violentes critiques, est menacé de disparition. En 1924, au retour de la tournée internationale du Théâtre d'Art qui l'a coupé de son pays pendant deux ans, Stanislavski se rend compte que les valeurs auxquelles croient les jeunes soviétiques ne sont pas les siennes et que le livre qu'il écrit sur son Système risque de le placer en porte à faux. Sa rédactrice Lioubov Gourevitch essaie de le dissuader d'employer les termes de « vie de l'esprit », « âme », « intuition », « si magique » (Stanislavski 2018: 513-514). Mais Stanislavski peine à redéfinir des notions sur lesquelles il travaille depuis près de trente ans et il avouera

à Gorki en 1933 : « Ce livre est nécessaire [...]. Mais en raison des exigences du « matérialisme dialectique », finir ce que j'ai commencé devient au-dessus de mes forces » (Stanislavskij 1999: 9, 522).

Redéfinition de la science soviétique et position des artistes prolétariens

Depuis la révolution d'Octobre, les attaques n'ont pas cessé de pleuvoir sur le Théâtre d'Art et le Système de Stanislavski, mais les chefs d'accusation changent à la fin des années 1920. Considéré comme un suppôt du réalisme, une esthétique que les avant-gardes associent à l'Ancien Régime, le metteur en scène-pédagogue est désormais soupçonné de propager des points de vue idéalistes à travers sa méthode de jeu. En septembre 1931 se tient à Moscou le VII^e congrès international consacré à la psychotechnique, une science comportementale utile aux ouvriers pour augmenter la production. Le gouvernement soviétique, après la fin du premier plan quinquennal, abandonne le taylorisme pour se donner de nouveaux outils rationnels de management social. Il s'agit alors de redéfinir la science soviétique, ce que vont faire les anti-tayloristes, tels Isaak Spielrein ou Ossip Ermanski⁶ (Gouarné 2011: 157-182).

Les retombées de cette conférence scientifique ne tardent pas à se faire sentir dans les milieux théâtraux. La revue *Sovetski teatr* condamne avec la plus grande vigueur la « psychologie subjectivo-émotionnelle dont le brillant représentant en son temps fut le créateur de la théorie de la mémoire effective (sic), Ribot. ». Le Système de Stanislavski, qui s'appuie sur les travaux de ce psychologue français, devra donc être épuré de ses tendances « psychologiques passives, indifférenciées » caractéristiques de l'intelligentsia bourgeoise de type tchekhovien (Deržavin, 1932, 5).

Parallèlement, une compétition socialiste est orchestrée par l'Association des Écrivains Prolétariens (RAPP). Aleksandr Afinoguenov, responsable de la section théâtrale de cette association, défend un « psychologisme à fondement social » contre le « psychologisme biologique » pratiqué au Théâtre d'Art (Afinoguenov 1977: 471- 473). Il appelle les artistes « à ne pas se perdre dans les approfondissements

sentimentaux individualistes (*ibidem*: 473). En février 1931, l'association organise un grand débat sur les méthodes de création théâtrales. Celle que présente Afinoguenov semble avoir valeur de proposition générale. Le Système de Stanislavski, en tous cas, ne peut en aucune façon prétendre à ce statut, car il est idéaliste et donc nocif (Afinoguenov 1931).

A l'occasion de ce Congrès, Meyerhold conteste vigoureusement le mode de travail du Théâtre d'Art. Il oppose aux vitalistes, passionnés par les états d'âme, les « biomécanistes » qui s'appuient sur un monde objectif « dans lequel l'homme travaille avant tout avec les capacités de son appareil intellectuel, avec la santé de son système nerveux, avec sa santé physique [...] ». (Meyerhold 1980: 3, 92). Cette critique a été précédée de beaucoup d'autres, en particulier en avril 1921, alors que Meyerhold est directeur du Département théâtral au Commissariat à l'Instruction publique (Narkompros) et que ses attaques sont lourdes de conséquences. Il qualifie l'expression stanislavskienne : la « vie de l'esprit humain » (*žizn' čelovečeskogo duha*) d'hystérie des tensions spirituelles, et les comédiens du Théâtre d'Art d'êtres mystiques, malsains et fous : « [...] toute cette espèce de fakirisme transparait dans les yeux écarquillés, la lenteur, la sacralité de la personne. » Les exercices de décontraction (*rasslablenie*) ramollissent les muscles comme au sortir du bain. Le cercle de l'attention (*krug vnimanija*) devient repliement sur soi, culte du principe divin caché. Le co-ressenti (*sopereživane*) qui unit la salle et la scène est qualifié de léthargie doucâtre. Les lois psychologiques de Ribot sont celles, « douteuses, d'une pseudoscience en train de disparaître » (Meyerhold 2009: 2, 84).

Meyerhold oppose la biomécanique, matérialiste, basée sur les lois précises du mouvement, au Système, une « méthode nuisible » en raison de son caractère petit-bourgeois antithéâtral qui contamine les cercles d'ouvriers, paysans et soldats (Meyerhold, 2009 : 2, 84). Le promoteur de « l'Octobre théâtral » espère que, comme Gogol, Stanislavski brûlera son œuvre (*ibidem*: 87).

Parallèlement au Congrès des écrivains prolétariens paraît un ouvrage théorique consacré à la méthode de création au théâtre. Afinoguenov, qui en est l'auteur concretise, ce qu'il a déclaré à la conférence. Il pose les bases *dialectiques* d'un mode d'approche du travail théâtral et développe

ses arguments contre le Système de Stanislavski dont il conteste les penchants métaphysiques : « le subconscient n'est pas un domaine de la connaissance et ne peut donc pas se contrôler, se laisser guider par la volonté » (Afinoguenov 1931: 122). Il suffit de citer ce court passage exposant ce qui doit guider l'acteur prolétarien : « l'artiste analyse le psychisme du personnage (son côté subjectif) pour établir un lien causal avec l'idéologie (l'objectif) et vice versa » (*ibidem*: 137) pour mesurer le fossé qui sépare cette conception du jeu de la pratique stanislavskienne.

L'implantation du matérialisme dialectique dans tous les domaines pousse Stanislavski à revoir certains termes de son Système. La réédition complétée de sa correspondance fait apparaître des allusions à une surveillance en haut lieu.

Le rapprochement fictif avec Pavlov et les dernières pressions

Les staliniens des années trente vont insister sur les « actions physiques » et faire de la « ligne » des actions physiques une « méthode » se substituant au travail intérieur de la « vie de l'esprit humain » (Autant-Mathieu 2007). Dès 1934, des rencontres et des discussions avec Ivan Pavlov sont organisées sans l'aval de Stanislavski (Archives KS 5361/1-3 à 5377) afin de démontrer la conformité du travail physique de l'acteur stanislavskien avec les fondements matérialistes et déterministes des réflexes conditionnels (Lecas, 2011: 103-134).

Il n'y aura en réalité qu'un échange épistolaire en 1934 entre les deux chercheurs mais la lettre que Stanislavski adresse à Pavlov le 27 octobre 1934 permet de comprendre les pressions des autorités idéologiques qui redoutent la publication du Système aux Etats-Unis : « Que vous m'avez proposé de vérifier mes matériaux, sachant le contrat qui me lie avec l'éditeur américain, me touche beaucoup » écrit Stanislavski (Stanislavski 2018: 574). Cette phrase sous-entend que Pavlov a pris des risques en acceptant de lire le travail : en cas de scandale, il en partagerait la responsabilité avec son auteur.

Des pressions s'exercent, dont les traces écrites, peu nombreuses car vraisemblablement « effacées » des archives, attestent de la récurrence. L'été 1936, le directeur du département de l'agitprop du Comité central du PCUS, Alekseï Angarov, se repose, et

ce n'est pas un hasard, dans le même sanatorium que Stanislavski. Lors de conversations au cours desquelles Stanislavski lui donne à lire ses manuscrits, Angarov cherche à lui faire modifier sa terminologie⁷. C'est ce que trahit la réponse que lui adresse Stanislavski le 11 février 1937, parue en 1999 dans la réédition de ses œuvres : « En attendant que vous m'expliquiez en détail ce qu'est l'intuition lorsque nous nous verrons, j'ai enlevé ce mot de la première édition. Si une deuxième venait à paraître, je complèterais cette lacune si vous m'y aidez » (Stanislavski 2018: 610).

Stanislavski mourut 18 mois plus tard, en août 1938. S'il a, entre 1936 et 1938, cherché à changer sa terminologie, son dernier manuscrit n'en atteste pas⁸.

L'entrée en guerre laissa quelques années de répit à ses disciples, véritables ou autoproclamés, pour se positionner sur les rangs des passeurs de son héritage. Mais dès la fin des années 1940, la bataille s'engage pour transmettre une certaine image de Stanislavski et surtout une certaine interprétation de son Système. La partie consacrée à l'incarnation (*perevoploščenie*), restée inachevée, est composée par des proches de Stanislavski à partir de divers « matériaux » et paraît en 1948 dans une édition confidentielle, un an avant la version américaine. Un plus gros tirage du volume, complété et assorti d'un appareil critique, sortira en 1951. Cette parution tardive (dix ans après la première partie du Système) tombe à un des pires moments de la période stalinienne et suscite des remous parmi les thuriféraires du marxisme-léninisme (Zis' 1956: 150). Tout terme, toute notion du Système qui ne correspondent pas à la doxa sont gommés ou réinterprétés. Et surtout, la partie portant sur la préparation physique, corporelle de l'acteur est valorisée au détriment de la préparation émotionnelle et surtout spirituelle.

Stanislavski est alors promu au rang de pur « théoricien du théâtre » (Prokof'ev 1976: 114-115), alors qu'il a toujours précisé que le Système n'était pas un traité esthétique mais une technique. (*Moskovskij hudozestvennyj teatr* 1974: 54). Sa « méthode des actions physiques » est considérée « comme le sommet de la théorie et de la méthodologie de l'art du théâtre », car elle s'appuie sur une conception matérialiste de la nature, elle étudie dialectiquement tout événement, notion, catégorie et permet de réaliser les principes du réalisme socialiste au théâtre (Eršov 1950: 67).

Le summum de l'assimilation matérialiste dialectique du Système est atteint par le physiologue Pavel Simonov qui publie à l'Académie des sciences de l'URSS un ouvrage intitulé : *La Méthode de K.S. Stanislavski et la physiologie des émotions*. Il ne s'agit plus désormais de tirer le Système du côté de la science, mais de montrer ce que la science (en l'occurrence la physiologie de l'activité supérieure du cerveau) peut prendre chez Stanislavski (Simonov 1962: 127). Simonov écarte toute possibilité de contamination de Stanislavski par les théories de Freud, trouve regrettables les termes « émission et réception de rayons », qui semblent contredire les principes matérialistes et assure que « le déterminisme du Système de Stanislavski fait directement écho au déterminisme de la théorie des réflexes de Setchenov et de Pavlov » (*ibidem*: 9). Il compare le basculement de l'acteur dans son personnage avec un phénomène étudié sur des animaux en laboratoire. Le « si magique » s'apparente à un commutateur (*pereključitel'*) permettant le passage de la réalité de la vie à celle de la scène (*ibidem*: 79).

Conclusion

Stanislavski a marqué le siècle par son enseignement mais ses idées ont été déformées. Aux États-Unis, conditionnés par le freudisme, l'individualisme, le behaviorisme, les artistes ont privilégié les techniques psychologiques. La « Method » de Strasberg, confondue avec le Système, a exacerbé l'introspection et l'auto-expression thérapeutique. En Union soviétique, la transmission n'a pas été plus fidèle. Le diktat du « diamat », dès la mort de Stanislavski en pleine période stalinienne, a entraîné l'exaltation de l'action physique comme technique « scientifique » au détriment des aspects spirituels, pourtant déterminants dans le travail de l'acteur. L'approche du rôle par la « ligne » des actions physiques (Autant-Mathieu 2007) sera fossilisée en « méthode » et imposée comme un catéchisme, ce que redoutait Stanislavski dans ses pires cauchemars (Stanislavskij 1986 : 1, 209-210). Des quatre facteurs évoqués plus haut pour transmettre au mieux le Système de Stanislavski, trois auront été déterminants pour sa réception : l'époque de son écriture et de sa première diffusion (années 1910-1940), marquée par l'impact de la psychophysiologie, de la psychanalyse et du

« diamat »; la flexibilité de la langue cible, l'anglais étant moins riche en nuances que le russe ; et enfin l'horizon d'attente des récepteurs : les anglosaxons, très empiriques, se sont passionnés pour la pratique, les exercices et les applications (y compris au cinéma) et sont restés indifférents à l'éthique et à l'objectif idéal(iste) du Système dont Stanislavski souhaitait qu'il façonne de grands artistes mais aussi des hommes intègres, capables de s'accomplir pleinement par et dans l'art.

Bibliographie

- Adler, Stella, *The Technique of Acting*, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Ann Arbor 1988.
- Afinogenov, Aleksandr, *Tvorčeskij metod teatra. Dialektika tvorčeskogo processa (La méthode créatrice du théâtre. Dialectique du processus de création)*, Hudlit, Moskva-Leningrad 1931.
- Afinogenov, Aleksandr, *Za social'no obosnovannyj psihologizm (Pour un psychologisme socialement fondé)*, « Molodaja gvardija », n. 6, 1929, repris dans Afinogenov, Aleksandr, *P'esy, stat'i, vystuplenija (Pièces, articles, interventions)*, t.1, Iskusstvo, Moskva 1977 : 471-473.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine (ed.), *Stanislavski, La Ligne des actions physiques*, L'Entretemps, Montpellier 2007.
- Boleslavsky, Richard, *Acting: The First Six Lessons*, ed. by Rhonda Blair, Routledge, London & New York 2010.
- Carnicke, Sharon Marie, *Stanislavsky in Focus*, Routledge, London & New York 2009.
- Deržavin, Konstantin, *Na putjax Oktjabrja (Sur les voies d'Octobre)*, « Sovetskij teatr », n.10-11, 1932 : 2-7.
- Eršov, Petr, *Čto takoe metod fizičeskikh dejtvij (Qu'est-ce que la méthode des actions physiques)*, « Teatr », n. 7, 1950: 67-70.
- Gordon, Mel, *Stanislavsky in America, An Actor's Workbook*, Routledge, London & New York 2010.
- Gouarne, Isabelle, « Anti-taylorisme and Philosovietism : the political and intellectual itinerary of psychotechnician J.-M. Lahy (1872-1943) », *History of the neurosciences in France and Russia, From Charcot to Sechenov*, eds. J.-N. Barbara, J.-C. Dupont, I. Sirotkina, Hermann, Paris 2011: 157-182.
- Kurten, Martin, *La terminologie de Stanislavski, « Bouffonneries »* n. 20/21, 1989: 66-68.
- Lecas, Jean-Claude, « Towards a conceptual history of the conditional reflex: brief overview », *History of the neurosciences in France and Russia, From Charcot to Sechenov*, eds. J.-N. Barbara, J.-C. Dupont, I. Sirotkina, Hermann, Paris 2011: 103-134.
- Meyerhold, Vsevolod, *Ecrits sur le théâtre*, trad. B. Picon-Vallin, vol. 2, L'Âge d'Homme, Lausanne 2009 (réed.) ; vol. 3, 1980.
- Novickij Pavel, *Sovremennye teatral'nye sistemy (Les systèmes théâtraux contemporains)*, OGIZ/GIKhL, Moskva 1933.
- Pitches, Jonathan, Aquilina, Stefan (eds.), *Stanislavsky in the World*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York, Sydney 2017.
- Prokof'ev, Vladimir, *V sporah o Stanislavskom (Dans les débats sur Stanislavski)*, Iskusstvo, Moskva 1976.
- Simonov, Pavel, *Metod K.S. Stanislavskogo i fiziologija emocij (La méthode de K.S. Stanislavski et la physiologie des émotions)*, AKNauk SSSR, Moskva 1962.
- Stanislavski, Constantin, *An Actor Prepares*, trans. by E. Hapgood, Theatre Arts Inc., New York 1936.
- Stanislavski, Konstantin, *Correspondance*, ed. M.-C. Autant-Mathieu, Eur'ORBEM, Paris 2018.
- Stanislavskij, Konstantin, « Iz podgotovitel'nyh materialov dlja obraščeniya v Pravitel'stvo (Extraits des matériaux préparatoires pour un discours au gouvernement) », 1931g., *Moskovskij hudožestvennyj teatr v sovetskuju epohu (Le Théâtre d'Art de Moscou à l'époque soviétique)*, Iskusstvo, Moskva 1974: 53-64.
- Stanislavskij, Konstantin, *Iz zapisnyh knižek (Extraits des carnets)* v 2-h tomah, t. 2, VTO, Moskva 1986.
- Stanislavskij, Konstantin, *Sobranie sočinenij v 9-ti tomah (Œuvres en 9 tomes)*, t. 9, Iskusstvo, Moskva 1999.
- Strasberg, Lee, *A Dream of Passion. The development of the Method*, Little Brown & Cie, Boston & Toronto 1987.
- V plenu predlagaemyh obstojatel'stv (En prison dans les circonstances proposées)*, ed. V. Dybovskij, *Minuvšee, Istoričeskij almanah (Le Passé. Almanach historique)*, 10, Atheneum/Feniks, Moskva-Skt-Peterburg 1992.
- Vitez, Antoine, *Le Devoir de traduire*, Actes Sud,

Arles 2017 (rééd.).

Zis' Avner, « Estetičeskie principy sistemy Stanislavskogo (Les principes esthétiques du système de Stanislavski) », *Ežegodnik Moskovskogo hudožestvennogo teatra 1951-1952 (Annuaire du Théâtre d'Art de Moscou 1951-1952)*, Iskusstvo, Moskva 1956 :133-162.

Notes

1 Elizabeth Hapgood a suivi le travail de Stanislavski depuis la première tournée américaine en 1923, elle a beaucoup consulté l'artiste russe pour traduire au mieux la terminologie du Système et s'est attribué l'exclusivité des droits car l'URSS n'avait pas signé la convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques. Aussi les royalties générées par les publications de Stanislavski furent-elles déposées par son intermédiaire sur des comptes bancaires américain et français dont Stanislavski et sa famille eurent la jouissance jusqu'en 1988.

2 Il s'agit de *My Life in Art*, 1924 (la biographie artistique de Stanislavski sortira à Moscou en 1926) et de *An Actor Prepares*, 1936 (le livre paraîtra en russe en 1938 sous le titre *Le Travail de l'acteur sur lui-même dans le processus du ressenti (Rabota aktera nad soboj v processe pereživanija)*).

3 Le 29 juin 1923, grâce au soutien financier de Miriam Stockton, Boleslavski signe un contrat pour fonder un théâtre et une école, équivalents américains du premier Studio du Théâtre d'Art. L'adjectif « American » sera ajouté le 27 mars 1925 pour insister sur l'adaptation de la structure aux particularités du pays d'accueil. Le Lab, en pleine faillite financière, fermera en 1930.

4 Pour pouvoir tourner au cinéma devenu parlant, Ouspenskaïa prendra des cours à Columbia University et des leçons particulières.

5 Pour expliquer ce glissement de l'action (*deistvie*) à la *behavior*, notion déterminante dans l'adaptation du Système au sol américain, il faut rappeler qu'au moment où Boleslavski ouvre le Lab, en 1923, Ivan Pavlov correspond avec ses élèves russes émigrés aux Etats-Unis, et leur demande de divulguer ses théories sur le réflexe conditionnel. En 1924, il vient faire des conférences aux Etats-Unis et un laboratoire behaviouriste ouvre à l'Université de Cornell. Entre 1924 et 1925, cinq articles paraissent sur les réflexes dans *Psychological review* et le livre de Pavlov sur les réflexes conditionnels paraît en anglais en 1927.

6 Dans son discours « De la théorie de la psychotechnique », Spielrein critique la psychotechnique bourgeoise donnant trop d'importance aux facteurs biologiques, et définit une science au service de la classe ouvrière. Spielrein sera arrêté et exécuté en 1937 lorsque cette nouvelle « science » sera condamnée.

7 La lettre d'Angarov du 22 novembre 1936 est non seulement restée inédite, mais elle a été amputée d'une page sans doute compromettante. Archives du Musée du Théâtre d'Art, KS 12019, O.A. 667/2.

8 Le dernier tapuscrit, corrigé par le rédacteur Iouri Kalachnikov et envoyé aux éditions Hudožestvennaja literatura, reste introuvable. Il est probable que la version publiée en 1938 ait été retouchée ici et là, mais que le rédacteur n'ait pu mener à bien son travail jusqu'au bout. Bien des entorses au matérialisme dialectique demeureront dans le premier tome dont la sortie est annoncée par un décret du Praesidium du Soviet suprême de l'URSS du 24 janvier 1938.

Sceničeskij obraz i rol' nel 'Sistema' di Stanislavskij

Erica Faccioli

Introduzione

Il Convegno Internazionale «Parola Scena» mi ha spinto a tornare su un argomento che ritengo avere un intenso significato di carattere storico per la scena e l'arte attorica russo-sovietica. All'*obraz*, lemma incipit di questa ricerca, avevo in passato dedicato un breve saggio incompleto (Faccioli, 2012: 86-96), la cui completezza non potrà comunque trovarsi in quest'analisi, essendo per ora un volo in solitaria, anche un po' azzardato, nell'universo che coniuga l'ambito della traduzione e gli studi teatrali. Gli studi teatrologici in Italia hanno da sempre assegnato al teatro russo-sovietico una posizione privilegiata che uomini, vicende e pure semplici aneddoti meritano quando sono straordinari e in grado di cambiare ed evolvere la storia del teatro mondiale¹. Una cospicua bibliografia dedica la sua attenzione a Kostantin Stanislavskij, alla sua esistenza, ai suoi scritti, libri e pensieri, ai suoi allievi e a tutto ciò che ha contribuito a creare insieme la 'leggenda' e il relativo altrettanto leggendario 'sistema' in Occidente². A volte i miti si cristallizzano in una narrazione che prende le sembianze di un esercizio narcisistico e diventa un racconto tramandato a generazioni di studenti universitari avidi di storia e teoria del teatro. Così nessuno più cerca le fonti racchiuse nel segreto significato delle parole, su cui invece questo Convegno, svolto dal 5 al 7 febbraio 2020 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne dell'Università di Bologna, ci ha invitati a tornare.

Ripartire dalle origini: le parole

Il termine *obraz* ci porta nella complessità di declinazioni di significati e di visioni del mondo. Significati e visioni che ruotano tutti intorno all'immagine e all'immaginazione. Sappiamo che nella traduzione italiana la parola *obraz* trova queste versioni: 1) immagine, aspetto (nel senso comune del termine); 2) in riferimento all'arte teatrale: tipo, personaggio (ci dice l'autorevole dizionario Kovalev, ma proprio su questo punto saremo costretti a tornare con forza); 3) modo, maniera (*obraz žizni* - modo di vivere); ma questo termine trova nei suoi significati un confine con lo spirituale: 4) apparizione (*svetlij obraz matery* - apparizione luminosa della madre) (Kovalev, 2005: 543). Non dimentichiamo infine l'espressione *starinnij obraz*: antica icona, e sappiamo quanto l'icona sia un'immagine che si manifesta, una trascendenza che si inverte nell'immanenza (ricordiamo la tradizione dell'icona acheropita di derivazione greco-bizantina, cui la chiesa ortodossa riserva un particolare culto). Dobbiamo abbandonare tuttavia l'ambito più generico, portatore peraltro di declinazioni nelle sfere psicologiche e filosofiche, e concentrarci sul termine *obraz* quale categoria estetica. Come rivelato nel mio precedente saggio:

Il termine *obraz* viene definito come una «specifičeskaja kategorija iskusstvo – voploščenie v konkretno-čuvstvennoj forme predstavlenij chudožnika o dejstvitel'nosti», ovvero «specifica categoria dell'arte, realizzazione nella forma sensoriale-concreta dell'idea dell'artista del reale» (Faccioli, 2012: 90-91).

Maggiore attenzione si dovrà porre al termine quand'esso si trova in ambito teatrale, specialmente nelle due fondamentali versioni di *sceničeskij obraz* (immagine scenica), e *obraz-charakter* (immagine-carattere) creato dall'attore (si noti ancora la scelta del termine *charakter* e non *personaž*). Riporto direttamente quanto scritto nel mio saggio (Faccioli, 2012: 91-93), per impostare un contesto che mi permetterà di approfondire l'analisi dei termini nel 'sistema' di Stanislavskij:

[...]

Dunque l'*obraz* riguarda il dramma e *tout court* il teatro: esso trova due forme di specificazione, di cui una relativa alla scena: *Sceničeskij obraz* (Immagine scenica), l'altra all'attore: *Charakter e obraz aktëra* (Carattere scenico e immagine dell'attore). Il periodo sovietico, che ha visto un'evoluzione straordinaria dell'arte della scena e delle tecniche attoriche, ha sviluppato teoresi artistico-teatrali dove il concetto di *obraz* trova piena significazione e articolazione. L'Enciclopedia teatrale redatta negli anni Sessanta, la «prima pubblicazione scientifica dell'arte teatrale in lingua russa», estende due voci in merito. La voce dedicata all'*obraz* rimanda a *Sceničeskij obraz* che, a sua volta, comprende due categorie: 1) l'*obraz* di tutto lo spettacolo; 2) l'*obraz* creato dall'attore (*Teatral'naja Enciklopedija* 1965: 118).

Vale la pena di prendere in considerazione l'estensione delle voci enciclopediche, a partire da *Sceničeskij obraz*, premettendo che, a differenza di quanto fatto finora, nelle traduzioni, per comodità e uniformità discorsiva, utilizzerò per *obraz* la traduzione "immagine".

Immagine scenica

In senso ampio come categoria estetica, l'immagine è la specifica forma di raffigurazione³ della vita ottenuta attraverso i mezzi dell'arte teatrale. In senso più ristretto, con immagine scenica si fa riferimento al concreto contenuto figurativo della vita scenica, riprodotta dal drammaturgo, dal regista, dagli attori, dagli scenografi⁴, i caratteri, i personaggi raffigurati. Come ogni immagine artistica, l'immagine scenica si caratterizza per la concretezza e l'immediata comprensibilità, attraverso un influsso diretto sulla sensibilità dell'uomo. Nell'immagine scenica è contenuta la natura della scena, la manifestazione dei tratti essenziali e delle leggi, su cui posano i suoi fondamenti. In sintesi l'immagine scenica della creazione realistica è la tipizzazione. Attraverso la tipizzazione di un certo personaggio, di una scena, etc., si ottiene il modello di una serie di fisionomie, di un certo genere di scene. In una stessa situazione è rappresentata una moltitudine di condizioni simili; in una individualità concreta si sommano molti caratteri

umani. Allo stesso tempo la riproduzione artistica tipicizzata della vita pretende la personalizzazione, che preserva l'artista dallo schematismo, dalla didattica. Nell'immagine scenica, si legano indissolubilmente l'oggettivo e il soggettivo, i fenomeni della vita stessa, i caratteri, i conflitti, le circostanze, il mondo interiore dell'uomo, tutto ciò che esiste indipendentemente dall'artista, dalle emozioni (del vivere), dalle sue stesse riflessioni, dai suoi rapporti con la rappresentazione figurativa, in particolare delle sue concezioni. Nel concetto di immagine scenica rientrano: 1) l'immagine di tutto lo spettacolo, l'integrità artistica-ideale che l'interazione di tutti i suoi componenti (recitazione, scelte figurative, la musica, etc.) determina attraverso le intenzioni del regista e della sua realizzazione. Il regista allestitore ha la funzione di sintetizzare le forze espressive di tutte le parti dello spettacolo, conducendole verso l'obiettivo dell'immagine artistica dello spettacolo (cfr. Teatro, Arte teatrale); 2) l'immagine-carattere, opera dell'attore (cfr. Carattere scenico, Arte dell'attore) (*Teatral'naja Enciklopedija*, 1964: IV, 118).

Carattere scenico

Tipo⁵ scenico (immagine, individualità) creato dall'attore che recita nello spettacolo. Dal carattere comune, il carattere scenico si distingue per le proprie qualità estetiche. In esso tutti gli elementi delle caratteristiche interiori ed esteriori sono subordinate all'idea artistica, formano una rigorosa unità. Lo sviluppo del carattere scenico si verifica attraverso l'idea totale del ruolo, l'idea generale dello spettacolo. Creando il carattere scenico, l'attore non può non considerare l'orientamento artistico che appartiene alla pièce (realistico, romantico, etc.), il suo genere specifico (commedia, dramma psicologico, tragedia), i metodi, i principi e lo stile dell'autore (Shakespeare, Čechov, etc.) Dentro questo o un altro sistema teatrale (teatro popolare di piazza, farsa, commedia dell'arte italiana, diverse tipologie di teatro occidentale, classicismo, romanticismo, il realismo e le sue diverse tappe), prende corpo la tendenza all'elaborazione di un sistema metodologico del carattere scenico. La creazione del carattere scenico è il massimo compito dell'arte attorica. Essa si realizza nel corso dello spettacolo come risultato della partecipazione dell'attore all'azione drammatica, nell'esecuzione dei compiti scenici. In teatro, dove la vita si rivela per mezzo delle azioni, dei conflitti e la formazione dei caratteri delle persone, delle loro concezioni del mondo, dove i processi sociali sono interpretati nelle figurazioni dell'uomo, nelle loro coscienze, nelle psicologie, il carattere scenico rappresenta la chiave fondamentale per la comprensione della vita, delle sue leggi, delle sue contraddizioni e relazioni (*Teatral'naja Enciklopedija*, 1967: V, 578-579).

Nella creazione della tecnica per l'attore Stanislavskij ha inteso l'immagine scenica, l'*obraz* scenico, come fine ultimo del lavoro attorico e non, come siamo soliti pensare, il raggiungimento di una semplicistica immedesimazione col personaggio (attraverso la psicotecnica, certo fondamentale, ma da considerarsi una tappa del percorso). Afferma V.A. Sazonova, studiosa che alla tecnica stanislavskijana ha dedicato diverse ricerche: «La creazione di un'immagine scenica attraverso l'incarnazione creativa organica di un attore è la fase finale del processo creativo della recitazione» (Sazonova s.d.: 1)⁶. Una fase fondamentale del lavoro dell'attore è rappresentata dall'analisi e dall'elaborazione del ruolo. Il libro di Stanislavskij *Rabota aktëra nad rol'ju*, dedicato interamente a questo, è purtroppo noto in Italia col titolo *Il lavoro dell'attore sul personaggio*: quest'ultimo termine è usato con grande agilità per tradurre lemmi russi di natura estetica e tecnico-attoriale che non solo nel lessico, ma anche nella pratica teatrale russa hanno una maggiore specificità rispetto alla genericità che si addice al nostro vocabolario di riferimento⁷. A riprova, l'Enciclopedia teatrale sovietica propone sottili distinzioni tra *personaž* e *rol'* (Faccioli, 2012: 95):

Personaggio

(dal fran. *personnage*⁸, dal latino *persona*⁹ individuo, persona) – personaggio della pièce, del romanzo, dello scenario e di altre opere artistiche. (*Teatral'naja Enciklopedija* 1964: IV, 321).

Ruolo

(dal fr. *rôle*¹⁰) 1) immagine letteraria, creata dal drammaturgo o dallo scenarista nella pièce (o cinescenario) e corrispondente all'immagine scenica (o cinematografica), impersonificata dall'attore nello spettacolo (o nel film). I ruoli possono essere tragici, drammatici, tragicomici, etc. Si differenziano anche in primo (il più importante, centrale, principale) e secondo ruolo (secondario), ruolo di uscita, ruolo senza parole o con un minimo testo (2-3 frasi), ruolo episodico, ruolo in uno degli episodi dello spettacolo (per es. il principe Tugouchovskij in *Che disgrazia l'ingegno*, Trubač in *Egor Bulyčov e gli altri*, etc.) Nel teatro musicale il ruolo corrisponde alla parte.
2) Insieme del testo dell'azione di una persona nella pièce. (*Ibidem*: 638).

Se il personaggio è un'entità puramente letteraria, il ruolo, nella sua seconda accezione, viene inteso come insieme dell'azione di una persona nella *pièce*, comprendendo così movente e giustificazione che la animano. Non è dunque un caso che sia stato utilizzato questo termine nel volume di Stanislavskij, in cui è chiaramente racchiusa una chiave del processo di creazione dell'immagine scenica. A supporto di questo abbiamo l'analisi e le affermazioni di G.V. Kristi e Vl.N. Prokof'eva, curatori della versione originale di *Rabota aktëra nad rol'ju*, che nell'introduzione asseriscono:

Secondo l'idea di Stanislavskij, il libro *Il lavoro dell'attore sul ruolo* doveva completare il ciclo delle sue opere principali sul 'sistema'; i due volumi precedenti preparano l'attore a una corretta comprensione dell'arte teatrale e indicano i modi per padroneggiare le abilità sceniche, mentre il quarto volume parla del processo creativo stesso di realizzazione di uno spettacolo e del ruolo per il quale il 'sistema' esiste. Per creare un'immagine vivente tipica sul palco, non è sufficiente che un attore conosca solo le leggi della sua arte, non è sufficiente avere un'attenzione stabile, immaginazione, senso di verità, memoria emotiva, oltre a una voce espressiva, plasticità, senso del ritmo e tutti gli altri elementi della tecnica artistica interiore ed esteriore. Deve essere in grado di utilizzare queste leggi sul palcoscenico stesso, conoscere i metodi pratici per coinvolgere tutti gli elementi della natura creativa dell'artista nel processo di creazione di un ruolo, cioè possedere un certo metodo di lavoro scenico (Stanislavskij 1957: 3)¹¹.

Come appare evidente, il concetto di ruolo e immagine scenica sono profondamente legati. È l'azione complessiva del personaggio a essere l'oggetto del lavoro attorico della tecnica stanislavskijana, poiché attraverso essa regista e attore lavorano sulle giustificazioni interiori promotrici dell'azione del personaggio:

Alla prima prova, gli attori leggono i ruoli dai quaderni e il suggeritore tace. Il regista si siede sul palco e dirige gli attori: "Cosa ci faccio qui?" - chiede l'attore. "Ti siedi sul divano", risponde il regista. "Cosa sto facendo?" - chiede un altro. "Ti preoccupi, tormentati le mani e cammina", comanda il regista. "Non posso sedermi?" - incalza l'attore. "Come puoi sederti quando sei preoccupato?", chiede il regista. Così, riescono a tracciare il primo e il secondo atto. Il giorno successivo, cioè alla seconda prova, continuano lo stesso lavoro con il terzo e il quarto atto. La terza, e talvolta la quarta prova, è dedicata alla ripetizione di tutto ciò che è stato fatto; gli attori camminano sul palco, memorizzano le

istruzioni del regista e, a mezzo tono, cioè sottovoce, leggono il ruolo da un taccuino, gesticolando con forza per l'autoeccitazione (Stanislavskij 1957: 6)¹².

Ruolo e immagine scenica

Racchiudendo in sé la funzione e il peso di un personaggio nella situazione generale del dramma, il ruolo catalizza tutto l'interesse di Stanislavskij per la realizzazione di una immagine scenica organica e vivente:

La piena immedesimazione e la vita organica nell'immagine sono l'apice dell'agire secondo il sistema di Stanislavskij. Si deve 'sentire sé stessi in un ruolo', poi 'il ruolo in sé stessi', cioè fondersi con esso per trovare tutti i suoi movimenti, i suoi vezzi, le consuetudini, combinarli con le sue abitudini, con le caratteristiche psicologiche - quindi l'immagine appare organicamente (Sazonova s.d.: 2)¹³.

Una buona parte del lavoro dell'attore è senza dubbio dedicata al risveglio emozionale, ottenuto dallo sviluppo di immagini interiori ed esteriori durante l'approccio al ruolo. L'immaginazione occupa un posto di rilievo nel sistema stanislavskijano:

Il lavoro sulla creazione di un'immagine scenica comprende, come elemento obbligatorio, la creazione di una biografia del ruolo, la definizione della 'grana' del ruolo. Un approccio formale a questa fase dei compiti è inaccettabile. Creare passato, presente e futuro nella biografia richiede creatività, immaginazione attiva e fantasia, non un secco elenco di fatti dalla biografia. Non è la quantità che conta, ma la qualità delle fasi fantasticate della vita dell'eroe. [...] Il seme del ruolo è la scorza che crea l'unicità dell'immagine e aiuta il processo di immedesimazione (*ibidem*: 4)¹⁴.

D'altro canto, in *Rabota aktëra nad rol'ju* già emerge quell'attenzione ai compiti preludio della fase dedicata alle azioni fisiche da parte del regista negli anni Trenta. Tutto il percorso di Stanislavskij, la sperimentazione, le prove, il complessivo lavoro pedagogico, lo hanno condotto alla logica delle azioni fisiche, ben rappresentata nelle prove di *Otello*, cui dedica un capitolo nel libro. La ricerca si orienta dunque verso la logica concatenazione delle azioni e sfocia nella composizione di una partitura fisica che, se negli anni Venti costituiva un punto di appoggio alle condizioni emotive, adesso assume un ruolo primario. Non si tratta di azioni meccaniche, ma volitive e giustificate

interiormente, perfettamente utili alla creazione di un terreno fertile per lo sviluppo emotivo della parte scenica. Le azioni fisiche costituiscono quel collante che unisce interiorità ed esteriorità e l'attore attraverso esse ritrova l'unione della dualità. Si tratta di "azioni organiche radicate interiormente":

Quindi, usando il termine 'azione fisica', Stanislavskij non intendeva un'azione meccanica, cioè un semplice movimento muscolare, ma intendeva un'azione organica, radicata, internamente giustificata e intenzionale, che è impraticabile senza la partecipazione della mente, della volontà, del sentimento e di tutti gli elementi di benessere creativo attore. [...] Lo spostamento dell'enfasi dalle questioni dell'esperienza all'azione fisica come punto di partenza della creatività non significava affatto per Stanislavskij una sottovalutazione delle caratteristiche psicologiche di un'immagine o un rifiuto dei principi dell'arte dell'esperienza. Al contrario, considerava tale percorso il più affidabile per penetrare nell'essenza interiore del ruolo e suscitare esperienze autentiche nell'attore (Stanislavskij 1957: 36 e 379)¹⁵.

Il fatto che l'attore non parta da una lettura a tavolino del dramma, ma dalle azioni fisiche durante le prove, lo mette in un ruolo assolutamente attivo di creatore. Egli non è più un passivo lettore che cerca di captare le emozioni del personaggio sulla carta, ma è obbligato a misurarsi sensorialmente con lo spazio, mentre cerca la logica delle azioni. Nonostante nel saggio *Otello* si riscontrino momenti contraddittori, in cui ancora si chiede agli attori di approcciarsi al ruolo secondo l'analisi delle emozioni e partendo dal testo, esso segna un passaggio e una estensione notevole del sistema, quando Stanislavskij tentò faticosamente di coniugare le sue sperimentazioni. Nella preparazione di *Otello* possiamo trovare tutte le fasi del lavoro dell'attore che conducono alla creazione dell'immagine scenica. Stanislavskij giunge così a un nuovo approdo: la reviviscenza intesa come lo scavare nel proprio vissuto interiore è un modo troppo inaffidabile di affrontare la parte; al contrario una partitura di azioni fisiche, logiche e giustificate, può essere la chiave di volta per esercitare nell'attore uno stimolo di carattere emotivo e spirituale:

Continuando nei nostri tentativi di pervenire a un approccio interiore, intuitivo, diretto con l'opera e con il personaggio, veniamo a incontrare un metodo

nuovo, fuori dal comune, che intendo sottoporre alla vostra attenzione. Esso è basato sulla simbiosi di quello interiore e di quello esteriore e ci permette di giungere alla percezione del personaggio con l'ausilio della vita fisica del nostro corpo [...].

Abbiamo posto come fondamento di questo tipo di approccio con il personaggio proprio *la vita fisica* in quanto essa può fungere da accumulatore per il sentimento artistico: un'emozione interiore, così come la reviviscenza, sono simili all'elettricità. Una volta nello spazio, esse si disperdono, scomparendo: ma se invece riempiamo la vita fisica con il sentimento, così come un accumulatore viene caricato con l'elettricità, ecco che allora le emozioni, le reviviscenze assumono la forma di un'azione fisica, materiale, perfettamente percepibile, che accumula, raccoglie il sentimento, strettamente collegato alla vita fisica, fissando le instabili fugaci reviviscenze dell'attore e le sue emozioni creative (Stanislavskij 2018: 121 e 135).

La vita fisica del personaggio, sensoriale e materica, è la strada migliore che conduce alla realizzazione dell'*obraz* scenico: s'invera del resto sulla scena come immagine che si manifesta, non tramite l'immersione e l'assorbimento dell'attore nelle emozioni di un "personaggio di carta" (*personadž*), ma come risultante dell'effetto dell'incontro tra attore e ruolo, come potenziamento. Lo sviluppo di immagini attraverso le azioni, la maturazione di una immagine scenica frutto del lavoro esteriore e interiore dell'attore, danno vita ad un altro da sé rispetto a quest'ultimo: è il "diventare diversi rimanendo se stessi"¹⁶.

Se uno dei fattori determinanti per Stanislavskij era l'organicità¹⁷, intesa come processo biologico, questo non poteva che trovare il suo fondamento nel corpo, in quella vita fisica di cui parlava verso gli anni Trenta e che solo un attore alla ricerca delle azioni determinate da un ruolo poteva realizzare pienamente.

Bibliografia

- Alsina, Carlos Maria, *Azioni fisiche e generi teatrali*, Dino Audino, Roma 2021.
- Alsina, Carlos Maria, *Il metodo delle azioni fisiche*, Dino Audino, Roma 2015.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques, Les entraînements et les répétitions de Stanislavski*, Éditions l'Entretemps, Montpellier 2008.
- Bellingeri, Edo, *Stanislavskij prova Otello*, Artemide, Roma 2005.

- Benedetti, Jean, *Stanislavskij la vita e l'arte. La biografia critica definitiva*, pref. di Franco Ruffini, 2 voll., Dino Audino, Roma 2007.
- Dizionario russo-italiano Italiano-russo*, Ed. Vladimir Kovalev, Zanichelli, Bologna 2005.
- Faccioli, Erica, *Lobraz e le sue declinazioni nel teatro russo-sovietico*, in *Sentieri interrotti/Holzwege. Miscellanea di studi interdisciplinari*, Eds. Gavrilovich Donatella – Imposti Elina Gabriella, UniversItalia, Roma 2012: 86-96.
- Gavrilovich, Donatella, *Nel segno del colore e del corpo. Il regista-scenografo Aleksandr Golovin. Sperimentazione e riforma nella scena russa dal 1878 al 1917*, UniversItalia, Roma 2011;
- Gavrilovich, Donatella, *Vera Komissarževskaja. Una donna "senza compromesso". Vita e opere dell'attrice russa dal 1889 al 1906*, UniversItalia, Roma 2014.
- Gavrilovich, Donatella, Vsevolod Mejerchol'd, *Le autobiografie inedite*, UniversItalia, Roma 2012.
- Lenzi, Massimo, "Pedagogia dell'azione teatrale in Russia: lineamenti di una teoria della prassi", in Karpov, Nikolaj, *Lezioni di movimento scenico*, Titivillus, Corazzano (Pisa), 2007.
- Lenzi, Massimo, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico russo del Novecento*, Testo&Immagine, Torino 2004.
- Malcovati, Fausto, *Stanislavskij: vita opere, metodo*, Laterza, Roma-Bari 1994.
- Pagani, Maria Pia, *Sguardi sul teatro dell'antica Russia*, Sinestesia ebook, 2021.
- Ruffini, Franco, *Stanislavskij: dal lavoro dell'attore al lavoro su di sé*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Stanislavskij, Konstantin, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, ed. Gerardo Guerrieri, pref. Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari, 2014.
- Stanislavskij, Konstantin, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, ed. Fausto Malcovati, pref. Giorgio Strehler, Laterza, Roma-Bari, 2014.
- Stanislavskij, Konstantin, *L'attore creativo. Conversazioni al Teatro Bol'soj, 1918-1922; Etica*
- Stanislavskij, Konstantin, *La mia vita nell'arte*, Einaudi, Torino, 1963.
- Stanislavskij, Kostantin, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Ed. Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 2018.
- Stanislavskij, *Otello. Note di regia. L'ultimo copione*, Ed. Fausto Malcovati, Dino Audino, Roma 2016.



- Toporkov, Vasilij, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni: il metodo delle azioni fisiche*, Ed. Fausto Malcovati, CuePress, Imola (Bologna) 2021.
- Vachtangov, Evgenij, *È l'inconscio che crea. La transizione da Stanislavskij all'Avanguardia. Dalla Immedesimazione alla distanza dal ruolo*, Ed. Alessio Bergamo, Dino Audino, Roma 2018.
- Сазонова, Валентина Александровна, *Театральное наследие К.С. Станиславского и современный театр (к 150-летию со дня рождения к.с. станиславского)*, Вестник ТГУ, выпуск 3 (119), 2013: 245-253.
- Сазонова, Валентина Александровна, *Перевоплощение в сценический образ и выразительные средства актёрского искусства* <http://www.tsutmb.ru/nauka/internet-konferencii/6-visheslovatskie-chtenia/sazonova.pdf>.
- Словарь русского языка XI-XVII вв., Академия наук, Институт русского языка, Москва 1987.
- Станиславский, Константин Сергеевич, *Работа актёра над ролью, Искусство*, Москва 1957.
- Театральная энциклопедия*, Eds. Мокульский, Стефан Стефанович и Марков Павел Александрович, Том. I, IV, V, Советская энциклопедия, Москва 1961-1967.

Notes

- 1 Se non è possibile elencare tutte le pubblicazioni più recenti sull'argomento, mi sento di segnalare alcuni lavori che hanno dato un arricchimento al panorama degli studi sul teatro russo in Italia: Gavrilovich 2011; 2012; 2014; Bergamo 2018; Pagani 2021.
- 2 Oltre alle celebri edizioni (e riedizioni) italiane dei volumi di Stanislavskij (per intenderci: *La mia vita nell'arte, Il lavoro dell'attore su se stesso, Il lavoro dell'attore sul personaggio, Conversazione con gli artisti del Bol'soj* e i diversi volumi de *Le mie regie*), ricordiamo, tra gli altri, gli studi: Malcovati 1994; Ruffini 2003; Bellingeri 2005; Stanislavskij 2016, ai quali si aggiungono studiosi non italiani: Benedetti 2007; la riedizione di Toporkov 2021 e i recenti lavori di Alsina 2015 e 2021.
- 3 Nel testo originale si fa riferimento a *otraženie*: immagine, raffigurazione, rappresentazione.
- 4 Nel testo originale *chudožnikom kartiny žizni*, ovvero il pittore di quadri di vita.
- 5 Correggo la mia traduzione precedente (Faccioli, 2012: 92): "tipo scenico" e non "personaggio", poiché nell'originale è stato scelto di usare *tip* e non *personaž*.
- 6 «Создание сценического образа через органическое

творческое перевоплощение актёра - конечный этап творческого процесса в актёрском искусстве.» Traduzione mia.

7 Al contrario, particolare attenzione alla traduzione e al significato dei termini russi per la scena è stata da sempre dedicata dallo studioso Massimo Lenzi (si veda l'introduzione al suo libro: Lenzi 2004 e Id., "Pedagogia dell'azione teatrale in Russia: lineamenti di una teoria della prassi", in Karpov 2007).

8 In francese nel testo.

9 In latino nel testo.

10 In francese nel testo.

11 «По замыслу Станиславского книга «Работа актёра над ролью» должна была завершить цикл его основных сочинений по «системе»; предыдущие два тома подготавливают актёра к верному пониманию театрального искусства и указывают пути овладения сценическим мастерством, четвертый же том говорит о самом творческом процессе создания спектакля и роли, ради которого и существует «система». Чтобы создать живой типический образ на сцене, актёру недостаточно только знать законы своего искусства, недостаточно обладать устойчивым вниманием, воображением, чувством правды, эмоциональной памятью, а также выразительным голосом, пластикой, чувством ритма и всеми другими элементами внутренней и внешней артистической техники. Ему необходимо уметь пользоваться этими законами на самой сцене, знать практические приемы вовлечения всех элементов творческой природы артиста в процесс создания роли, -- то есть владеть определенным методом сценической работы.» Traduzione di Erica Faccioli.

12 «На первой репетиции актёры читают роли по тетрадам, а суфлер безмолвствует. Режиссер сидит на авансцене и распоряжается актёрами: «Что я тут делаю?» -- спрашивает артист. «Вы садитесь на софу»,-- отвечает режиссер. «А я что делаю?»-- спрашивает другой. «Вы волнуетесь, ломаете руки и ходите»,-- командует режиссер. «Нельзя ли мне сидеть?» -- пристает актёр. «Как же вы можете сидеть, когда вы волнуетесь»,-- недоумевает режиссер. Так успевают разметить первый и второй акты. Назавтра, то есть на второй репетиции, продолжают ту же работу с третьим и четвертым актами. Третья, а иногда и четвертая репетиция посвящаются повторению всего пройденного; артисты ходят по сцене, заучивают указания режиссера и в полтона, то есть шепотом, читают роль по тетрадке, сильно жестикулируя для самовозбуждения». Traduzione di Erica Faccioli.

13 «Полное перевоплощение и органическая жизнь в образе и есть вершина актёрского искусства по системе Станиславского. Нужно «почувствовать себя в роли», затем «роль в себе», то-есть слиться с ней, чтобы найти все ходы действующего лица, его повадки, привычки, соединить их со своими привычками, психологическими особенностями - тогда образ и возникает органически». Traduzione di Erica Faccioli.

14 «Работа над созданием сценического образа включает в себя как обязательный элемент - создание биографии роли, определение «зерна» роли. Недопустим формальный подход к этому этапу домашней работы. Создание прошлого, настоящего и будущего в биографии требует творческого подхода, активного воображения фантазии, а не сухого перечня фактов из биографии. Важно не количество, а качество нафантазированных этапов жизни героя. [...] Зерно роли есть та изюминка, которая создаёт неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения.». Traduzione di Erica Faccioli.

15 «Таким образом, употребляя термин «физическое действие», Станиславский не имел в виду действие механическое, то есть простое мышечное движение, но подразумевал действие органическое, обоснованное, внутренне оправданное и целенаправленное, которое неосуществимо без участия ума, воли, чувства и всех элементов творческого самочувствия актёра [...] Перенос акцента с вопросов переживания на физическое действие как на отправной момент творчества отнюдь не означал для Станиславского недооценку психологической характеристики образа или отказ от принципов искусства переживания. Напротив, подобный путь он считал наиболее надёжным для проникновения во внутреннюю сущность роли и возбуждения подлинных переживаний в актёре». Traduzione di Erica Faccioli.

16 «Сценический образ - это живой новый характер, результат взаимопроникновения и синтеза характеристики персонажа и личности актёра-творца, его сверхзадачи и сверхзадачи автора и режиссёра. В одном случае, в работе над образом можно обойтись только внутренней характерностью, в другом необходима яркая внешняя характерность. Но условие 'стать другим, оставаясь самим собой' важно в обоих случаях.» (Sazonova s.d.: 6). «L'immagine scenica è un personaggio nuovo e vivo, frutto della compenetrazione e sintesi delle caratteristiche del personaggio e della personalità dell'attore-creatore, del suo super compito e del super compito dell'autore e del regista. In un caso, lavorando su un'immagine, puoi fare solo con la caratteristica interna, nell'altro, è necessaria una caratteristica esterna luminosa. Ma la condizione 'diventare diversi rimanendo se stessi' è importante in entrambi i casi». Traduzione di Erica Faccioli.

17 «В основу существования актёра на сцене Станиславским было заложено пять принципов: 1) жизненная правда; 2) органичность; 3) действие как возбудитель сценических переживаний и основной материал в творчестве актёра; 4) стремление к сверхзадаче; 5) перевоплощение актёра в образ.» (Sazonova 2013: 247). «Stanislavskij ha stabilito cinque principi di base per l'esistenza dell'attore sulla scena: 1) la verità della vita; 2) l'organicità; 3) l'azione come stimolo dell'immedesimazione scenica e materiale di base del lavoro dell'attore; 4) la lotta per un super compito; 5) la trasformazione dell'attore in immagine». Traduzione di Erica Faccioli.

*** *Desidero ringraziare Gabriella Elina Imposti per le preziose indicazioni sulla bibliografia russa.*

Evgenii Vakhtangov's Fantastic Realism: Evolving Interpretations of a Term

Olga Partan

In 1922, as he was dying of invasive stomach cancer in Civil War era Moscow, the theater director Evgenii Vakhtangov (1883-1922), Konstantin Stanislavsky's (1863-1938) rebellious disciple, produced two legendary plays. Semyon Ansky's mystically-ecstatic *The Dybbuk* was performed in Hebrew in the Jewish theater-studio Habima and premiered on January 31, 1922. Carlo Gozzi's festive *Princess Turandot* was staged in the Moscow Art Theater's Third Studio and premiered on February 28 of the same year. The two plays reflected the quest of an artist who spanned the East and the West: the Kabbalah and the world of Jewish mysticism, and an Italian fairytale produced in a *Commedia dell'arte* style. These productions vividly illustrated the eclecticism and cosmopolitanism of Russian modernism – the search for new theatrical forms and, at the same time, the search for a new spirituality.

On April 10th and 11th of 1922, just a month before his death, Vakhtangov spoke with his students Boris Zakhava (1896-1976) and Kseniya Kotlubai (1890-1931), who made a stenogram of these "Two conversations with students." In these conversations Vakhtangov clearly defined the theatrical principles of Stanislavsky and Vsevolod Meyerhold (1874-1940), and juxtaposed them with his own directorial method. Meyerhold, in Vakhtangov's view, believed that «the spectator should not for even a second forget that he is at the theater», while Stanislavsky was convinced that «the spectator must forget that he is at the theater». Therefore, Vakhtangov joked, 'theatricality' became a curse in the Moscow Art

Theater (Vakhtangov 1922: 429).¹ Vakhtangov declared: «I would like to call what I am doing 'fantastic realism'... In the theater, there should be neither naturalism nor realism; there should be only fantastic realism» (*ibidem*: 437). Vakhtangov was searching for the eternal masks, comparing his directorial method to that of Nikolai Gogol's phantasmagoric oeuvre: «One can learn naturalism in the theater, naturalism is impersonal. Realism also can be learned. But Gogol's world is the world of fantastic realism» (*ibidem*: 436).

Unlike Stanislavsky and Meyerhold, Vakhtangov did not live long enough to write extensively about the theoretical elements of his artistic method, and he had not previously mentioned fantastic realism per se in his working notes or lectures. Thus, this term became his final artistic testament that his pupils and theater scholars were destined to comprehend, interpret and reinterpret in retrospect. Within changing cultural and political surroundings the interpretations of this term were characterized by a certain fluidity, constantly evolving and adjusting during the Soviet era according to the strict rules of Socialist realism, and then evolving further after the collapse of the Soviet Union during the gradual desovietization of Vakhtangov's legacy. This paper explores the evolving interpretation of Vakhtangov *fantastic realism* over time after his death. First, it traces the initial reaction of contemporaneous spectators and critics in the 1920's, second it discusses misinterpretations and mistranslations of the term during the Soviet era. Third, it focuses on more recent contributions to the field by Vladislav Ivanov and Andrei Malaev-Babel. Lastly, it will demonstrate that even 100 years after Vakhtangov's death, his artistic credo

and the spiritual search of his pupils are still open to new vistas of interpretation, as neither theater historians nor Vakhtangov's biographers have explored linkages between the director's close surroundings and the Secret Order of the Russian Knights Templar. New research may shed new light on the Order of Light (the central organization of the Templars in Soviet Russia), offering new perspectives on understanding the artistic mission of Vakhtangov and his pupils.

Fate had laid out a mission for Vakhtangov: to direct his pupils as they acted out two of the most powerful chords glorifying the Modernist era. *The Dybbuk* was a tragic lament; *The Princess Turandot* an ode to joy. At the heart of *The Dybbuk* lay an ancient Hebrew legend about the afterlife of the human soul and reincarnation; at the heart of *The Princess Turandot*, lay a fairytale about a whimsical princess who did not wish to marry and a foreign prince conquered by her beauty. In *The Dybbuk*, earthly love was doomed and only death could unite the lovers for eternity, while the frightening shtetl masks created an atmosphere of phantasmagoria and horror on stage. In *Turandot*, everything ended with the couple's happy wedding, while the Italian masks entertained the audience with their mischievous jokes. Both productions became artistic syntheses, where agile pantomimes were inseparable from the musical score, the acting from the costumes and the stage design. In both cases, the flabbergasted spectators admitted that they had experienced a theatrical miracle: Vakhtangov's productions had carried them to otherworldly dimensions. *The Dybbuk* was, from start to finish, transcendental, and *Princess Turandot* – theatrical.

The key to understanding Vakhtangov's directorial style lies precisely in this transcendental theatricality.² His stage creations reached beyond earthly boundaries, as he created a unique microcosm on stage. Vakhtangov's final two legendary productions represented an escape from harsh post-revolutionary reality into a world of spirituality and artistic imagination. The director critically rethought the necessity of truthfulness to real life and emotions on stage preached by his mentor, Stanislavsky, and gave a tribute to Meyerhold's experimental spirit. Vakhtangov was dreaming of a theater that would touch

people's souls, transforming reality. In his last productions he tried to reach beyond the borders of the physical world, creating a new microcosm on stage. Theater, according to Vakhtangov, should not reflect reality but rather should heal the human soul of the spectators experiencing the miracle. As Yurii Zavadsky (1894 - 1977) summarized: «He dreamed of a theater, which should rebuild human consciousness, about art, which should reincarnate a person, and not about art that entertains» (Ivanov 2011: I, 518).

Initial Reactions of Contemporaneous Spectators and Critics

The historical study of the performing arts before the era of television and video-recording is an elusive field since the action on stage and the directorial style could be reproduced only through the subjective reminiscences of the theatergoers. During early 1920s, the contemporaneous critics and spectators of *The Dybbuk* and *Princess Turandot* were describing their bewilderment, the ecstatic experience, and stage magic, seeing in Vakhtangov's directorial style a revolt against Stanislavsky, using epithets that were strongly suggesting fantasticality if not otherworldliness of the whole experience. *Princess Turandot* was perceived by some critics as being in «polar opposition» to the Moscow Art Theater (Rafes 1922: 471-472). Vakhtangov's directing was compared with «an alchemist who found a philosopher's stone» and his spectators followed the action on stage «almost separating from their seats» (Miklashevsky 1923: 498). *The Dybbuk* was called an 'ecstatic' production that unbalances one's entire spiritual equilibrium (Micaelo 1922: 282). One critic wrote that Vakhtangov's productions display «[...] fantasticality in reality and reality in fantasticality. People are like chimeras and chimeras are like people. Mysticism as everyday life and everyday life as mysticism» (Margolin 1922: 286).

In his emotional 1922 article, the Russian director and writer Nikolai Evreinov (1878-1953) mourned Vakhtangov's early death, proclaiming him a 'director-protestant' and 'the real stage reformer'. Evreinov was convinced that Vakhtangov rejected Stanislavsky's 'realist ideology', feeling that the



Moscow Art Theater's acting style was 'a dead-end', and wrote that «E.B. Vakhtangov, looking for a way out, bravely has chosen the path of theatricality, that was so vehemently and for such a long time cursed by K.S. Stanislavsky with the assembly of 'believers in his religion'» (Evreinov 1922: 293). In turn, Zavadsky remembered that despite the fact that *The Dybbuk* was performed in Hebrew that most of the spectators and Vakhtangov himself did not know, the words were not important:

It seemed that you were plunged into some sort of a strange dream, even incomprehensible, but disturbing, exciting, turning your heart over! It seemed that you touched the secrets of earthly existence, ascended into the spheres of previously unknown experiences, faced terrible demonic forces of evil, invisibly populating a woeful human life...

It was grandiose, and although the play was performed in the tiny space of the 'Habima' theater, it seemed that you were pulled beyond the bounds of time and space by the power of art (Zavadsky 2011: 541).

Nadezhda Bromlei perceived *Princess Turandot* as «a little prophecy about transfiguration of the world, since the destiny of art should eventually surpass all the destinies of all other spiritual teaching, and to disenchant the tragedy of man's solitude and blindness» (Bromlei 1923:39). She vividly described the phenomenal lightness of the production, believing that in his spiritual directing Vakhtangov was able to overcome gravity, creating a unique stage mirage-like performance: «he forces them [performers] to raise into to air, and they believe him to the point, when they were able to raise into the air. What could be lighter than 'Turandot' hanging in the air and moving in the air similar to Fata Morgana» (*ibidem*: 38). Bromlei defines the finale of Vakhtangov's creative career as «an epiphany before death», when *The Dybbuk* was «the greatest mystical theater act» and *Princess Turandot* «the mystery of the great lightness» (Bromlei 1922: 581-582).

In his 1923 critical evaluation of *Turandot*, Pavel Markov (1897-1980), an influential critic and theater historian, remarked that the production was a synthesis of all the previous experimentation of Stanislavsky, Meyerhold and Alexander Tairov (1885-1950) on the Russian pre- and post-revolutionary stage. According to Markov, Vakhtangov was breaking the theatrical forms of his predecessors, putting them together according to

his directorial whim. Despite the eclectic nature of *Princess Turandot*, Markov sees in it a «transparent harmony of joy» (Markov 1923: 50). This collection of impressions, reviews and memoirs helps to reconstruct the powerful emotional, artistic and spiritual effect of Vakhtangov's two last productions on contemporaneous spectators, clarifying the notion of transcendental theatricality and fantastic realism on stage.

Vakhtangov's multifaceted directing consisted of a variety of stage techniques such as reliance on vivid theatricality, humor, eccentricity, attention to form, grotesquerie, self-irony, exquisite taste and the rejection of banality. Moreover, such stage elements as reliance on the rhythmic foundation of the performance, musicality, plasticity, and the cultivation of synthesis of all the arts are also associated with Vakhtangov's directorial style. All these features were displayed in his *Princess Turandot*. Indeed, these are the core and tangible features of his stagecraft. The spiritual dimensions of his oeuvre and his efforts to remove boundaries between the earthly and otherworldly realities on stage was also quintessential for Vakhtangov's artistic quest that reached its peak in his *Dybbuk*. Over time the Habima theater-studio was erased from the history of Soviet theater. The ecstatic *Dybbuk* first migrated to the West, and then became the foundation for the National Theater of Israel. The joyous *Princess Turandot*, with its enchanting waltz, settled down in the center of Moscow and became the cornerstone of the Vakhtangov Acting School. In this way, the spirituality of Vakhtangov's artistic method was sterilized by the will of fate – instead of transcendental theatricality, all that remained was theatricality. It was safer this way. 'Fantastic realism' started to evolve, gradually changing into 'imaginative' realism.

Misinterpretations and Mistranslations of the Term during the Soviet Era

Paradoxically, while in the 1920s the departure from Stanislavsky's teaching was seen as a great directorial breakthrough, starting with the Stalinist era the critical interpretations became drastically different. Zakhava, who had joined with Kotlubai in 1922 to conduct the conversations with his teacher where Vakhtangov had defined his

artistic method as fantastic realism, became one of the most zealous creators of Vakhtangov's new personae, camouflaging him as a realist, a dedicated follower of Stanislavsky's principles and even a precursor of Socialist Realism. In his 1969 memoirs about his teacher, Zakhava claimed that the transcript of the two conversations with students was published twice in «imperfect shape» (Zakhava 1969: 289). Then he significantly reinterpreted the meaning of the word fantastic, making a linguistic connection between the Russian word for fantastic (*fantasticheskii*) and the verb to fantasize/to imagine (*nafantazirovat'*), insisting that Vakhtangov's term was referencing imagination and not fantasticality (*ibidem*: 291). Perhaps to satisfy the demands of Soviet censorship, Zakhava went so far as to suggest that his teacher was a precursor of Socialist Realism:

In fact, calling his realism 'fantastic' or 'theatrical', Vakhtangov fought for the right to express his subjective attitude to what he was depicting, for the right to evaluate events, people and their actions from the point of his own world outlook, to make his 'judgment' on them as was demanded by N.G. Chernyshevsky. This is precisely how the party art of socialist realism manifests itself nowadays. (*Ibidem*)

Most importantly, Zakhava sought to establish close ties between the Stanislavsky system that was generally accepted in the USSR and Vakhtangov's creative career, blaming all the critics who tried in the past one way or another to contradict his view. He wrote: «They [theater critics] tried to tear Vakhtangov away from Stanislavsky from two sides: Both 'left' and 'right'», adding that «[...] Vakhtangov firmly held his teacher's hand, and there was no force that could break this firm handshake» (*ibidem*: 307). Zakhava solemnly declared that «Vakhtangov's method is the brightest, most modern form of the manifestation of that great truth that Stanislavsky so forcefully established in the theatrical art» (*ibidem*: 308). One can speculate that such obvious distortion of the truth was dictated not only by the desire of a dedicated student to save the legacy of his teacher from ideological attacks, but also by the fact that Zakhava was a member of the Communist Party, had the title of People's Artist of the USSR, was a recipient of State prizes during the Stalinist era, and from 1939 to 1976 served as the Director (Rector) of the famous Moscow Shchukin Theater

School where Stanislavsky's system was seen as the only acceptable method of acting at that time, and Vakhtangov's transcendental artistic search was intentionally forgotten. Zakhava's work was quite influential among theater scholars in Russia and abroad, since he was the first to hear his teacher's definition and witnessed Vakhtangov's last days.

In 1959, the actor and theater director Ruben Simonov, who was one of Vakhtangov's favorite pupils in the MAT Third Studio, published in Russia a book called *With Vakhtangov (S Vakhtangovym)* where he reminisces about his teacher's career and his legacy (Simonov 1959). Simonov was appointed to be the artistic director of Vakhtangov's theater company in 1939 during the height of the Stalinist purges, and led that institution for three decades until his death in 1968, never joining the Communist Party. When he was writing the book, Simonov also had the title of People's Artist of the USSR and had won numerous state prizes for his stage work. In this book, written during the late Stalinist era but published after Stalin's death, Simonov aimed to separate Vakhtangov's name from such dangerous epithets as modernist, mystic and expressionist, since they would not fit within the narrow ideological frame of Socialist Realism and could be dangerous for the destiny of the theater that bore Vakhtangov's name.

In 1963, Simonov asked Miriam Goldina (a former actress of the Habima Studio, then living in the United States) to translate his book into English. Goldina writes: «[...] I gladly agreed, as I was sure that Ruben Simonov, a true disciple, was the man to present Eugene Vakhtangov to America» (Simonov 1969: viii). Therefore, the book was a combined tribute of two pupils—one from the Third Moscow Art Theater Studio and the other from the Habima studio—seeking to bring the word of their teacher to the West. The English version had a very different title *Stanislavski's Protégée. Evgenii Vakhtangov* - a peculiar twist, connecting Vakhtangov's name to that of the internationally known theater reformer Stanislavsky, possibly dictated by the US book market. This English version greatly contributed to the trend of translating the term for Vakhtangov's method into English as *imaginative realism* based on imagination and fantasy, insisting that the root of fantastic is the same as fantasy.

Simonov writes: «Often during the rehearsals of *Turandot*, in an effort to formulate his creative credo, he [Vakhtangov] used two words: ‘fantastic realism’. Of course that definition, to a certain degree, is relative» (*ibidem*: 145). Simonov juggled with the two terms – fantasticality and the role of fantasy in the creative process. One must read between the lines of this book written under Soviet censorship with the use of Aesopian language. The two words fantastic realism, defining the essence of Vakhtangov’s stagecraft, needed to be rephrased for ideological reasons – the interpretation of the artistic imagination was a safe haven and, like Zakhava, Simonov methodically tried to bridge the gap between Vakhtangov and Stanislavsky’s system with its reliance on actors’ emotional memory and imagination.

Ironically, in her forward written after Simonov’s death, Goldina uses precisely the terms that the author tried to eliminate such as ‘fantastic’ and ‘mystic-poetic’. She recollects *Princess Turandot* as «a graceful production sparking with joy and laughter and composed of elements of the fantastic, the grotesque, and naturalism» while *The Dybbuk* was at once «mystic-poetic and nightmarish» (*ibidem*: vii). One wonders whether such clarifications, contradictory to Simonov’s narrative, were intentional: as an American, Goldina had the freedom to share her truth about the Teacher with the Western world.

While Vakhtangov’s disciples were forced to put varying levels of ideological makeup on their teacher’s personae and his artistic legacy, they were determined to save the theater of his name and his school of acting. His pupils worshiped his memory and his invisible spirit was present in their productions, acting, and teaching.

The next stage of mistranslation into English came with the volume *Evgeny Vakhtangov* published in the USSR in 1982 (Vendrovskaya, Kaptereva). Vakhtangov’s discourse on fantastic realism was translated in this text as ‘imaginative’ (Vendrovskaya, Kaptereva 1982: 151-158). This mistranslation reappears again and again in the leading English language scholarship on Vakhtangov. For example, in his influential 1989 *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov-Vakhtangov-Okhlopkov*, Nick Worrall used the

term ‘imaginative realism’ and cites Vakhtangov’s two conversations with students as: «The theater should not contain naturalism or realism, but it should have imaginative realism». In this way, Worrall cited verbatim from the Soviet 1982 English language edition and not from the Russian original of Vakhtangov’s transcript (Worrall 1989: 139)³.

Reconstructing Vakhtangov’s Legacy and Restoring the Meaning of the Term

In the 1990s, the Russian theater scholar Vladislav Ivanov began the process of desovietization of Vakhtangov and his legacy. In his *Habima Russian Seasons (Russkie sezony Gabima)* Ivanov writes:

In the course of many years, Vakhtangov was turned to Russia with his *Princess Turandot*. [...] While he entered world theater history mainly as a creator of *The Dybbuk*. These two images are so diverse, that it seems in time, that we are talking about two different artists (Ivanov 1999: 113).

In 2011, Ivanov and his colleagues at the State Institute of Art Studies in Moscow published *Evgenii Vakhtangov: Documents and Testimonies (Evgenii Vakhtangov. Dokumenty i svidetelstva)* in two volumes dedicated to Vakhtangov’s life and work (Ivanov 2011), and then another volume *Evgenii Vakhtangov in Theater Criticism (Evgenii Vakhtangov v teatralnoi kritike)* dedicated to the critical responses to Vakhtangov’s productions (Ivanov 2016). These three volumes enriched Vakhtangov scholarship with new data, some of which had never been published before. Ivanov clarifies that strict ideological censorship of the Soviet era publications removed from the texts everything «that could complicate the canonization of Vakhtangov as one of the founders of the Soviet theater» (Ivanov 2011: I, 14). Ivanov eliminates the layers of ideological makeup, reconstructing the notes, diaries, personal letters, memoirs and other documents without censorship, as they were originally written. The biography and the artistic credo of a great director are perceived through his own writing as well as his communications with his colleagues and friends. The brevity of his life and, at the same time, the swiftness of his artistic development are striking, since within just several years he was transformed from being a student of

Stanislavsky to being the teacher of the system, and then a theatrical Messiah. The method of fantastic realism with its transcendental theatricality is also fully rehabilitated through the kaleidoscopic materials illustrating the director's vivid interest in Eastern and Western mystical teaching, his plans to produce a play based on the Bible, and his hypnotic influence on his pupils.

In turn, Andrei Malaev-Babel made a valuable contribution to the English language scholarship with his 2011 *Vakhtangov Sourcebook* and 2013 *Yevgeny Vakhtangov: A Critical Portrait*. Malaev-Babel's well researched and detailed publications on Vakhtangov's creative career and biography are supplemented with the definition of various theatrical terms, and meticulously organized collections of documents, letters and reminiscences. Like Ivanov, Malaev-Babel contributes to the reconstruction of Vakhtangov's personae as a modernist director and a rebel of genius who aimed to revolutionize stagecraft. Nevertheless, Malaev-Babel employs the term *fantastic realism* rather freely, creating the impression that even in the earlier stages of his career Vakhtangov's directorial method was much more defined and articulated than it was in reality since, using Ivanov's words «the director did not leave theatrical manifestos and systematic teaching» (Ivanov 2011: I, 14). In his publication, Malaev-Babel's usage of such subtitles as 'Axioms of Fantastic Realism', 'Expressive Means of Fantastic Realism', 'Theatrical Models of Fantastic Realism' and so forth creates the misperception that fantastic realism was developed and systematic method of teaching and directing, rather than an artistic quest (Malaev-Babel 2011: 127-137). It was not accidental that in his 1922 eulogy to Vakhtangov, Meyerhold defined Vakhtangov's directorial style as 'preliminary action', suggesting that «He [Vakhtangov] prepared himself to start... and died» (Ivanov 2011: II, 60)⁴.

Fantastic Realism and the Mission of the Russian Knights Templar

It would seem that by the end of the second decade of the 21st century, one hundred years after Vakhtangov's two final masterpieces premiered in Civil War era Moscow, that his legacy and

the artistic path of his pupils would have been thoroughly studied, both in Russia and abroad. However, quite unexpectedly, while researching Vakhtangov's epistolary romance with his former student Vera Zavadsky (1895-1930), the author of this article found materials about the involvement of Vakhtangov's close associates in the secret society of the Russian Knights Templar. This revelation had a flavor of fantasticality since it appears that individuals in Vakhtangov's most intimate surroundings and several leading members of the MAT Third Studio were Knights Templar. This information opens up new perspectives for interpreting the term *fantastic realism*, as well as the accomplishments of Vakhtangov's disciples after his death with their worship of their teacher's name and their determination to save his legacy, even if it this meant adding layers of ideological makeup.

The Russian Templars' artistic search and social activity during the time of political upheaval in Russia in the early 20th Century had the highest civil, moral and spiritual goals and obligations not necessarily of a revolutionary or political nature. They viewed the theater stage as an arena for actors and directors to connect their audiences with a transcendental reality (Nikitin 2000: 108). The main goal of the Order was the spiritual rebirth of a person whose noble soul should resist any falsehood or evil (*ibidem*: 65). The Templars advocated apolitical art designed to serve humanity. Such goals were in harmony with Vakhtangov's artistic credo.

Who were the Russian Knights Templar, what was their artistic mission in post-revolutionary Russia, and why have their close ties with the post-revolutionary *bohemian milieu* been unknown to subsequent generations of Russian culture and theater scholars? The answer to some of these questions stems from the strict vow of secrecy that, upon initiation, obligated the Russian Knights Templar to conceal their identities even from their close family members⁵. The involvement of leading theater practitioners with this secret spiritual society was an important part of artistic creativity that, starting in the mid-1920s, posed a serious danger to one's career and life itself. During the mass arrests of the Russian Templars in 1930, the majority of the written materials were

destroyed either by the Templars themselves or by the secret police that confiscated them. Nikitin states:

The inner life of mystic society and orders, as a rule, remains a secret not only for their contemporaries, but also for subsequent generations, and if it accidentally breaks loose, it does it just enough to evoke conjectures and assumptions that only exacerbate the atmosphere of mystery (Nikitin 2000: 5).

The secret files and archival documents about the Russian Templars became available only in the late 1990s and early 2000s thanks to the groundbreaking research and publications of the Russian philologist, Andrei Nikitin (1935-2005). Nikitin's work opened the veil of secrecy, exposing the Templars' spiritual and moral resistance to the New Soviet World⁶. Thanks to his scholarly reputation and the fact that his father was a posthumously rehabilitated Knight Templar, Nikitin was able to access the archives of the OGPU-NKVD-NKGB. Nikitin notes that in many cases he was not allowed to get full access to the Templars' cases. As a rule, the materials confiscated during the arrests were not available to researchers⁷. The founder of the order of the Templars in Soviet Russia was Apollon Karelin (1863-1926), a prominent Russian anarchist who became a Templar while in exile in France, and after his return to Russia in 1917 started working to found an Eastern branch of the Order with its central Moscow organization called the 'Order of Light' (Nikitin 2000: 98). Karelin started to prepare a leading group of Knights Templar among the *bohemian* and university youth as early as 1919.

According to archival materials and reports, both Zavadsky (Prince Kalaf) and Simonov (Truffaldino), who were the leading actors in the *Princess Turandot* production and worked as Vakhtangov's close assistants during the rehearsals, were both Knights Templars. Furthermore, Zavadsky's sister Vera, who was the object of Vakhtangov's secret platonic fascination, was a Templar of high degree who was involved in recruiting and initiating new Knights. Other pupils, such as the actress and later leading acting professor in the Shchukin Theater Institute, Vera L'vova (1898-1985), the poet Pavel Antokolsky (1896-1978), and Vakhtangov's close friend and colleague, the actor and director Mikhail Chekhov

(1891-1955), just to name a few, were all active members of the Order⁸.

Mirroring the Knights Templar's view of the Russian Revolution of 1917, Vakhtangov and his pupils also viewed the revolution not as a political, but rather a mystical event. This notion already in retrospective was vividly illustrated by Zavadsky who, after being arrested in 1930 together with other Templars during the massive attack on members of the intelligentsia associated with the secret societies and spiritual organizations, provided testimony to the Soviet secret police (OGPU) about his personal views and artistic evolution.⁹ It is significant that, when answering the questions of investigators about the Templars' central organization The Order of Light, Zavadsky spoke about Vakhtangov as his spiritual teacher:

I can tell about my inner ideological evolution: I entered the revolution as an idealist – I was a student of Vakhtangov, Stanislavsky's student, and this period included the elements of pure idealism with a bias towards mysticism.

This is how I entered the revolution – as an idealist with a mystical bias...

(Nikitin 2003: II, 56)¹⁰.

During his next interrogation, Zavadsky again confirmed that his philosophical and spiritual world outlook was under Vakhtangov's strong influence: « [...] raised by my theater teacher, Vakhtangov more idealistically, I was interested in the various philosophical and mystical problems» (Nikitin 2003: II, 58)¹¹. Ironically, Zavadsky simultaneously denied his participation in the activity of the central organization of the Russian Templars – Order of Light - pretending that he was not aware of any such organization, and at the same time protects the Order by bravely stating that such an organization could only bring the highest moral and spiritual standards to the art world:

If they were nurtured by the same idealistic-mystical philosophy that we were talking about before, then most likely their goals were in raising the moral value of art and artist. The goals of purification of art from lies, selfishness, hypocrisy etc. – possible diversion into the field of spiritual perfection of a person and an artist (Nikitin 2003: II, 58)¹².

Zavadsky was released from prison due to the possible help of Stanislavsky and Avel Yenukidze

(1877-1937), the prominent Georgian Bolshevik and member of the Soviet Central Committee in Moscow (Nikitin 2000: 161). However, the arrests, persecution and exile of the Soviet artistic intelligentsia associated with the secret societies, and the accusations of counter-revolutionary activities sent a powerful message to those who for various reasons were not targeted. The fear of persecution and then the 1934 declaration of socialist realism as the only acceptable method for Soviet art required the gradual reinterpretation of the real meaning of Vakhtangov's fantastic realism.

The knightly code of honor with its high morality, as well as the very concept of knighthood with its rituals and symbols, were undoubtedly attractive to the young theater practitioners not only from a moral and spiritual but also theatrical point of view since it contains an element of role playing and performativity. Using Nikitin's words:

The knight appeared to be a person who voluntarily took upon himself the mission of serving good and light in the world, a symbol of honor, fortitude, courage, and strict fulfillment of duty: he turned out to be the most vivid and all-embracing ideal image, understandable to every young, somewhat [intellectually] developed and well-read person (Nikitin 2003: II, 24).

Vakhtangov was the Knight of Theater, but was the director himself a Knight Templar or, if not, was he aware of the activities of the Order of Light, its spiritual and moral doctrine and the fact that his leading pupils were Knights Templars who passionately believed in their mission to fight the evil of darkness and ignorance and to bring Light to the world through artistic creations? While his studios and then Vakhtangov's theater were frequently mentioned in the interrogations of the arrested Russian Templars, Vakhtangov's name *per se* was not mentioned. There is no doubt that many documents about the activities of the Templars were burned by the Templars themselves in early 1930 with the beginning of the mass arrests of members of the society. Nevertheless, an analysis of Vakhtangov's personal correspondence and some biographical information through the prism of the moral values, vows and spirituality of the Order, suggests that he was aware of the existence of the Order of Light and shared the artistic mission of its Knights.

The reevaluation of documents and biographical facts suggests that the director could have had some ties to the Order of Light. On a purely biographical level, Vakhtangov's preoccupation with immortality during the last years of his life would make the Order's main rule for membership--a belief in immortality and the eternal life of the human soul—very comforting.

One of the important documents for understanding Vakhtangov's artistic credo is his 1919 article «The artist will be asked...» that during the Soviet era was taken out from its original context of philosophical and spiritual quests and was presented as the ideological manifesto of a revolutionary director-innovator, calling on all honest artists to serve the people and the Revolution. Vakhtangov wrote: «If an artist wishes to create 'new [art]', to create after She – the Revolution – has come, he must create 'together' with the People. Not *for* them, nor *for their sake*, not *outside of* them, but *with* them» (Vakhtangov 1919: 270).

If we re-read this text, it becomes clear that it is brimming with romantic fascination with revolution as a concept of universal renewal. Vakhtangov views the metaphysical idea of merging the artist's soul with the soul of the people as the only righteous artistic path. It is no accident that the epigraph for the article is taken from the words of one of the spiritual leaders of Russian symbolism, Vyacheslav Ivanov (1866-1949), and that those words anticipate its transcendental meaning: «The artist will be asked, when the Guest arrives, why he has not filled his sanctuary lamps with chrism» (*ibidem*: 269).

Throughout the article, Vakhtangov seems to echo Ivanov's style and rhetoric. The mission of a true artist is to achieve a breakthrough into the world beyond and, in a state of creative ecstasy, become one with God and the World Soul - a concept that also echoes the Russian Templars' view on the mission of an artist. Vakhtangov writes:

If an artist is chosen to carry the spark of Immortality, he must fix his eyes of his soul on the People, as that which was created by the People - is immortal. The People are now creating new forms of life. Create through the Revolution, since they did not and do not have other means to shout to the world about Injustice. (*Ibidem*: 270)

Vakhtangov's preoccupation with immortality as it is reflected in his article "The Artist will be Asked" corresponds with the Templars' belief in the immortality of the human soul and individual responsibility for the destiny of the world.

Furthermore, Vakhtangov's letter to Vera Zavadsky written in June 4, 1919 is striking in its poetic beauty, but also by some knowledge that the two of them are now sharing an almost tangible faith in their meeting in the hereafter. As mentioned, Vera was a Knight Templar of High degree, who was initiating other Knights into the Order of Light. Vakhtangov, who was married and had a son, addresses Vera as «The only one and beautiful» who was "sent to earth to bring Light..." (Ivanov 2011: II, 294-296). Vakhtangov continues:

In my life You – are the only one.
You – were sent.
Mother, those who I loved, mother of my son, my son –
did not open for me at all the meaning of life, since I have
not experienced such pure and delightful excitement.

These lines are ambiguous, since they not only signal a declaration of love and devotion, but also suggest that Vera is a carrier of some sort of the highest level of spiritual enlightenment that brought new light to Vakhtangov's life.

Vakhtangov concludes his poetic and enigmatic letter with the lines:

And You – Light like Sun.
And You – Great like God.
And You - The only one like Life.
And you – Unavoidable like Death
Do not be sad.
Let us live out our days as long as we are destined to.
(*Ibidem*)

Finally, the fact that on his deathbed Vakhtangov was determined to rehearse and perform the role of Master Pierre in Nadezhda Bromlej's mystical play *Archangel Michael* also suggests ties with the Russian Templars' spirituality. According to Nikitin: "The cult of the Archangel Michael was especially widespread among the Templars..." (Nikitin 2003: I, 25).

Is it plausible to assume that fantastic realism was not only a theatrical method, but a certain spiritual agenda interconnected with the Order of Light – the organization of the Russian Knights Templars?

More research needs to be done to fully understand this phenomena of the spiritual underground and its impact on Vakhtangov's legacy and how his pupils-Templars carried on his testament in their Soviet surroundings. There are many reasons to believe that the secret activities of the Templars did not cease due to the political persecutions and that in one way or another they continued to carry out their mission as stage practitioners and educators.

As incredible as it sounds, the topic of Vakhtangov's disciples – Knight Templars resurfaced in 1962 during the KGB interrogation of Alexander Paul (1897-1965). Paul was a Knight Templar who was sent to the GULAG, but then became an informer who was allowed to teach Western literature in a leading Moscow theater institution and have a permanent position in the Shchukin Theater School associated with the Vakhtangov Academic Theater.

In response to an interrogator's question: «Which Knights Templar, members of the Order of Light do you know, who would be members of the Order of Light and currently reside in Moscow?» Paul replied:

I already showed that the organization of the knightly Order of Light was secret and therefore not all members knew each other... I can name Zavadsky, head of the Moscow Mossovet Theater... < > and Simonov, Ruben Nikolaevich, People's Artist of the USSR, Head of E. Vakhtangov Theater (Nikitin 2003: II, 189)

The timeframe of this interrogation and Paul's statement about Vakhtangov's two favorite pupils' knightly status even in 1962 suggests that it would be valuable to re-evaluate their artistic biographies through the prism of their dedication to both the credo of their teacher and to their knightly ideals, removing the layers of ideological makeup. While there is an obvious flavor of fantasticality in the recent findings, the interrogations and documentation from the secret archives are real and call for thorough scholarly attention and evaluation. The rich and understudied topic of the Knights Templar in Vakhtangov's close surroundings can shed new light on fantastic realism and should be evaluated since Vakhtangov's pupils remained active as knights of stagecraft until the ends of their lives, teaching, directing, acting and nurturing generations of students and spectators.

Bibliography

- Bromlei, Nadezhda, "E.B. Vakhtangov", «Teatr i zhizn'». Berlin 1922, N 12-13, Ivanov, Vladislav, ed., *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow 2016: 581-582.
- Bromlei, Nadezhda, "Turandot Vakhtangova", *Printsessa Turandot*, Gosudarstvennoie izdatel'stvo. Moscow 1923: 33-39.
- Evreinov, Nikolai "Gadibuk v postanovke Vakhtangova", «Evreiskii vestnik» 1922, n. 5-6, Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow 2016.
- Ivanov, Vladislav (ed.), *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow. 2016.
- Ivanov, Vladislav (ed.), *Evgenii Vakhtangov: Dokumenty i svidetel'stva*, vol. I-II, Indrik, Moscow 2011.
- Ivanov, Vladislav, *Russkie sezony Gabimah*, Artist, Moscow 1999.
- Malaev-Babel, Andrei, *The Vakhtangov Sourcebook*, Routledge, London 2011.
- Malaev-Babel, Andrei, *Yevgeny Vakhtangov: A Critical Portrait*, Routledge, London 2013.
- Margolin, Samuil, "«Gadibuk» Teatr Ekstaza" (1922), Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow 2016: 286-287.
- Markov, Pavel, "Printsessa Turandot i sovremennyi teatr", Gosudarstvennoie izdatel'stvo, Moscow 1923: 41-54.
- Micaelo (S. Margolin), "Privet, «Gabima»!" (1922), Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow 2016: 282.
- Miklashevsky, Konstantin, "Mir kak «Turandot» i mir kak «Gadibuk»", Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow 2016: 497-498.
- Nikitin Andrei, *Orden Rossijskikh tamplierov*, vol. II, *Dokumenty 1930-1944*. Minuvshee, Moscow 2003.
- Nikitin, Andrei, *Mistiki, rozenkreitsery i tampliry v sovetskoi Rossii*, Agraf, Moscow 2000.
- Rafes, Pavel, "Bludnyi Syn MKhT" (1922), Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov v teatral'noi kritike*, Teatralis, Moscow 2016: 471-472.
- Simonov, Ruben, *S Vakhtangovym*, Isskustvo, Moscow 1959.
- Simonov, Ruben, *Stanislavsky's Protégé: Eugene Vakhtangov*, translated and adapted by Miriam Goldina, DBS Publications, New York 1969.
- Vakhtangov, Evgenii, "Dve besedy s uchenikami" (1922), Eds. Liubov Vendrovskaya - Galina Kaptereva, *Evgeny Vakhtangov*, VTO, Moscow 1984: 429-437.
- Vakhtangov, Evgenii, "S khudozhnika sprositsya" (1919), Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov: Dokumenty i svidetel'stva*, vol II, Indrik, Moscow 2011: 269-270.
- Vendrovskaya, Liubov, Kaptereva, Galina (Eds), *Evgeny Vakhtangov*, Progress Publishers, Moscow 1982.
- Vendrovskaya, Liubov, Kaptereva, Galina (Eds), *Evgeny Vakhtangov*, VTO, Moscow 1984.
- Whyman, Rose, *Stanislavski. The Basics*, Routledge, London 2013.
- Worrall, Nick, *Modernism to Realism on the Soviet Stage: Tairov-Vakhtangov-Okhlopkov*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Zakhava, Boris, *Sovremenniki*, Isskustvo, Moscow 1969.
- Zavadsky, Yurii, "Yu.A. Zavadsky o Gadibuke", Ed. Vladislav Ivanov, *Evgenii Vakhtangov: Dokumenty i svidetel'stva*, vol II, Indrik, Moscow 2011: 540-542.

Notes

1 All translations from Russian are by the author, unless otherwise notified.

2 Transcendental theatricality is a term suggested by the author, O. Partan.

3 In his endnotes Worrall clarifies that the term fantastic was 'amended' by the Soviet translations as imaginative and prefers to use this translation anyway (Worrall, 1989: 213).

4 Following a well-established trend in the English language scholarship on Vakhtangov, in her 2013 *Stanislavski: The Basics*, Rose Whyman once again uses the term *imaginative realism* instead of fantastic. In the chapter dedicated to Stanislavsky's influence and legacy in Russia, Wyman writes: «Building on the *system*, Vakhtangov developed the concept of *imaginative realism*, and Michael Chekhov went a step further in emphasizing the importance of the actor's imagination, as opposed to Stanislavski's emotional truth» (Wyman 2013: 138).

Encyclopedia Britannica online defines Vakhtangov's method as 'fantastic realism' <https://www.britannica.com/biography/Yevgeny-Bagratiyevich-Vakhtangov> (last accessed on 01/08/2020).

5 Being a granddaughter of Ruben Simonov I did not know that my grandfather was the Knight Templar. In my recent interview with Prof. Anna Brusser of Shchukin Theater Institute, a granddaughter of Vakhtangov's pupil Vera Lvova who also was a Knight Templar, I learned that her grandmother had never talked about this organiza-



tion to her family members.

6 Nikitin's father—the theater designer Leonid Nikitin (1896-1942)—was a Knights Templar of a high degree who was arrested and sent into exile twice, first in 1930 and then in 1940, where he died in a GULAG infirmary in 1942, during WWII. Thanks to Nikitin-the-son's scholarly reputation and the fact that his father was posthumously rehabilitated, the scholar was able to access the archives of the OGPU-NKVD-NKGB. On numerous occasions, Nikitin admits that he was not allowed to get full access to the Templars' case files. As a rule, the materials confiscated during the arrests were not available to researchers.

8 While the findings on the Knights Templar have not previously been studied in conjunction with Vakhtangov's close circle, it is generally known that Vakhtangov's close friends and colleagues such as Nadezhda Bromlei (1884-1966) and Michael Chekhov were both anthroposophists, influenced by Rudolf Steiner's anthroposophical mysticism, and believed in the existence of an intellectually comprehensible spiritual reality. Rudolph Steiner (1861-1925) was an Austrian philosopher, architect and anthroposophist and the head of an anthroposophical esoteric spiritual movement.

9 OGPU – was the Soviet Union secret police from 1924-1934. It was previously known as the Cheka and was later renamed as the NKVD.

10 Zavadsky's interrogation on 14/09/1930.

11 Zavadsky's interrogation on 25/09/1930.

12 Zavadsky's interrogation on 01/10/1930.

Understanding the Novel through Popular Culture: Notes on Russian and Soviet (Avto)instsenirovka

Emilio Mari

The objective of this brief discussion is to reflect on two questions posed by our conference in Bologna: one on terminology, the other on intersemiotic translation in theatre and performance studies. I shall here present some considerations on popular culture that will bring the discourse to the extra-textual level, shifting the focus from the 'production' phase (the methods of rewriting a novel and adapting it into a play) to the 'reception' phase, analysing the dynamics of interaction between high and lowbrow audiences.

I will start with a short overview of the origins of novel adaptation in Russia, then move to the 1920s and the role the Moscow Art Theatre played in developing the *instsenirovka* genre.

If we stick to the Russian National Corpus, the term did not appear frequently in literature until the early twentieth century. One of its first occurrences is related to the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Theatre, and its well-known, often-discussed 1910 adaptation of Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*. A reviewer from «Novoe Vremia» traced the fine line between literary *instsenirovka* and plagiarism, noting that «the adaptation of *The Brothers Karamazov* at the Moscow Art Theatre led to a dispute with Dostoevsky's heirs regarding the author's copyright». Not by chance, the daily newspaper «Moskovskie otkliki» similarly raised the question of adaptation as imitation, an unauthorised copy, a work of art 'forgery': «One should never adapt a novel or a *povest'* into a play. [...] it is *an act against art*».

It is no coincidence either that the core of this discussion was the Stanislavsky and

Nemirovich-Danchenko Theatre. In its early stages, the Moscow Art Theatre developed under the influence of a wider movement, the so-called 'Popular Enlightenment' (*narodnoe prosvetschenie*), a debate which raged from the 1890s to the October Revolution, the last period of the age Marshall Berman (1982) defined as 'Modernism of Underdevelopment', i.e. the economic and cultural underdevelopment of a nation which shows all its contradictions: on one side is the 'educated society' (1991) of liberal *intelligentsia* and industrial entrepreneurs, to which the Art Theatre founders belonged; on the other side are the newly urbanised masses, the emerging working class, involved in a process of cultural integration at its beginning (Transchel 2011; Mari 2018). It is specifically to these masses that the project of Popular Enlightenment – shared by Nemirovich-Danchenko especially in the first years of his activity – was addressed. *The Brothers Karamazov* represented the first attempt by the Moscow Art Theatre to adapt a novel to the stage. For the producer and playwright, this choice acquired a particular meaning: snatching auteur literature from theatrical amateurism. In a typewritten note from 1913-1914 he recalled:

The Brothers Karamazov marked a breakthrough, a critical step in the development of the theatre. It was not only an attempt to produce an *instsenirovka* of a novel. Our theatre didn't want to recur to ordinary and always unsuccessful *peredelki* (Nemirovich-Danchenko 1980: 234).

Some historical context brought by Konstantin Rudnicky clarify Nemirovich-Danchenko's thought:

The practice of adapting the prose, extremely common in Russian theatres, appeared both to Stanislavsky and Nemirovich a barbaric occupation, unworthy

of everyone who wants to approach their own art professionally and respect their national literature. The *perelitsovki* of *The Idiot*, *Anna Karenina*, and *The Awakening*, put together in a rush by *craftsmen* like Viktor Krylov and Arbenin, transformed Tolstoy and Dostoevsky's novels into boulevard melodramas (Rudnicky 1990: 92).

It is worth focusing on this distinction, suggested by Rudnicky, between 'art' and 'craftsmanship'. Viktor Krylov was a tireless producer of comedies, tragedies, librettos and, indeed, *perelitsovki* of novels. His plays, which are of questionable literary value, describe an undiscovered world, one of peripheral and provincial scenes, off the beaten track of Imperial Theatres. Krylov's works, as Nikolay Arbenin and many other half-anonymous authors and 'craftsmen', achieved a considerable success in the so-called democratic theatres, created after the abolition of the Imperial Theatre Monopoly in 1882.

Among these works *Katyusha Maslova*, a play which recounted the sentimental story of seduction of an innocent lady, had a particularly bad reputation (which, by the way, was most certainly deserved). It spread in the provincial scene like a plague, made many entrepreneurs richer, still had very little to do with Tolstoy's novel (*ibidem*: 92).

Therefore, if *instsenirovki* was originally meant to be a practice of 'popularisation' (we could also call it 'vulgarisation' and even 'provincialisation') of high literature, the aim of the reform promoted by the Moscow Art Theatre was to protect the latter from the masses' bad taste. Skimming the repertoires of the peripheral theatres over the two decades preceding the Revolution, we find a large number of novels written for semi-illiterate audiences who were unfamiliar with the 'full' editions of literary works, except for short adaptations in popular song-books (e.g. cruel romances) or from attending public 'popular readings' (*narodnye chteniia*) that were widespread in the industrial suburbs and border villages (Brooks 1985; Agafonova 2019). Vvedensky People's House of Moscow, for example, offered an extensive list of adapted novels in the theatre's playbill. The Vasilievsky Island Theatre for Workers in Saint Petersburg – linked to the Moscow Art Theatre through its director Nikolay Popov, a disciple of Stanislavsky's – saw the dissemination of literary classics among the urban masses as a cultural

mission (Swift 2002: 71-72). Arguably, this search for emancipation was even stronger and richer with historical implications in those cities that were further from the two capitals. According to Richard Stites,

The classical music scene was dominated by gentry amateurs, and the provincial theatre by serfs and other lower- or middle-class elements. In one sense, serfdom and amateurism formed a vise that constricted the growth of strictly professional actors and musicians during the early nineteenth century. And yet, the enormous spread of serf and amateur performance and its audiences laid the foundations for the astonishing explosion of the arts after the emancipation of 1861 (Stites 2005: 7).

In a similar way, *instsenirovka* contributed to the birth of a new kind of author, who approached artistic creation as a 'craftsman', an amateur. Analysing the methods of spontaneous or primitive art, Claude Lévi-Strauss (1962) formulated the notion of poetic 'bricolage', i.e. the tendency to rely on a pre-constrained repertoire of texts, in our case high-literature ones, and give a naive, 'concise' reinterpretation of them. In other words, up-and-coming authors were appropriating cultural heritage, simplifying its contents, privileging its most immediate meanings, and showing very little respect for what Walter Benjamin (2002) would have called the *aura* (uniqueness) of a work of art.

But *instsenirovka* is also a practice that testifies to the appearance of a new kind of theatre spectator, characterised by a different aesthetic taste. Not by chance, Rudnicky wrote of the 'degradation' of the novel into third-rate literature. As a matter of fact, the most emotional passages were emphasised, and so were the devices that stimulated the imagery of the growing mass culture. It was in the 1910s, a decade inaugurated by the Moscow Art Theatre production of *The Brothers Karamazov*, that the *instsenirovka* genre became common also for the cinematograph, whose relationship with the source text was initially no different from the one of theatre (Zorkaya 1994). But if in popular theatres *instsenirovka* were often attempts by social and moral reformers to democratise high-literature and make its contents accessible to the people – their slogan was the so called *obschedostupnost'*, and the Art Theatre itself took its first steps in 1898-99 under the name of Obschedostupny teatr (easily accessible theatre)

– the cinematograph abandoned any educational and philanthropic ambition and fulfilled the profit needs of the new entertainment industry. In the mid-1910s Leonid Andreev polemically wrote in the journal «Pegaso» that:

In barely eight-ten years of existence, the Russian cinema has *devoured* all the authors which preceded it, it has swallowed the whole literature: Gogol, Dostoevsky, Tolstoy, Goncharov and even Anatoly Kamensky. No ovens devour as much wood as the cinematograph. It is a bottomless hole where everything *disappears*.

Another article published by the journal «Kinemo» that reviewed a French transposition of Tolstoy's novel *The Awakening*, had the emblematic title 'Iskusstvo bez iskusstva' (Art without art) (Eds. Ivanova – Myl'nikova 2002: 36). Hence, a means of consumption, in which the uniqueness of the text, and with it its own author, 'disappeared': *instsenirovka* took on the meaning of 'profanation' – *poddelka* – to the eyes of the intellectual *élites*, an instrument to fight in the name of the authorship of literature.

It is for this reason, as well as for the undeniable appeal the new media had on some intellectuals, especially symbolists, who were fascinated by the rising forms of popular urban culture (Zorkaya 1974; Tsivian 1998: 149-153), that some authors started to get involved personally in the writing of scripts, thus creating the *avto-instsenirovka* genre, the auto-adaptation of the novel. In 1915, the journal «Sine-Fono» wrote of Andreev:

Despite being generally against theatrical and cinematographic adaptations, the writer believes that, in case of need, they should be made by the same author. That is why until now Andreev himself has rewritten the works that have been chosen for adaptation.

The case of Andrei Bely is also well documented: in the 1910s he began working on a film adaptation of his work *Petersburg*, and after that its theatrical adaptation, which was performed by Mikhail Chekhov at the Second Studio of the Moscow Art Theatre (Eds. Solov'eva - Smelyansky 2010: 90-96; Criveller 2020). Several other writers of the 1910s also experimented with auto-adaptation. In 1912 pioneering entrepreneur Aleksandr Khanzhonkov created within his production company a special literary and artistic section that included not only Andreev, but Aleksandr Kuprin, Fyodor Sologub, Arkady Averchenko, Nadezhda Teffi, and others

(Khanzhonkov 1937: 64-65; Eds. Kovalova - Tsivian 2011: 202). This continued until the closure of the Moscow studios in the spring of 1917.

After the Revolution, inevitably, everything radically changed. Despite its 'democratic' implications, the *instsenirovka* as a writing practice became one of the victims of the war against 'cultural heritage'. The Proletkul't, through networks of workers' clubs, devoted much effort to creating a 'proletarian' scenic art, able to overturn the historical link between literary text and theatrical event. New types of 'bricolage' were born, such as the 'literary montage' (*litmontazh*) or the 'living newspaper' (*zhivaya gazeta*). Everyday life substituted for literary classics as the main source of these heterogeneous (but still quite primitive and naïve in their ways) forms of expression, such as extracts taken from political speeches, historical facts, propaganda posters and, with some caution, folklore songs.

When the *instsenirovka* genre reappeared on the theatre scene around 1925, the cultural atmosphere was completely different. The decree 'On the Party's policy in the field of Artistic Literature' restored the position of the classics; the Proletkul't still formally existed, but it was significantly reduced and in practice banned from cultural life. The Soviet theatre operators, though, were still facing the same repertoire problem: while in those years Soviet prose already had a certain development, the 'new socialist drama' existed only in the official lexicon and in propaganda discourse. That is one of the reasons why the *instsenirovka* genre experienced a second flourishing in the mid-1920s. The Soviet theatre directors of that time had no choice but to turn to novelists because of the lack of dramaturgic material capable of meeting the tastes of the new spectators and, at the same time, of satisfying the increasingly strict ideological Party guidelines. However, compared to the first period (i.e. the pre-revolutionary one), there was a shift in perspective: if in its first phase the developing ground for the practice of *instsenirovka* was mainly the city, in the context of popular theatre and temperance reform (and, later, of the growing mass culture), then in the late 1920s the villages offered the largest test bench for this genre, meeting the pragmatic needs of the Cultural Revolution and peasant literacy campaigns.

Once again it was the Moscow Art Theatre that first saw the potential of *instsenirovka* in this



field. In 1925, by creating a special 'repertory-artistic committee' which included the young director Ilya Sudakov and the dramaturge and theatre critic Pavel Markov, it started a project of novel adaptations which involved the authors in the staging process. The most famous case is the one of Bulgakov, who handed to Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Theatre *The days of the Turbins* in 1926, his auto-adaptation of *The White Guard* – a play whose difficult gestation has already been deeply analysed, just like the public debate it sparked, that involved Stalin as well (Lur'e - Serman 1965, Lur'e 1987; Smelyansky 1989).

I would like to note some minor examples that allow us to add some considerations about *instsenirovka* as a 'medium' between high and lowbrow culture.

Between 1925 and 1929 the Moscow Art Theatre staged a considerable amount of Soviet prose, from Vsevolod Ivanov's *Armoured Train 14-69* to Valentin Kataev's *The Embezzlers*. On the tenth anniversary of the Revolution, it was planned to host readings of newly published novels given by the authors themselves, among them Leonid Leonov, Boris Pil'nyak, Isaak Babel, and Evgeny Zamyatin (Prilepin 2012). These experiments achieved modest success with the 'educated' Muscovite audience: the Press underlined its improvised character, yet their intent was not to fulfil the expectations of the 'centre', but to contribute to the birth of a Revolutionary dramaturgy, mainly addressed to the 'periphery' of the country, as requested by the Party on the occasion of the XII Congress (1923). A consistent part of the repertoire was, in fact, chosen among the works of peasant or 'provincial' writers: Lidia Seifullina for example, a Siberian teacher who became famous for her novel *Virineia*, staged in October 1925 at the Third Studio of the Moscow Art Theatre, or the same Leonov, who started his career in the group of writers Trotsky called 'peasantifying' fellow-travellers.

Leonov, in particular, had his theatrical debut with the *instsenirovka* genre. In 1925 the Third Studio commissioned him to adapt his novel *The Badgers*, based on the conflict between city and country during the Civil War. This last production, just like *The Days of the Turbins*, had an unfortunate fate: rejected by the censorship as 'counter-revolutionary', it was soon removed from the repertoire. As for the *The Badgers*, the

critics provided us with some interesting data. «Novy zritel'», for instance, criticised the naively 'cinematographic' approach of the adaptation. The scenes were so divided and unconnected that they were put together and broken down in different orders during the two years of preparation of the *mise en scène*. «Zhizn' iskusstva», for its part, underlined the oleographic effect of the whole. The psychological profile of the characters was almost absent in comparison to the novels, and the flamboyant, sometimes grotesque acting of the troupe transformed the tragic narration of the Civil War into a *lubok*.

However, despite the controversies, the project of the Moscow Art Theatre paid off. At the beginning of the first Five-year plan there were different peasant or 'peasant-singing' writers who, following Leonov's steps, challenged themselves with the adaptations of their novels. Andrey Platonov, who in 1929 submitted to Gorky the manuscript of *Chevengur*, was invited by him to work together with the Moscow Art Theatre for the adaptation of the novel. This experience was the basis for the creation of Platonov's play *The Hurdy-Gurdy*. In other cases, it was the same theatres that made adaptations able to attract audiences from the villages. Mikhail Sholokhov's *Virgin Soil Upturned*, for example, was rewritten and published in at least four different theatrical versions, plus a film adaptation, from 1931 to 1939. Fyodor Panfyorov's *Brusski*, another 'epic novel' on collectivisation from the same years, owed its popularity among the masses to its numerous stage reductions rather than to its chaotic original text, which, as it is well known, was torn apart by Gorky and raised a debate, which involved peasant readers as well, for its 'artificial' and 'emulative' language (Gorham 2003: 134-136; Toporov 2016).

By the end of the 1920s a new 'peasant' theatre of literary origins was born. These performances were often used in villages as first approaches or surrogates for the reading of source texts. Going through the scripts of these plays, we get a sort of inventory of the strategy of rewriting 'from below': the simplification of the set of characters and the plot, the tendency to break down the latter into single scenes of symbolic value, the adjustments of the landscape, and figurative elements – prevalent in Leonov and Sholokhov's novels – to the limited stagecraft and scenic resources of the peripheral

theatres. This shortage of means, combined with the peasants' taste for stylisation, often resulted in a primitive output of the play's visual elements (a process that, upon closer observation, had already started before the Revolution at the Polenov House of Theatre Education, with the concept of *uproschennaya stsena*, elaborated by the painter himself and his collaborators). It is also remarkable that in those years similar procedures were adopted in film adaptations. Walter Benjamin, who visited the USSR in 1928, provided valuable proof of the attempt to adapt literary content to popular language and thought categories:

The mode of mental reception of the peasant is basically different from that of the urban masses. It has become clear, for example, that the rural audience is incapable of following two simultaneous narrative strands of the kind seen countless times in film. They can follow only a single series of images that must unfold chronologically, like the verses of a street ballad. Having often noted that serious scenes provoke uproarious laughter and that funny scenes are greeted with straight faces or even genuine emotion, filmmakers have started to produce films directly for those traveling cinemas that occasionally penetrate even the remotest regions of Russia for the benefit of people who have seen neither towns nor modern means of transport. To expose such audiences to film and radio constitutes one of the most grandiose mass-psychological experiments ever undertaken in the gigantic laboratory that Russia has become (Benjamin 1999: 14).

The reviews of Leonov's *The Badgers*, mentioned above, highlighted the same tendency for a linear plot and for stylised forms. In the same way, the theatrical adaptation of Panfyorov's *Bruski* was labelled by the magazine «Novy zritel'» with the term *lubochnost'*, primitivism.

We could say that these texts went through a process of folklorisation in their passage from novels to theatrical plays. Revealingly, Leonov (1960: 385) considered the adaptation of *The Badgers* a collective work, as he maintained in an article that appeared on «Sovremenny teatr» in 1927, a collective work not only because it was created in cooperation with a specific acting company, namely the Art Theatre's, but also because it would undergo several changes, rewrites, cuts and additions, in order to meet the aesthetical taste of its 'users', just like folklore texts.


In conclusion, considering the way it developed in the USSR in the second half of the 1920s, the *instsenirovka* genre could be analysed from a

double perspective: as a practice of intersemiotic translation (between the novel and the scene), but also as an indicator of the reception of the novels that it derives from. This opens up a different field of research, less explored from an interdisciplinary point of view. Even if freed from its intra-textual implications, the process of translation doesn't lose its central position and perhaps, conversely, it gains even more relevance: not only as 'horizontal' translation between comparable languages, but as 'vertical' translation (i.e. originated by internal cultural gaps) between systems of thought, expression and taste.

Bibliography

- Agadonova, Yana, "Klassika dlia naroda v adaptatsiakh Postoiannoi komissii po ustroistvu narodnykh chtenii", «NLO», vol. 156, n. 2, 2019: 77-93.
- Benjamin, Walter, "On the Present Situation of Russian Film", *Selected Writings. Volume 2, Part 1. 1927-1930*, Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, Harvard University Press, Cambridge MA-London 1999: 12-15.
- Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility", *Selected Writings. Volume 3, 1935-1938*, Eds. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Harvard University Press, Cambridge MA-London 2002: 101-133.
- Berman, Marshall, *All that is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, New York 1982.
- Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia*, Eds. Edith W. Clowes, Samuel D. Kassow, James L. West, James L. West, Princeton University Press, Princeton NJ 1991.
- Brooks, Jeffrey, *When Russian Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861-1917*, Princeton University Press, Princeton NJ 1985.
- Criveller, Claudia, "Prostranstvo v kinoscenarii po romanu «Peterburg». Nekotorye predvaritel'nye zamechaniia", *Simvolizm i poetika prostranstva v tvorchestve Andreia Belogo*, Eds. Giuseppina Giuliano, Claudia Criveller, Monika Spivak, Anita Frison, Nestor-Istoria, Sankt-Peterburg 2020: 161-171.
- Gorham, Michael S., *Speaking in Soviet Tongues. Language Culture and the Politics of Voice*

- in *Revolutionary Russia*, Northern Illinois University Press, DeKalb IL 2003.
- Khanzhonkov, Aleksandr, *Pervye gody russkoy kinematografii*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1937.
- Kovalova, Anna, Tsivian, Yuri (eds.), *Kinematograf v Peterburge 1896-1917. Kinoteatry i zriteli*, Masterskaya SEANS, Sankt-Peterburg 2011.
- Leonov, Leonid, *Teatr. Dramaticheskie proizvedeniya. Stat'i. Rechi*, 2 voll., Iskusstvo, Moskva 1960.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Plon, Paris 1962.
- Lur'e, Yakov, "M. Bulgakov v rabote nad tekstom «Dney Turbinykh»", *Problemy teatral'nogo naslediya Bulgakova*, Lgitmik, Leningrad 1987: 16-39.
- Lur'e, Yakov - Serman, Ilya, "Ot «Beloy gvardii» k «Dnyam Turbinykh»", «Russkaya literatura», n. 2, 1965: 194-203.
- Mari, Emilio, *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, UniversItalia, Roma 2018.
- Nemirovich-Danchenko, Vladimir, "O postanovke «Karamazovykh»", *Retsenzii. Ocherki. Stat'i. Interv'iu. Zametki. 1877-1942*, VTO, Moskva 1980.
- Prilepin, Zakhar, *Leonid Leonov: podel'nik epokhi*, Izd-vo AST, Moskva 2019.
- Rudnicky, Konstantin, *Russkoe rezhisserskoe iskusstvo: 1908-1917*, Nauka, Moskva 1990.
- Smelyansky, Anatoly, *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre*, Iskusstvo, Moskva 1989.
- Solov'eva, Inna, Smelyansky Anatoly (eds.), *MKHAT Vtoroi: opyt vosstanovleniya biografii*, Izd-vo Moskovsky Khudozhestvenny teatr, Moskva 2010.
- Stanislavsky, Konstantin, *My Life in Art*, Geoffrey Bles, London 1948.
- Stites, Richard, *Serfdom, Society, and the Arts in Imperial Russia: The Pleasure and the Power*, Yale University Press, New Haven-London 2005.
- Swift, E. Anthony, *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*, University of California Press, Berkeley 2002.
- Toporov, Adrian, *Krest'iane o pisateliakh*, Common place, Moskva 2016.
- Transchel, Kate, *Under the Influence: Working-Class Drinking, Temperance, And Cultural Revolution in Russia, 1895-1932*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh PA 2006.

- 
- Tsivian, Yuri, *Early Cinema in Russian and its Cultural Reception*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1998.
- Zorkaya, Nea, "Kinematograf v zhizni Aleksandra Bloka", *Iz istorii kino*, vyp. 9, Iskusstvo, Moskva 1974: 124-146.
- Zorkaya, Nea, *Fol'klor, lubok, ekran*, Iskusstvo, Moskva 1994.
- Zorkaya, Nea, *Na rubezhe stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900-1910 godov*, Nauka, Moskva 1976.

Periodicals

- «Kinemo»
- «Moskovskie otkliki»
- «Novoe Vremia»
- «Novy zritel'»
- «Pegaso»
- «Sine-Fono»
- «Sovremenny teatr»
- «Zhizn' iskusstva»

Elena Shvarts and Boris Ostanin's Translation of Life in the Theatre

by David Mamet for BDT in the Context of Georgy Tovstonogov's Ideas

Kristina Vorontsova

Introduction

This paper depicts four main figures who are extremely important for understanding the interconnections between American and Soviet theatre and stagecraft on the eve of Perestroika: the playwright David Mamet, the translator Elena Shvarts, and the prominent director Georgy Tovstonogov. All of them literally spent (or would spend) their entire life in the theatre. The main goal of this investigation is to prove that Tovstonogov's ideas about different forms of "translation" on stage had a long-lasting impact on Elena Shvarts's translating strategies and resulted in the first Russian translation of David Mamet's comedy *A Life in the Theatre*. At the same time, my study reveals some inevitable limitations and transformations regarding the director's concepts, Russian language, and Soviet censorship. Furthermore, I would like to show how Tovstonogov's influences affected the playwright himself. Of course, this very issue needs more detailed additional research.

The Theatrical and Translating Experience of Elena Shvarts

Elena Shvarts (1948–2011) was a crucial figure of Leningrad underground culture in the USSR, a poet, a member of a variety of underground artistic communities, and a part of the Soviet bohemian world. As she herself stated, she spent her childhood in the theatre and on tours surrounded by prominent actors and directors (Shvarts 2008: 17–180). Her mother, Dina

Shvarts, was the legendary head of the Literature Department in the Gorky Bolshoi Academic Theater (now the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre), colloquially known as BDT (Great Drama Theatre). She was responsible for the new plays chosen for production on this stage and was also Tovstonogov's right-hand person during rehearsals and on tour. Elena Shvarts grew up in the atmosphere of creativity and aesthetics of the Theatre, which affected her entire body of writing. She graduated from the Theatre Studies Department of Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinema in 1971. Since her poems could not be published officially until after the collapse of the USSR, she earned money translating plays for Leningrad theatres, as she was proficient in several languages including English and German. According to witnesses, she translated under a pseudonym even poems by Indian poet and short story writer Mahadevi Verma, but from English only. Her later translating career embraced, for instance, a new original translation (transposing verse into prose) of Friedrich Schiller's historical tragedy *Don Carlos* (2009) for the 90th anniversary of BDT, the novel *Gog and Magog* (2002) by Martin Buber, and some fragments for her biographical book about the Italian poet Gabriele D'Annunzio (2010).

If it comes to her own experience in the theatre, it is worth mentioning that despite being a part of acting community, Elena Shvarts only twice participated in a performance by Tovstonogov (the Soviet play *An Irkutsk Story* by Aleksei Arbuzov) – in very early childhood. Later she described her impressions in a tiny novella *A Girl with a Bun* (*Девочка с булкой*), which is a part of her stunning memoirs *The Visible Side of Life...* (*Видимая сторона жизни...*) about the years

spent in the BDT. Shvarts, who played a cameo role, did not like her acting experience in Kyiv and Leningrad at all and confessed that she had never intended to become an actor, but rather a playwright (Shvarts 2008: 180). As she explained, her first deep emotional shock in the theatre was connected with Innokenty Smoktunovsky's performance in the *Idiot* based on Dostoevsky's novel. Shvarts came to the conclusion that she had met a genius for the first time and compared these feelings to her later experience in Kabuki theatre (Cfr.: Shvarts 2008: 179). It goes without saying that childhood memories of the theatre as a happy home had a long-term impact on her life, her interests and her writing.

Although her poems gained worldwide fame, it would not be a mistake to say that Shvarts also succeeded on stage. There have been several performances based on her poems and short stories: for instance, *The Story of the Fox* (*Повесть о Лисе*) in the St. Petersburg theatre "The Actor's Refuge" ('Приют комедианта') and directed by Yuriy Tomoshevskij (1992); in the Chamber Theatre of Belgrade; and in the Théâtre des Tafurs in Bordeaux, France, directed by François Mauget; and *Kinfia* (*Кинфия*) staged in the workshop of Yuriy Tomoshevskij (2009) at the State Philharmonic Society for Children and Youth in St. Petersburg. A few years later, in 2013, Tomoshevskij directed *The Abbess's Lessons* (*Уроки аббатисы*) for the festival "Monocle". *The Visible Side of Life...* mentioned earlier and *Definition during Bad Weather* (*Определение в дурную погоду*) were material for an extremely successful solo performance directed by Boris Pavlovich (2014) in the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre. Thus, the issue of "translations" of poetical and prosaic works by Elena Shvarts for the stage demands further investigation.

Moreover, analyzing the poet's entire body of work, the researcher cannot help noticing elements of theatrical aesthetics and dramatic forms. The stunning example of this is the novelette *Concert for Reviews* (*Концерт для рецензий*) which consists of fragments written in different genres of which one of the key subjects is a short play about Leo Tolstoy (Vorontsova 2019). Shvarts also wrote a play *The Story about Ivan Antonovich, the Russian Emperor, about What Comes First – the Riot or the Rebel, as well as about Two Young People of Ordinary Appearance,*

Vasily Mirovich and His Friend Apollo Ushakov, and How They Were All Unlucky (*История об Иване Антоновиче, русском императоре, о том, что первое – бунт или бунтовщик, а также о двух молодых людях обыкновенной наружности, Василии Мировиче и его друге Аполлоне Ушакове и о том, как всем им не повезло*) and a small theatrical novel *The Comedy Ruler* (*Комедийный правитель*). Among other things she edited a book of memoirs written by her mother, Dina Shvarts, *Diaries and Notes* (*Дневники и заметки*) about her collaboration with Tovstonogov and prominent Soviet actors and playwrights.

It therefore does not seem a coincidence that it was Elena Shvarts who became the first Russian translator of David Mamet's play with such an ironical and visionary title.

By that time the American author had already gained success as a playwright and filmmaker in the US and abroad thanks to his off-Broadway plays, such as *The Dark Variations* (1972), *Sexual Perversity in Chicago* (1974), *American Buffalo* (1975), and screenplays like *The Postman Always Rings Twice* (1981). In 1984 he was awarded a Pulitzer Prize for *Glengarry Glen Ross*. Mametian comedy has become a trademark due to its dramaturgical techniques, which create "a baroque image of life" (Buezo 2004: 249). In 1977 Mamet wrote the play *A Life in the Theatre* as a great homage to the acting community and his own experience on the stage. As Catalina Buezo claims, this meta-dramatic production could be treated as a "parody autobiography" (*ibidem*: 249) in 26 scenes. The title of the play invokes Constantin Stanislavski's volume of memoirs *My Life in Art* (1924), and it is worth mentioning that the Stanislavski System in its practical aspect underlies the whole body of literature by Mamet. The author constantly repeats that he started writing plays in order to teach his students how to act.

In *A Life in the Theatre* the chief dramatic moments between a young actor, John, and his ageing colleague Robert are portrayed, and the whole narrative consists of backstage interactions and onstage snippets from shows supporting the main plot. It is a light comedy with elements of wordplay and even sitcoms, but deeply tragic in the subtext and existentially universal, as far as its problematics and hidden quotes from Shakespeare are concerned.

David Mamet's Play in the USSR

The story of the very first Russian version of Mamet's *A Life in the Theatre* is quite original and fits the pattern of Leningrad underground culture, the aesthetics of which was compared by critics and scholars with theatre itself. According to Boris Ostanin (1946–), a poet, writer, editor, translator, and close friend of Elena Shvarts, who helped her with the translation and witnessed the whole process, it took them approximately 3 nights to finish the work. As he wrote to me in private correspondence, “nothing was shared: we translated together, with a bottle of vodka on the table, all night long (Lena was a total ‘night-owl’, as I am too). I came to her place on Shkolnaya Street around midnight and we translated until the morning, until the first metro train.”

But how did an American play come to appear in the USSR? While in the US (presumably in October 1978 (Losev 2007: 582), when a Soviet delegation was sent to become familiar with American theatre life in New York, San-Francisco, Los Angeles, Providence, Minneapolis, and Washington), Georgy Tovstonogov, the artistic director of the Bolshoi Gorky Academic Theater, became personally acquainted with David Mamet, watched the show, and was really inspired by the play. As a sign of recognition of Mamet, he promised to produce *A Life in the Theatre* in Leningrad for a Soviet audience. The BDT had got (and still has) a Small Stage for diverse artistic experiments, and Mamet's play was supposed to be staged there. Enchanted with the idea and out of respect for the prominent Russian director, the author provided Tovtonogov with the text absolutely for free. Through Dina Shvarts, the play was assigned to her daughter, Elena Shvarts, who, as we stated, involved Boris Ostanin in it. He was not paid for this job. According to Ostanin, it was only a first draft, which they were intending to improve in the future, but it never happened.

Unfortunately for everybody involved in the process, all the ambitious plans around this performance never materialized for several reasons; nevertheless, Shvarts' and Ostanin's translation was published first in 1983 in the famous and influential samizdat magazine «The Clock» («Часы»), edited by Boris Ostanin and Boris Ivanov, and, later, after some revisions, in 2018 in the collection *Who Will Be Broken First.*

Language Theatre (Кто сломаётся первым. Языковой театр). The play appeared again in 2019 with a tiny circulation in the collection *Theatre in the Theatre: Foreign Avant-garde Plays of the 1940s-1970s* (Театр в театре: зарубежные авангардные пьесы 1940–1970-х годов), containing translations of plays by Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, and Eugene Ionesco. As the editor affirms, it was never sold to the general public. Several years after translating the work, Shvarts contributed her text to Leningrad State Theatre Library. *A Life in the Theatre* was produced only in 2008 in the Liteiny Theatre in Saint Petersburg but in another translation made by Galina Kovalenko.

As David Mamet himself repeatedly confessed in different theoretical essays and books on stagecraft, Tovstogov had a life-long impact on his creative work, aesthetics, and philosophy of theatre. One may therefore assume that for the playwright this acquaintance was of great importance. It is Tovstonogov, as a successor of Stanislavsky, who defined the whole stylistics of Mamet's vision of the scene:

There is a wonderful book called *The Profession of a Stage Director*, by Georgi Tovstonogov, who writes that a director may fall into one of the deepest pits by rushing immediately to visual or pictorial solutions. This statement influenced and aided me greatly in my career as a stage director; and, subsequently, in my work as a screenwriter. If one understands what the scene means, and stages that, Mr. Tovstonogov was saying, one will be doing one's job for both the author and the viewer. If one rushes, first, into a pretty, or pictorial, or even descriptive staging, one may be hard-pressed to integrate that staging into the logical progression of the play (Mamet 1992: 14).

As David Mamet himself explained,

I grew up reading a lot of theoretical books on stagecraft. I devoured everything written by and about Stanislavsky. I gobbled up the books by his proteges Vakhtangov and Meyerhold, and later by their students and devotees. Books on directing by Tovstanogov, Nemirovich-Danchenko, and the rest of the Reds had me burning the midnight oil, nodding in grateful appreciation, and making up the margins. <...> It took me many years as a director to acknowledge that not only did I have no idea what the above were talking about, but that, most probably, they didn't either. (Mamet 2010: 144)

Yannis Tzioumakis, among other key figures for Mamet's principles of creative work, points to the film theorist Sergei Eisenstein and in particular,

theatre practitioners (mainly Constantin Stanislavsky, but also Yevgeni Vakhtangov, Richard Boleslavsky, Sanford Meisner, and Georgi Tovstonogov) (Tzioumakis 2006: 88). Regarding influences of Russian theatrical culture, it is worth mentioning that Mamet was always fascinated with Chekhov, so that he demonstrated delicate craftsmanship in two new Chekhov-adaptations for the stage: *Uncle Vanya* (1988) and *The Three Sisters* (1990). Both adaptations were produced for BDT as well and directed by Tovstonogov himself. It seems plausible that both had the same views on diverse issues and especially on contemporary experiments on the stage, so that their acquaintance could be extremely fruitful in future. For example, in scene 15 of *A Life in the Theatre* Robert depicts emotionally his feelings toward such new shows:

Robert We should do this whole frigging thing in rehearsal clothes, you know? Eh? Do it in blue jeans and T-shirts and give it some life, you know?

John Yes.

Robert Eh? And give it some guts. (Pause.) Give guts to it. (Pause.) And to hell with experimentation. Artistic experimentation is shit. Huh?

John Right.

Robert You're frigging well told. (Pause.) Two actors, some lines... and an audience. That's what I say. Fuck 'em all.

(Mamet 1977: 75 – original emphases)

Р о б е р т. Ты слышал, мы будем играть это старьё в свитерах и джинсах! И соблюдать при этом достоверность. Представляешь?

Д ж о н. С трудом.

Р о б е р т. Каково? Лезть из кожи – ради естественности. (Пауза.) Провались они пропадом с этими экспериментами. Верно?

Д ж о н. Верно.

Р о б е р т. Загнёшься с ними. (Пауза.) По-моему так: два актёра, несколько реплик и зрители. Вот и всё. А эксперименты – в задницу!

(Mamet 1983: 111)

Comically, Tovstonogov in 1968 was in Yugoslavia (Losev 2007: 580) at the festival of avant-garde theatres with a classical BDT performance *The Philistines* by Maxim Gorky which was extremely realistic, unlike the other participants. The director attended a production of Shakespeare's *As You Like It* before his play and criticized the interpretation sharply: the performers acted in jeans as depicted in the above quotation, sweated, and lowered their legs into the auditorium. It seemed “wild”. After all this, the BDT troupe

received a well-deserved storm of applause with their old-fashioned production (Makarova 2006: 213–214) in contrast to all the “experimentation”. Moreover, Robert's line about “Two actors, some lines... and an audience” meta-textually describes *A Life in the Theatre* itself.

Translating Transformations in the Context of Tovstonogov's Ideas

Let us now focus on the translating strategies chosen by Elena Shvarts and Boris Ostanin in order to transfer Mamet and compare them with traditional Russian theory on Theatre. Georgy Tovstonogov was not only compared to Stanislavsky because of his influence on the troupe, but also he was straightforwardly called by some scholars a translator of Stanislavsky's system into the relevant language of drama (Rudnitskii 1984: 4) and, in general, he used the word “translation” during his lectures for future directors and on the stage of his own theatre in a very wide meaning. He taught his students to translate any observation of their lives into the language of actions, and especially to translate literature into stage language, to analyze every book they read, to ask questions, and to seek a new code (Losev 2007: 327). Every theatre production was supposed to be such a translation from the language of literature into the language of performance. He believed every epoch needed new translations because images were not static, and they must be transformed in the context of ideas of the given period of time.

Being one of the most audience-orientated artists in the USSR, Tovstonogov also pragmatically encouraged his students, the actors of BDT, and, for sure, people who were responsible for the texts, “to translate” all complicated notions and words unfamiliar to the average member of the audience. He led the theatre in an extremely difficult period of time and made it economically profitable very quickly thanks to this strategy of being understood and admired by unsophisticated working-class people as well as by the Soviet intelligentsia. A prime example of this translation into language of ordinary people can be found during the rehearsals of Nikolai Gogol's prominent comedy *The Gamblers* when Tovstonogov required explanations from his students of all the card-

game terms (Losev 2007: 71).

Being aware of this requirement, Elena Shvarts was driven to choose one variant and avoid another which might have been closer to the primary source. Sometimes this choice was motivated by Soviet realities of the early 80s. For instance, famous Robert's lines from scene 5 with a key metaphor about style:

<p>Style is <i>nothing</i> /... / Style is a paper bag. Its only shape comes from its contents.</p> <p>(Mamet 1977: 59 – original emphasis)</p>	<p>Стиль – это ничто! /.../ Стиль подобен целлофановому пакету, который лишён собственной формы и принимает форму того, что внутри него.</p> <p>(Mamet 1983: 97)</p>
---	--

It is quite obvious that the traditional American “paper bags” for shopping did not exist in the USSR while ‘целлофановый пакет’, or a “plastic bag” (literally a “bag made of cellophane”) was familiar to every viewer. Moreover, for the meaning of the metaphor and the whole sublime speech of the old actor the image of a “plastic bag” works even better. But the translator preferred more detailed explanations: literally “which has no own shape and takes the shape of what is inside it.” This amplification might have been done for different reasons. Firstly, a detailed explanation could have been chosen for better understanding by average members of the audience in order to fit in the requirements of Tovstonogov. Secondly, the whole structure of Russian syntax and Russian vocabulary implies longer sentences. And last but not least, it is possible to translate “its only shape comes from its contents” into shorter but sparser sentences in Russian, but these are associated with colloquial speech and have nothing in common with Robert's eloquence every time he speaks about his understanding of the theatre. In the Russian variant the audience can feel the character's fascination with the theatre through these emotionally charged lines formulated in a higher style. There are numerous examples of such transformations done in order to be “closer to the people” in the text of the translation. To illustrate, in scene 14 the word “audition” was replaced by “a morning performance”, as a result of which the whole scene and motivation of the characters undergo changes:

ROBERT and JOHN *eating at the make-up table between shows.*

Robert You had an audition this afternoon. Eh?

John Yes.

Robert How did it go?

John Well, I thought.

Robert Yes?

John (*Pause.*) They were receptive. I thought it went well.

Robert How did you feel?

John I felt good; they liked it.

(Mamet 1977: 74)

Роберт и Джон в антракте едят за гримировочным столиком.

Роберт. Ну как публика на утреннем спектакле?

Джон. Ничего.

Роберт. Как он прошёл?

Джон. Кажется, нормально.

Роберт. Да?

Пауза.

Джон. Хорошо смотрели. Мне показалось, нормально.

Роберт. Как ты себя чувствовал на сцене?

Джон. Хорошо. И принимали хорошо.

(Mamet 1983: 109–110)

Although auditions (Russian ‘пробы’, or ‘прослушивание’) were commonplace in the Soviet Union, the whole system of hiring in theatres and film production was completely different from Broadway and Hollywood. In the USSR entertaining industries that dealt with performers (as well as other industries in general) were controlled by the government and state committees. The majority of the best and most recognizable actors worked in Moscow and Leningrad, or in prominent metropolitan theatres in the Republics (e.g. the Rustaveli Theatre in Tbilisi, the Azerbaijan State Academic Opera and the Ballet Theater in Baku or the Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Kyiv), while talented and promising actors from provincial troupes were transferred to the capitals upon official requests from directors. Being a part of a Soviet creative union and receiving their salaries monthly, they were unable to understand John's worries about role approval.

Shvarts changed the whole scene in order to fit the pattern: “an audition this afternoon” was replaced with ‘утренний спектакль’, “a morning performance” for schoolchildren as an element of cultural education, which was a normal part of theatre life in the USSR. Furthermore, in the

Russian translation, it was the audience who evaluated John, whereas in the original text it must have been some casting panel:

Robert If they hadn't liked you, that would not have signified that you weren't a good actor.	Роберт. Если ты им не понравился, это ещё не значит, что ты – плохой актёр.
John No. I think I know that.	Джон. Ну, разумеется, я так не думаю.
Robert Yes. I think perhaps you do. (<i>Pause.</i>) Yes. I'm glad they liked you, though.	Роберт. Я знаю. (<i>Пауза.</i>) Всё же очень рад, что ты им понравился. Джон. Благодарю.
John Thank you.	Роберт. Думаешь, возьмут тебя на новый сезон?
Robert You think they're going to hire you?	Джон. Не знаю.
John I don't know.	Роберт. Надеюсь, возьмут.
Robert Well, I hope they do.	Джон. Я тоже.
John I hope so, too.	Роберт. Для тебя это было бы хорошо.
Robert That would be nice for you.	Джон. Да.
John Yes. (<i>Pause.</i>)	Пауза.
Robert Good things for good folk. (Mamet 1977: 74–75)	Роберт. (сам себе). Хорошим музыкантам – хорошие скрипки. (Mamet 1983: 110–111)

Interestingly, the original version with the audition was restored by Boris Ostanin in 2018 in the collection *Who Will Be Broken First* (*Кто сломается первым*) at the request of the publishers, but there is an old translation with a “morning performance” in 2019. Currently, the whole casting process might be more understandable for the audience.

Not only did the choice of words differ in translations and in the primary source, but also some significant features of so-called “mametspeak” were omitted. For instance, in the first samizdat version there were no stage directions in parentheses, which constitute distinctive subtexts and convey the innermost feelings of the character. These were added after the revision in 2018 and 2019 with a note for actors: “The parenthesis highlights those places in the dialogue where the speaker seems to be more immersed in himself” (Riasov 2018: 213; Ostanin,

Shaposhnikova, Shvarts 2019: 148). While other elements of Mamet’s recognizable dialogues, such as ellipses, pauses, repetitions, and fragmented thoughts, were kept from the very beginning, this omission can be considered to be more than simple negligence in the context of Russian theatre with its long tradition of lines asides and Chekhovian subtexts.

Furthermore, as scholars claim, all the elements of mametspeak are supposed to establish a particular and regular rhythm and that’s why actors who take part in Mamet’s plays admit the problems linked to dialogues which are: “difficult to memorize [because it] is so finely tuned that improvising is nearly impossible. If you paraphrase it, it suddenly becomes very clunky in your mouth, as if you stumbled over the carpet” (qtd. in Wilmeth 2004: 148). In his earlier career path in stagecraft, David Mamet even used a metronome during rehearsals to make sure that performers had figured out the appropriate rhythm and kept it. According to Douglas Bruster,

To listen to Mamet’s works means hearing his speakers engaged in functional dialogue that succeeds not in spite of unorthodox silences, repetitions, and awkward vocabulary, but because of them (Bruster 2005–2006: 180).

Elena Shvarts, as a prominent 20th-century poet, could not help noticing this artistic and formalistic device, and hence changed some lines fractionally but consciously in order to save the rhythmic structure of the play. As a vivid example I can point out the following line of Robert:

My hat, my hat, Шляпа, шляпа, шляпа... (Mamet
my hat... (Ma- 1983: 93)
met 1977: 54)

So, it is obvious that Russian word for “hat” – ‘шляпа’ is longer and consists of two syllables, as a result of which the translator chose to avoid the possessive pronoun “my”. Despite the fact that the stress is different, in the whole line with its repetitions the rhythmic structure is almost the same.

Sometimes the original text had been preserved accurately if it matched the target language’s musical structure and helped transfer the rhythm with no additional difficulties. For example,

Robert Epheris, **Роберт**. Эфемериды, epheris. (*Pause.*) 'An эфемериды. (Пауза.) actor's life for me' «Актёра жизнь по мне!»
(Mamet 1977: 95). (Mamet 1983: 128).

Robert's speech at the *grande finale* is as ceremonial as usual but it also has a note of quiet self-irony: an old actor quotes *Hi-Diddle-Dee-Dee*, also known as *An Actor's Life for Me*. It is a famous song from the soundtrack of Walt Disney's animated film *Pinocchio* (1940), which is supposed to be an American classic. It is difficult to say if Shvarts and Ostanin were familiar with this context but their translation with poetical inversion. According to Ostanin's testimony they were in a hurry and did not pay much attention to details. Furthermore, Russian dubbing on the cartoon with translated songs was released only in 2003, and there this line was translated by Lilia Korolova as "в актёры ты иди" (literally, "become an actor!").

In addition, in all three versions of the translation, the original author's emphasis is omitted. According to Boris Ostanin, they omitted this element with no specific purpose, only because they were "bohemia, gypsies", "careless people". In Mamet's text Robert's most meaningful words are in italics, lines which he supposes to be extremely significant and imposing for John. The younger actor, however, does not always react properly, the way his old colleague expects him to respond, and, hence, a slapstick effect is created: Robert's lines in italics sometimes seem too pretentious and literally too theatrical. In the Russian text with no phrases in italics performers and directors have more freedom of interpretation, though the rhythmic structure of the play does not permit them to go beyond the limits the author defined. Moreover, in the BDT performers were trained "to translate any philosophical, psychological state into a precise physical action" (Losev 2007: 324) according to Tovstonogov's views, so that after proper analysis of the play they might decide to accent some other lines in order to highlight different aspects of the conflicts between Robert and John.

Numerous changes were made in order to avoid examples of foul language because of Soviet censorship: it was not possible to produce such a performance without acceptance by a board of artistic directors. Thus, translators were often forced to cut out profanity or adapted the original scene completely. In mametspeak obscene language

plays a particular role, being a rare marker of some climatic points in the emotional interactions between characters. For example, in scene 8 some tension between Robert and John arises, and the previous patterns of mentor-student relationship stop working when the old actor asks his younger colleague to "do less" (Mamet, 1977, 63) in tonight's performance and not outshine Robert's acting. The conflict develops gradually. Infuriated and irritated, John demands some explanations when Robert breaks his zipper and has no time to change before the curtain rises. John has no choice but to help his partner with a safety pin. The atmosphere is heating up under the pressure of time as well and the young actor cannot help piquing his companion even a little bit knowing full well Robert's painful attitude towards own ageing appearance:

Robert Come on, come on.	Роберт . Давай скорее!
<i>John attempts to pin Robert's fly.</i>	Джон пытается скрепить молнию.
Robert Put it in.	
John Just hold still for a moment.	Роберт . Прикалывай!
Robert Come on, for God's sake!	Джон . Постой смирно минуту.
John Alright. Alright. You know, I think you're gaining weight...	Роберт . Скорее же.
	Джон . Сейчас, сейчас. А знаешь, ты потолстел...
Robert Oh, fuck you. Will you stick it in? (Mamet 1977: 65 – original emphasis)	Роберт . Да ну тебя к чёрту! Приколешь когда-нибудь? (Mamet 1983: 102)

In the Broadway production of 2010 with Patrick Stewart and T.R. Knight, after Robert swearing the audience bursts out laughing, because it is a sign that the conflict between generations has switched from its acute form to a comical one. If something bad is going to happen, it will not happen just now. The audience has a moment of relief, and also there is room for "some slapstick innuendoes underscored" (Collard 2010: 40). In Russian translation, however, this "go to hell" line after the substitution is less emotionally charged and cannot be considered as the sharp end of a pivotal scene.

Whilst scene 15 about experiments in the theatre ends up with Robert's swearing, and it seems a logical conclusion to the whole idea. Shvarts and Ostanin used the daring word "ass" allowed by the

ensorship. However, feeling that it is not enough, the translators turned a full stop into an exclamation mark:

Robert You're frigging well told. (Pause.) Two actors, some lines... and an audience. That's what I say. Fuck 'em all.

(Mamet 1977: 75 – original emphases)

Р о б е р т. Загнёшься с ними. (Пауза.) По-моему так: два актёра, несколько реплик и зрители. Вот и всё. А эксперименты – в задницу!

(Mamet 1983: 111).

So, it is obvious that the translators had no choice but make these substitutions in order to avoid having the play banned by Soviet censorship.

Conclusions

To sum up, the very first Russian translation of Mamet's *A Life in the Theatre* by Elena Shvarts with the assistance of Boris Ostanin made for the Bolshoy Drama Theatre is a prominent example of attempts to adapt an original text to Tovstonogov's ideas, despite all the limitations of language and Soviet censorship. Taking his influences on Mamet's whole body of literature into account, these strategies seem logical and appropriate. Issues of these influences need further investigation as well as more detailed close reading of all the versions of this translation available nowadays.

Among all the translating transformations substitutions seem the most suitable given the conditions mentioned before. The translators had to change even whole fragments of the original text in order to comply with Soviet conventions and expectations of the audience of the BDT.

Bibliography

- Bruster, Douglas, *How to Listen to Mamet: A Response to Maurice Charney*, «Connotations», vol. 15, n. 1–3, 2005–2006: 177–185.
- Buezo, Catalina, *A Life in the Theatre, de David Mamet: Homenaje al teatro, autobiografía parodia*, «Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies», vol. 20, 2004: 249–260.
- Collard, Christophe, *Artist on the Make: David Mamet's Work Across Media and Genres*, Vrije Universiteit, Brussels 2010.
- Losev, Semen, *Георгий Товстоногов репетирует*

и учит, Балтийские сезоны, Санкт-Петербург 2007.

Макарова, Liudmila, “Из нашей памяти он никогда не уходил”, *Георгий Товстоногов. Собираемый портрет: Воспоминания. Публикации. Письма*, Ed. Елена Горфункель, Балтийские сезоны, Санкт-Петербург 2006: 209–215.

Mamet, David, “A Life in the Theatre.” *Plays: 2 (Reunion; Dark Pony; A Life in the Theatre; The Woods; Lakeboat; Edmond)*, Methuen Drama, London 1977: 39–96.

Mamet, David, *On Directing Film*, Penguin Books, London 1992.

Mamet, David, *Theatre*, Faber and Faber Inc., New York 2010.

Mamet, David, *Жизнь в театре (пер. с англ.)*, «Часы», vol. 43, 1983: 82–129.

Ostanin, Boris, Shaposhnikova, Tatiana, Shvarts, Elena, *Театр в театре: зарубежные авангардные пьесы 1940–1970-х годов*, Алетейя, Санкт-Петербург 2019.

Rudnitskii, Konstantin, “О режиссерском искусстве Г.А. Товстоногова”, *Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 1. О профессии режиссера*, Георгий Товстоногов, Искусство, Москва 1984: 3 – 41.

Riasov, Anatolii (ed.), *Кто ломается первым: языковой театр*, Опустошитель, Москва 2018.

Shvarts, Elena, *Сочинения Елены Шварц*. Т. 3. Пушкинский фонд, Санкт-Петербург 2008.

Tzioumakis, Yannis, *The Poetics of Performance in the Cinema of David Mamet: Against Embellishment*, «The Journal of the Midwest Modern Language Association», vol. 39, n. 1, 2006: 88–99.

Vorontsova, Kristina, “Время как постмодернистская игра в повести Елены Шварц «Концерт для рецензий»”, *Czas w kulturze rosyjskiej*, Ed. Andrzej Dudek, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019: 545–555.

Wilmeth, Don B. 2004. “Mamet and the Actor”, *The Cambridge Companion to David Mamet*, Ed. C.W.E. Bigsby, University Press Cambridge, Cambridge 2004: 138–153.

Filmography

- A Life in the Theatre*, dir. Neil Pepe, USA, 2010.
- Pinocchio*, dir. Ben Sharpsteen, Hamilton Luske, USA, 1940.

Un caso di autotraduzione intersemiotica: *J'irai cracher sur vos tombes* (B. Vian) tra romanzo e scena

Fabio Regattin

Introduzione

Per gran parte della breve vita (1920-1959), Boris Vian pagherà le conseguenze di un peccato di gioventù: la redazione di un *noir* ricco di erotismo e violenza, pseudotraduzione dall'americano, *J'irai cracher sur vos tombes* (1946). Se da un lato il romanzo sarà l'unico grande successo commerciale ottenuto in vita dall'autore francese, dall'altro verrà più volte citato in giudizio per offesa al pudore, obbligando Vian e il suo editore, Jean D'Halluin, a pagare diverse multe e a numerosi confronti con l'autorità giudiziaria.

Nonostante gli aspetti negativi sopra menzionati, che sembrano destinarlo a un rapido oblio, il romanzo verrà riadattato in varie occasioni e per diversi scopi (cfr. Arnaud 1974). In primo luogo, una traduzione verso l'inglese, in parte redatta dallo stesso Vian (cfr. Regattin 2013), sarà effettuata per ottenere un "falso originale" e sostanziare davanti ai giudici la versione del romanzo tradotto dall'americano.

Inoltre, a carte svelate, Vian cercherà di monetizzare lo scandalo suscitato dal romanzo. Per farlo, scriverà la sceneggiatura di un film, diretto da Michel Gast nel 1959 (per la cronaca spicciola, Vian troverà la morte proprio durante una proiezione in anteprima della pellicola). Prima di realizzare la sceneggiatura, Vian adatterà il proprio testo anche per il teatro (1948), il che ci permette di parlare di una doppia "autotraduzione intersemiotica" del romanzo.

Nel nostro articolo ripercorreremo la storia travagliata del romanzo e delle sue diverse incarnazioni. Ci concentreremo quindi, più nel dettaglio, sull'analisi dei rapporti intrattenuti tra

testo romanzesco e testo per la scena. Tale analisi sarà effettuata alla luce del concetto di *skopos* e della posizione autotraduttiva di Boris Vian, e mostrerà il desiderio di "redimere" il romanzo attraverso una sua riscrittura/manipolazione per la versione teatrale. In questa riscrittura, l'erotismo e la violenza del romanzo saranno in gran parte attenuati, mentre verrà messa in primo piano la tematica antirazzista. Non mancheranno, in quest'ultima parte, alcuni esempi, seguiti da un bilancio di quanto emerso.

J'irai cracher sur vos tombes, un romanzo-scandalo

Del romanzo, *pastiche* di *noir* americano che cambiò radicalmente la vita del suo autore, si è scritto e detto già molto; le sue ulteriori versioni restano invece meno studiate. Alcuni cenni sulla storia del primo testo sono comunque indispensabili per capire il successivo riposizionamento di Vian quando giungerà il momento di adattare il proprio testo per la scena. È l'estate del 1946 e Vian ha 26 anni quando scrive l'unica opera che avrà un franco successo nel corso della sua esistenza. Jean d'Halluin, proprietario delle Éditions du Scorpion, una piccola casa editrice parigina, è alla ricerca di un best-seller che lo risollevi da una situazione economica complicata. Il genere allora alla moda è l'*hard boiled* americano, e i romanzi dei suoi grandi autori sono una garanzia, o quasi, di ottimi introiti. D'Halluin sa che Vian, pur senza aver mai messo piede negli Stati Uniti, apprezza e ben conosce la letteratura e la cultura del paese; gli chiede così di suggerirgli un titolo o un autore americano da tradurre (Arnaud 1980: 140; Vebret 2010).



Vian non si limiterà a un ruolo di *scouting*, ma si offrirà per scommessa di scrivere il romanzo in prima persona. Il testo, *J'irai cracher sur vos tombes*, verrà concepito e terminato nei quindici giorni delle vacanze estive dell'autore francese, e consegnato subito all'editore. Si tratta di quella che Gideon Toury (1995: 40) avrebbe definito una "pseudotraduzione": l'autore firma infatti il romanzo con uno pseudonimo e appare unicamente nella veste di traduttore-prefatore. Il romanzo è pubblicato a nome "Vernon Sullivan", e la scheda che accompagna il libro, al pari della prefazione, ci fa sapere che Sullivan è un veterano di colore della Seconda guerra mondiale, che desidera rimanere anonimo visti i temi scabrosi del volume.

Questa la sinossi: il protagonista, Lee Anderson, è un *négre blanc*, un mulatto che, in un'America ancora fortemente razzista, non presenta alcun carattere normalmente associato alla sua (parziale) origine etnica e che può dunque farsi passare per bianco. Per vendicare il linciaggio del fratello, "reo" di aver avuto una relazione con una ragazza bianca, decide di sedurre a sua volta due, di buona famiglia, belle e facoltose, per rivelare loro la propria origine soltanto al momento di ucciderle. A cose fatte, verrà a sua volta freddato dalla polizia dopo un lungo inseguimento. Uno dei primi recensori, Robert Kanters, descrive il romanzo come "court, nerveux, vivant, truffé de scènes d'alcoolisme, d'érotisme et de sadisme" (Arnaud 1974: 13). In particolare il secondo punto, l'eroticismo, sarà destinato a divenire il motore di gran parte delle successive vicende.

I motivi del carattere pseudotraduttivo del testo non richiedono un'analisi approfondita: la decisione di pubblicare l'opera come una traduzione dall'americano è dovuta senz'altro a considerazioni di carattere economico (poiché per vendere, un romanzo non doveva soltanto inserirsi in un genere, ma anche avere una origine geografica ben precisa; cfr. Rolls *et al.* 2018); è dovuta inoltre, probabilmente, al desiderio di Vian di non confondere questo testo con il resto della propria produzione, che all'epoca comincia appena a prendere piede e presenta caratteristiche stilistiche completamente diverse, come fanno i suoi lettori. Vale invece la pena soffermarsi sulle traversie legali a cui il libro andrà incontro, perché esse hanno un'importanza fondamentale sulle scelte traduttive operate da Vian nel successivo

passaggio del romanzo alla scena.

Il libro viene pubblicato nell'ottobre 1946, a pochi mesi di distanza dalla rapida stesura di Vian, e inizialmente non sembra attirare una grande attenzione da parte del pubblico. Le vendite vanno a rilento, fino a una svolta inaspettata nel febbraio del 1947. Il Cartel d'action sociale et morale – un gruppo che riunisce diverse associazioni regionali per la difesa della morale – denuncia il romanzo per oltraggio al pudore. La crociata moralizzatrice del Cartel è già celebre in Francia, grazie ad analoghe azioni intentate contro alcuni testi di Henry Miller. L'effetto più immediato di questa denuncia è decisamente positivo per Vian e D'Halluin: il volume, che languiva in libreria e sembrava destinato a finire presto dimenticato, conosce un'improvvisa impennata delle vendite. A gettare benzina sul fuoco pensa, due mesi dopo la denuncia del Cartel, un fatto di cronaca nera che scuote per qualche giorno la capitale: Edmond Rougé, un commesso viaggiatore, strangola la propria amante Anne-Marie Masson in una stanza d'albergo; andandosene, lascia il libro aperto sul comodino, alla pagina in cui il protagonista compie un'azione analoga nei confronti di una delle due ragazze su cui vuole vendicarsi. Nuova impennata nelle vendite, che alla fine supereranno abbondantemente le centomila copie, e nuove proteste da parte del Cartel, che vede "confermata" la propria tesi. La prima udienza del processo per oltraggio al pudore è prevista per l'estate del 1947, ma una legge del 16 agosto dello stesso anno prevede l'amnistia per tutti i testi pubblicati prima del 16 gennaio 1947. Il processo non si celebra, e Vian e D'Halluin sono apparentemente salvi.

Il Cartel, tuttavia, non deponde le armi. In seguito a una ristampa del volume, nell'agosto del 1948 l'associazione sporge nuovamente denuncia. Nel corso del processo – siamo nel novembre del 1948 – Vian conferma una voce che ormai circola da tempo: è lui, e non il misterioso Vernon Sullivan, l'autore di *J'irai cracher sur vos tombes*. Il processo si trascinerà a lungo: una prima condanna a una multa salata per oltraggio al pudore, nel 1950, sarà seguita da un appello; di rinvio in rinvio, verrà infine commutata, nell'ottobre del 1953, in una condanna simbolica a 15 giorni di prigione, immediatamente amnistiata in virtù di una legge di poco precedente. A oltre sei anni dalla prima denuncia il caso si chiude, lasciando come unica conseguenza – ma non delle meno importanti –

un divieto di pubblicazione revocato solamente vent'anni più tardi.

Proliferazione testuale

Lo abbiamo anticipato: romanzo “maledetto” per Boris Vian (tanto che la visione romantica di alcuni commentatori lo associa direttamente al deteriorarsi delle sue condizioni di salute), *J'irai cracher sur vos tombes* conosce, nel corso degli anni, un'inconsueta proliferazione testuale, che si intreccia alle vicende giudiziarie di cui si è detto.

Vian scrive o più probabilmente fa scrivere molto presto, già all'inizio del 1947, una traduzione in inglese del romanzo, con l'intenzione di usarla come pseudo-originale in tribunale. Nello stesso anno, in novembre, firma un contratto con l'attore Georges Vallis per realizzarne un adattamento teatrale. Nella primavera dell'anno successivo viene annunciata la messa in scena al Théâtre Verlaine, una piccola sala sul Boulevard Rochechouart, per la regia di Alfred Pasquali. In modo simile a quanto era successo con *La Putain respectueuse* (1946) di Sartre, abbreviata in *La P. respectueuse*, i manifesti nella metropolitana parigina non riportano il titolo; si allude al testo semplicemente come alla “*pièce* de Boris Vian”. Diversamente da quanto accaduto con il romanzo, la *pièce* conosce un successo molto limitato ed esce dal cartellone dopo tre mesi, per non essere – a quanto risulta – mai più rappresentata.

Nella nota che accompagna il testo nelle opere complete di Vian, Christelle Gonzalo (2003) segnala la presenza di diverse redazioni dattiloscritte della *pièce*. Un'attenta collazione e datazione dei diversi esemplari, effettuata in quell'occasione da Gonzalo, mostra una certa indecisione dell'autore riguardo alla riproduzione delle scene di violenza ed erotismo che caratterizzavano il romanzo. Nelle prime due versioni del testo, la prima delle quali solamente abbozzata, il sesso è più presente che nelle stesure seguenti, per quanto lo sia soprattutto attraverso allusioni indirette e racconti – solo raramente in scena; la terza versione, presente in numerose copie, corrisponde verosimilmente al testo messo in scena al Théâtre Verlaine. Questa stesura – che poi è quella pubblicata – è la più casta; di essa, una copia annotata a mano da Boris Vian contiene diverse modifiche che rendono, di

nuovo, i personaggi più volgari e moltiplicano le allusioni sessuali: forse un tentativo di rettifica, in corso d'opera, per dare al pubblico – memore del romanzo – quel che viene a cercare?¹

Traduzione, adattamento

Per quanto la trama non presenti, nelle sue grandi articolazioni, modifiche sostanziali, le differenze tra i due *J'irai cracher sur vos tombes*² sono tali e tante che un elenco risulterebbe piuttosto sterile e non farebbe emergere le linee di forza più interessanti. Per metterle in evidenza, però, saremo costretti a due brevi digressioni. La prima è relativa all'idea di adattamento e alla sua supposta opposizione alla traduzione (un punto a cui accenneremo soltanto, e che non speriamo certo di risolvere una volta per tutte in questo contesto); la seconda, che dipende dalla prima, riguarda invece il concetto di *skopos* (Reiss – Vermeer 2013).

È cosa piuttosto nota, a chi frequenta l'ambito dei Translation Studies, che traduzione e adattamento siano spesso stati messi in opposizione. Una breve incursione nella letteratura del settore, che non potrà essere sviluppata a sufficienza in queste pagine³, mostra come, in linea di massima, l'adattamento venga concettualizzato come *differenza* (nel senso di un surplus non necessario di creatività, come accade nei Translation Studies, o in quello del passaggio a un altro sistema di segni, come avviene negli Adaptation Studies) laddove la traduzione è concettualizzata come *identità* (in una situazione ideale, certo). Katja Krebs sintetizza piuttosto bene questa opposizione quando scrive: “If one views translation as offering ‘sameness’, or striving for equivalence, adaptation has to be defined as distinct from that” (Krebs 2013: 44). Su una simile base, l'opposizione è tuttavia davvero rilevante? A ben guardare, sia la traduzione, sia l'adattamento si situano su un *continuum* in cui identità e differenza devono essere entrambe presenti. In effetti, se la differenza tra un oggetto culturale e la sua traduzione, il suo adattamento, fosse totale, non sarebbe presente alcuna forma di derivazione, di discendenza; se invece l'identità tra i due oggetti fosse totale, non saremmo di fronte a una traduzione o a un adattamento, ma a una copia.

Come uscire da questa aporia? La nostra soluzione provvisoria consiste nel ricorrere a

un'altra accezione del termine "adattamento", quella usata in biologia. In questo contesto, l'adattamento non è altro che – riproduciamo qui la definizione di Wikipedia – 'l'adeguamento di un organismo, una specie o di un sistema ambientale [e si potrebbe aggiungere: un oggetto culturale] al modificarsi delle condizioni esterne'. Queste condizioni possono essere una lingua diversa (ci troveremmo allora nel campo della traduzione così come è solitamente intesa) o un sistema semiotico diverso, come accade nel passaggio da un romanzo a un testo teatrale e da questo a una messa in scena. La traduzione è quindi, per noi, soltanto una specifica forma (interlinguistica) di adattamento: *un suo iponimo*⁴.

Questo fatto ha una principale conseguenza – ci autorizza a servirci di alcuni strumenti concettuali e di alcuni insegnamenti tratti dai Translation Studies per applicarli all'adattamento teatrale di cui discutiamo qui. In particolare, se quello effettuato da Boris Vian può essere considerato un "autoadattamento", dovrebbe essere possibile servirsi della letteratura disponibile sull'autotraduzione, che mostra come – socialmente – l'autotraduttore disponga di una libertà molto maggiore rispetto agli allotraduttori⁵; dovrebbe anche essere possibile il ricorso a un concetto che pare rilevante per il nostro caso – come sempre, per le autotraduzioni: quello di *skopos*. Lo riassumeremo qui con la brevità – forse eccessiva – necessaria in questo contesto. Per Hans Vermeer, che lo introduce in un volume ormai classico e disponibile da alcuni anni anche in inglese (Reiss – Vermeer 2013), tradurre è innanzitutto un'azione; come ogni azione, è dotata di un fine; e il traduttore, la traduttrice potrà adottare qualsiasi mezzo pur di raggiungere il proprio fine, che non necessariamente è lo stesso del testo-*source*⁶. Esisterebbero dunque due possibilità che possono essere messe in reciproca opposizione: la tendenza all'adattamento in senso biologico (ossia il rispetto dei vincoli imposti dal sistema semiotico in cui verrà creato il nuovo oggetto culturale) e quella al cambiamento dello *skopos* (il nuovo oggetto culturale può perseguire fini diversi, e perfino opposti, a quelli che si prefiggeva l'oggetto-*source*).

I due testi

A partire da questi elementi, tenteremo nelle pagine che restano un doppio lavoro. Mostriamo intanto come adattamento e traduzione siano, per riprendere una definizione celebre, "quasi la stessa cosa"; e per farlo andremo a cercare in questo adattamento qualcosa che si avvicini al polo dell'identità. Poi, cercheremo di capire se, e in quale misura, le differenze tra romanzo e *pièce* teatrale dipendano da vincoli relativi all'adattamento "in senso biologico" – cioè alle diverse condizioni di fruizione dei due oggetti – e in quale misura invece dallo *skopos* di Boris Vian, ossia dai suoi propri fini, interamente soggettivi. Quest'ultima è forse la parte meno giustificabile, poiché non c'è modo di assegnare *oggettivamente* una determinata scelta all'una o all'altra categoria. Per alcune decisioni, come vedremo, il giudizio può essere più ampiamente condiviso; per altre è probabile che lo sarà meno.

La suddivisione degli aspetti emersi dal confronto tra i testi può avvenire secondo due assi, che suddividono lo spazio totale in quattro quadranti: differenza vs. identità, vincolo vs. scelta libera, effettuata in base a uno *skopos* preciso. Saranno affrontati uno alla volta, da sinistra a destra; partiremo dagli aspetti relativi all'identità per spostarci in seguito a quelli che possono essere ascritti al polo della differenza.

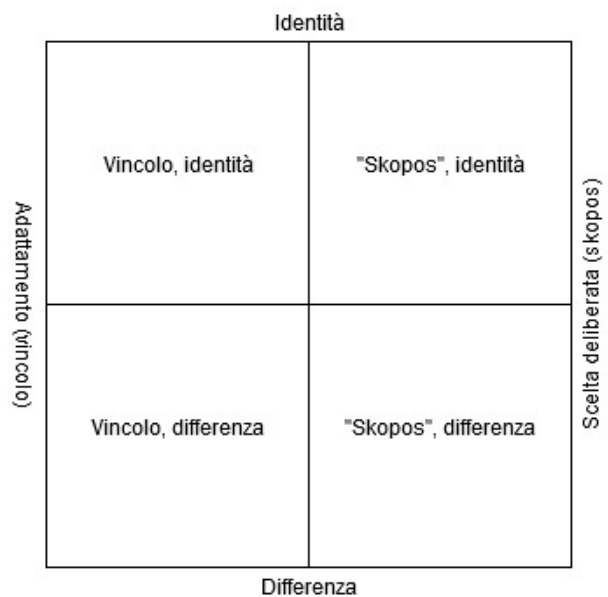


Immagine 1: Lo spazio delle scelte nell'adattamento

Vincolo, identità

Si tratta forse della categoria meno interessante. Come abbiamo indicato, perché un adattamento o una traduzione possano essere considerati tali è necessario che esista un rapporto di discendenza da un oggetto culturale precedente. Il minimo che si possa chiedere a questo rapporto di discendenza è una certa forma di somiglianza generale tra i due oggetti. Nel nostro caso, possiamo considerare che, a grandi linee, la trama del romanzo sia stata riprodotta nel testo teatrale. In entrambi, un *nègre blanc* decide di vendicare l'omicidio razzista del fratello violentando e uccidendo a sua volta due ragazze bianche la cui ricchissima famiglia si macchia di crimini razziali. Una volta compiuto il doppio omicidio, viene a sua volta ucciso dalla polizia. All'interno di questo quadro, sono molto numerose le divergenze, che osserveremo a breve.

“Skopos”, identità

Le possibilità di variazione, una volta rispettata la trama generale, sono praticamente infinite – e doppiamente legittimate dalla natura autotraduttiva della trasposizione del romanzo in testo teatrale. È per questo che i luoghi – piuttosto rari, a dire il vero – nei quali vengono ripresi letteralmente, o con modifiche minime, brani presenti nel primo paio di pagine particolarmente significativi e sembrano indicare un atto di recupero volontario da parte di Boris Vian. Nella sua forma romanzata, *J'irai cracher sur vos tombes* è costituito per un buon terzo dell'estensione testuale da dialoghi; il testo teatrale ne mantiene solo brevi parti, tutte relative all'interazione tra il protagonista, Lee Anderson, e le due ragazze che diventeranno sue vittime. Ne riporteremo solamente un esempio, tratto da un dialogo tra il futuro carnefice e la più giovane delle due sorelle, mentre sono entrambi impegnati in un ballo (le principali differenze tra i due testi sono evidenziate in **grassetto**):

Romanzo

– Comment se fait-il qu'on ne vous voie jamais ici ?
 – On me voit, ici. La preuve.
 [...]

 – Je veux dire, en ville...
 – **Vous me verriez si vous alliez à Prixville.**
 – Alors, je crois que je vais **louer quelque chose à Prixville.**
 [...]

 – Vous ne me verriez pas forcément, **même comme ça.**
 [...]

 – **Oh !** Je ne suis pas encore partie, dit-elle. **Vous avez** toute la soirée devant **vous.**
 Lee – Ce n'est pas assez.
 Lou – Ça dépend de vous.
 (Vian 1946: 56-58)

Pièce

Lee – Comment se fait-il qu'on ne vous voie jamais ici ?
 Lou – On me voit ici. La preuve.
 [...]

 Lee – Je veux dire en ville...
 Lou – Nous ne devons pas fréquenter les mêmes endroits.
 Lee – Alors, je crois que je vais les fréquenter.
 Lou – Même si vous pouviez le faire, vous ne me verriez pas forcément...
 [...]

 Lou – Je ne suis pas encore partie... J'ai toute la soirée devant moi pour vous répondre...
 Lee – Ce n'est pas assez.
 Lou – Ça dépend de vous.
 (Vian 2003: 303-305)

I due dialoghi si svolgono in luoghi diversi, come vedremo a breve; e ci sembra degna di nota – ma ci torneremo – la modifica visibile verso la fine della citazione: ad avere la serata davanti non è più il protagonista, ma la ragazza con cui sta parlando.

Vincolo, differenza

Rientrano in questa categoria le modifiche che si rendono in qualche modo “necessarie” per il cambiamento di medium; nella traduzione *stricto sensu*, potrebbero essere qui riuniti gli adattamenti di strutture sintattiche o grammaticali inesistenti nella lingua-*cible*. Sono diverse le differenze di questo genere anche nei due testi qui analizzati. Il romanzo, pur breve, viene accorciato in termini meramente quantitativi; non si può ovviamente pretendere che lo spettatore di uno spettacolo che si vuole “commerciale” rimanga cinque o sei ore a teatro.

Possiamo sospettare che anche l'ambientazione del testo teatrale rientri in questa categoria: laddove il romanzo si sposta freneticamente, e molto cinematograficamente (si contano, su 24 capitoli, non meno di una trentina di ambientazioni diverse: varie case in due città e in diversi quartieri, diverse auto, un hotel, campi da tennis, zone di campagna, case isolate, stazioni di polizia...), la *pièce* rispetta l'unità di luogo e si svolge in un'unica stanza – quella in cui vive il protagonista, nel retro della libreria che gestisce. Questa scelta (ma, appunto, non è certo che possa essere considerata



tale) porta a una serie di ulteriori modifiche puntuali alla trama. Così, azioni che si svolgono in diverse sedi vengono concentrate con vari artifici nell'unica stanza in cui si svolge l'azione (nel romanzo il dialogo riportato sopra, per esempio, si svolge nel corso di un ricevimento a casa di un terzo personaggio; nella *pièce*, il protagonista non si presenta al party e così i suoi amici, annoiati, vanno a trovarlo per proseguire la festa con lui; a molti altri avvenimenti – feste, bevute, giri in macchina, incontri sessuali in particolare – si fa allusione durante conversazioni che avvengono nello stesso luogo; e anche il finale, un lungo inseguimento in auto con sparatoria conclusiva nel romanzo, viene spostato nella stanza di Lee).

Il romanzo è poi scritto, a eccezione dei capitoli finali, alla prima persona. Il narratore autodiegetico, lo stesso Lee Anderson, può agevolmente spiegare con una serie di digressioni e analessi le proprie caratteristiche fisiche, i motivi della sua rabbia e più generalmente delle sue azioni, il proprio passato, i piani per il futuro, la sua sete di vendetta. Le stesse motivazioni dovranno essere chiare anche allo spettatore; per quanto questo aspetto rientri nel novero dei vincoli, le scelte operate da Vian sembrano più prossime al polo della libertà creativa.

“Skopos”, differenza

Entriamo qui in quella serie di modifiche che potrebbero forse – in un'ottica di *fedeltà*, qualunque cosa vogliamo intendere con questo termine – essere evitate, ma che l'autore/adattatore decide di effettuare per ragioni proprie.

Inaugureremo quest'ultima parte dell'analisi agganciandoci a quanto scritto sopra. Il problema, per Vian, era serio: come far passare una serie di informazioni essenziali (caratteristiche etniche del protagonista, invisibili all'occhio; morte del fratello in un agguato razzista; sete di vendetta, e così via...) con relativa naturalezza e senza appesantire eccessivamente la messa in scena? Le strategie adottate sono diverse, e comportano una modifica del sistema dei personaggi e alcuni aggiustamenti alla trama. Nel romanzo, veniamo a sapere molto presto che la principale ragione che porta il protagonista Lee Anderson a spostarsi nella città di Buckton, dove ha ottenuto un impiego da libraio, è la morte del fratello più giovane, linciato

– nel generico Sud degli Stati Uniti da cui arriva Lee – per aver messo incinta una donna bianca. Il protagonista arriva quindi nella città – in cui, grazie alle proprie caratteristiche somatiche, può farsi passare per bianco – per sfuggire al rischio concreto di una fine analoga e in cerca di vendetta. Lo spettatore sa molto meno del protagonista della *pièce*. La prima scena, in cui questi dialoga con l'uomo che andrà a sostituire in libreria, permette di scoprire che è originario del Sud e che le sue condizioni economiche sono precarie; del fratello minore, scopriremo dopo qualche tempo che è in prigione, ma la notizia del suo linciaggio verrà data al protagonista solo alla fine del primo atto. La questione della sete di vendetta è così risolta. Come spiegare, tuttavia, l'origine etnica del protagonista? E come fare sì che la sua rabbia possa emergere, dal momento che le modalità stesse della vendetta scelta gli impediscono di parlarne con i bravi abitanti bianchi di Buckton con i quali ha a che fare? A questo fine, Vian introduce due personaggi assenti dal romanzo. Il primo è Jérémie, una sorta di tuttofare/domestico, nero e muto, che Lee “eredita”, per così dire, dal precedente gestore della libreria. Il secondo è Jim, un amico di famiglia (nero anch'egli) che viene a portargli la notizia della morte del fratello. La presenza dei due – occasionale quella di Jim, sistematica quella di Jérémie – è l'occasione per lunghe tirate di Lee, piuttosto verbose, sulla questione razziale negli Stati Uniti e sulla sete di vendetta che lo anima. La soluzione è trovata; l'effetto (pur ammettendo che la lettura non può dare un'idea precisa della propria realizzazione in scena) è tuttavia alquanto infelice, dato il suo carattere prolisso e poco plausibile.

Le modifiche alla trama e l'aggiunta di alcuni personaggi non sono gli unici cambiamenti apportati da Vian al testo. La differenza più sensibile, che ha attratto immediatamente l'attenzione dei recensori e, in seguito, quella dei rari commentatori che hanno studiato la *pièce* (tra cui Arnaud 1974 e Gonzalo 2003), è senz'altro la riduzione – ma potremmo parlare di annullamento – della carica erotica presente nel romanzo, nonché, almeno in parte, della sua violenza (e dei momenti in cui le due si sommano, come accade in particolare nella narrazione, molto cruda, di uno degli omicidi). Le descrizioni piuttosto dettagliate presenti nel romanzo sono sostituite da allusioni a fatti – peraltro ridotti anche nel numero – che vengono evocati in maniera estremamente rapida e che

Bibliografia

- Arnaud, Noël, *Dossier de l’Affaire “J’irai cracher sur vos tombes”*, Christian Bourgois, Paris 1974.
- Dasilva, Xosé Manuel, “L’opacité de l’autotraduction entre langues asymétriques”, *L’Autotraduction littéraire. Perspectives théoriques*, dir. Alessandra Ferraro – Rainier Grutman, Garnier, Paris 2016: 103-118.
- Gonzalo, Christelle, “Note technique”, Boris Vian, *Œuvres complètes. Tome 9 : Théâtre*, Fayard, Paris 2003: 229-234.
- Krebs, Katja, “Translation and adaptation – two sides of an ideological coin”, *Translation, Adaptation and Transformation*, ed. Lawrence Raw, Bloomsbury, London 2013: 42-53.
- Ladmiral, Jean-René, *Sourciers et ciblistes*, «Revue d’esthétique», n. 12, 1986: 33-42.
- Marais, Kobus, *Translation Theory and Development Studies. A Complexity Theory Approach*, Routledge, London-New York 2015.
- Marais, Kobus, *A (Bio)Semiotic Theory of Translation. The Emergence of Socio-Cultural Reality*, Routledge, London-New York 2019.
- Nord, Christiane, *Translating as a Purposeful Activity. Functionalist Approaches Explained*, St. Jerome, Manchester 1997.
- Regattin, Fabio, “Vian-Sullivan: dalla pseudo-all’autotraduzione”, *Autotraduzione e riscrittura*, eds. Andrea Ceccherelli – Gabriella Imposti – Monica Perotto, BUP, Bologna 2013: 435-445.
- Regattin, Fabio, *Peut-on se passer de la “traduction” ?*, «Quaderni di semantica», n. 1, 2015: 123-128.
- Reiss, Katharina – Vermeer, Hans J., *Towards a General Theory of Translational Action: Skopos Theory Explained* (1984), en. tr. Christiane Nord, Routledge, London-New York 2013.
- Rolls, Alistair – Sitbon, Clara – Vuaille-Barcan, Marie-Laure, *Origins and Legacies of Marcel Duhamel’s Série Noire*, Brill, Leiden 2018.
- Toury, Gideon, *Descriptive Translation Studies – and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- Vebret, Joseph, *Le procès de Boris Vian. J’irai cracher sur vos tombes, une œuvre condamnée*, Libro, Paris 2010.
- Vian, Boris, *J’irai cracher sur vos tombes*, Scorpion, Paris 1946.
- Vian, Boris, “J’irai cracher sur vos tombes” (1948), Boris Vian, *Œuvres complètes. Tome 9 : Théâtre*,



Fayard, Paris 2003: 237-354.

Vian, Boris, *Œuvres complètes. Tome 9 : Théâtre*, Fayard, Paris 2003.

Note

1 Diversi recensori segnalano, con il passare delle settimane in cui il testo va in scena a Parigi, la progressiva “erotizzazione” della messa in scena (cfr. Arnaud 1974, parzialmente ripreso in Vian 2003: 199-228).

2 Nelle prossime pagine faremo riferimento, per i numeri di pagina, alle seguenti edizioni: Boris Vian, *J’irai cracher sur vos tombes*, Le Livre de Poche, Paris 2002 (romanzo); Boris Vian, *J’irai cracher sur vos tombes*, in *Œuvres complètes*, Fayard, Paris 2003: 235-354 (*pièce*). Una precisazione: non esistono, a quanto si sappia, registrazioni dello spettacolo messo in scena nel 1948; disponiamo solamente delle numerose recensioni apparse su quotidiani e riviste. La nostra analisi si è quindi svolta interamente, e soltanto, sui due testi scritti indicati qua sopra.

3 Con poca modestia, rimandiamo però a un articolo in cui provavamo a farlo (Regattin 2015).

4 Per una posizione simile, che considera irrilevanti le differenze tra i due termini (ma li fa rientrare entrambi nel concetto di traduzione), cfr. Nord 1997; diversi sviluppi recenti, all’incrocio tra traduttologia e semiotica, vanno nella stessa direzione e allargano il concetto di traduzione anche oltre il suo ambito tradizionale. Si veda, per esempi molto ben argomentati, Marais 2015 e 2019.

5 Per non moltiplicare i riferimenti segnaleremo soltanto uno studio recente, in cui Xosé Manuel Dasilva (2016: 110-112) cita diversi autori che insistono tutti su questo punto.

6 Per abitudine e un’inevitabile francofilia, ricorremo ai termini coniatissimi molti anni fa da Jean-René Ladmiral (1986), *source* per la lingua/il testo originale e *cible* per la lingua/il testo della traduzione/dell’adattamento.

7 Un recensore dirà, a questo proposito, che “il sipario cala sempre quando le cose cominciano a farsi interessanti” (Thierry Maulnier, cit. in Arnaud 1974: 136; la traduzione è nostra).

Myth, metamorphosis, sexuality. Ovidian images and erotic mythology in Shakespeare's work

Federica Ambroso

Eroticism and theatricality: a close association

Shakespeare's Ovid

Shakespeare was an ardent reader of Ovid – his own favourite classical poet and one of his greatest sources of inspiration – and his readings are embedded in his own works. To him we owe the fact that he proved that a classical poet like Ovid could reach a popular audience and give it pleasure as well as edification. The title-page of *Venus and Adonis*, the first work which Shakespeare saw into print, was adorned with an epigram from the *Amores* (I, XV, 35-36):

Vilia miretur vulgus: mihi flavus Apollo
Pocula Castalia plena ministret aqua¹.

The reference to Muses' springs or Mount Parnassos invokes a literary context that immediately suggests the scope and subtlety of the author's purposes and aesthetic design (Stritmatter 2004: 313). These verses express Ovid's wish for immortality through his writing, setting himself among a pantheon of immortal poets. As *Venus and Adonis* constitutes the first appearance of the name "William Shakespeare", this quotation proclaims Shakespeare's ambition: the author is introducing not only the new poem, but also his own new identity as a writer.

Critics have articulated various theories about the epigram's meaning, the most intriguing is the one proposed by Annabel Patterson, according to that, the epigram intended to alert an educated audience to the possibility of hidden meaning (Patterson 1984). Roger Stritmatter notices that the epigram «draws conspicuous attention to

the most fundamental and enduring problem of interpretation known to literary historians: the distinction between topical ("vulgar") and literary ("universal") readings» (Stritmatter 2004: 313), and he suggests that the epigram—paradoxically—authorize a topical, local reading, in which characters represent not only their mythic exemplars but real living persons known to the author.

In fact, Renaissance reading and writing practices were more social, and more comparative, than modern ones; meaning was not contained within a text but established by ascertaining a relationship between texts. Consequently, the reader of a Renaissance text «was conscientiously attuned to the modern critical principle that literary allusion always "brings with it another meaningful context"» (*ibidem*: 319), he was always expected to simultaneously keep in mind two contexts of interpretation: an "original" or traditional version and the text he was actually reading.

Ovid's influence in the sixteenth century was easily perceived after Cardinal Wolsey's decision to introduce the *Metamorphoses* into the curriculum of English grammar-schools and in this way, Shakespeare became familiar with the poem (Soubriet Velasco 1996: 297). With the Bible, Ovid was one of the most important classical models that young writers were instructed to imitate to develop their powers of invention.

Ovid's inspiriting of Shakespeare seems to have been recognized ever since 1598, when Francis Meres wrote *A Comparative Discourse of our English Poets with the Greeke, Latine and Italian Poets*, in which the author claimed that Shakespeare has metamorphosed into Ovid's soul, the poet of metamorphosis, in a way that

permits a translation of one poet into another² (Bate 1993: 2-3). It is difficult to deny that the two poets present many points of similarity:

- a method of composition which involves shaping inherited stories in such a way that they are wrote completely anew
- a refusal to submit to the decorum of genre
- a delight in the juxtaposition of contrasting tones
- a big interest in human psychology
- a delight in rhetorical ingenuity, verbal fertility, linguistic play.

As Jonathan Bate claims, the Ovidian and the Shakespearean self is always in motion; the myth of Actaeon – the hunter who becomes the hunted in punishment for his gaze upon the naked Diana – is emblematic of the worlds of the two writers because in their works «when you think you've seen what you most desire, it destroys you» (*ibidem*: 3).

Eroticism and theatricality: Ovidian “invisible pictures” in Shakespeare’s plays

Shakespeare enjoyed Ovid hugely, but also found in him a source of disturbance. The coexistence of vitality and disturbance is apparent above all in the matter of human desire and sexuality, for which Ovid was best known in the Renaissance (*ibidem*: 15). In the *Ars Amatoria*, Ovid associates theatergoing with sex, noting that the theater is a good place to take a prospective lover, since «the rows compel closeness, like it or not, and by the conditions of space your girl must be touched» (Ovid [1929] 1979: 23, vv. 719-728).

Shakespeare too establishes a connection between images, eroticism, and theatricality in a comedy from the early 1590s, *The Taming of the Shrew*. The play’s treatment of images seeks to appeal to art connoisseurs with its references to beguiling erotic images (Tassi 2005: 183). In fact, «Drama’s unique power fuses verbal and visual signals not simply through the combination of words and spectacle, but also to word painting, so that the audience sees and hears at the same time» (Mason Vaughan- Cioni-Bessell 2010: 12). Thanks to that, like painting, drama could be used as a “book” for the illiterate (Tassi 2005: 40).

Prior to the first act, the induction is characterized

by the effort to create an illusory theater space in front of the drunkard Christopher Sly, who is tricked into believing he is a gentleman. The Lord and his company of actors offer to entertain Sly by showing him Ovidian “wanton pictures”³ – which were usually fit in a gentleman’s chamber for private entertainment and erotic enticement – hung all around the chamber. Shakespeare indicates the Lord’s social rank in the fact that he owns pictures. Here, «Shakespeare transforms the classical writer’s erotic images into visually provocative descriptions designed to be enticing the listeners» (*ibidem*). In fact, the pictures never appear literally on the stage, they are invoked rather than shown, undoubtedly because the Lord Chamberlain’s Men did not possess such paintings, but also because these invisible pictures signify meanings in several ways. The description of these “lively” images emphasizes their realism, which associates them closely with drama.

In this way, «pictures and drama become part of the undifferentiated dreamlike haze of sensuality that convinces Sly he is what is not, a Lord» (*ibidem*: 184).

Sly fails to respond to these images, remains silent about the paintings and this lack of response – conditioned by his social rank – marks him as a laughable naïf. He does not recognize these images from their original source, while the violent conclusions to the Ovidian tales – death, rape, metamorphosis – can be inferred by those who know the stories. These erotic images point to the play’s image of pursuit, taming and revelation, with the thinly disguised presence of violence as an implied subtext of eros (*ibidem*).

Painting and eros are again coupled in *The Merchant of Venice*. Portia entertains a host of suitors who are forced to choose among three caskets to win her hand. Each casket contains a visual icon: a skull lies in the gold casket, a portrait of a fool in the silver and Portia’s picture in the lead. In facing the alluring portrait of his beloved into the lead casket, Bassanio becomes enamored of the image and celebrates the mysterious nature of the painter’s power; the painter is compared to a spider, recalling the Ovidian myth of Arachne, punished for her presumption although her work of art was perfect.

Bassanio’s perception is double: on the one hand, he sees the portrait as an expression of the pride and the vanity of the artist, on the other hand, he

senses a living presence in the picture, as well as a kind of dangerous power (*ibidem*: 186). Perhaps he detects what David Freedberg calls “the body in the image”, closely associated with sexuality:

We fear the body in the image, we refuse to acknowledge our engagement with it (the image), and we deny recognition of those aspects of our own sexuality that it may seem to threaten or reveal (Freedberg 1989: 12).

Ovidian myths and metamorphosis in Shakespeare

Allusions to Ovidian characters and their reinvention

Ovid's works are endlessly reinvented by Shakespeare, whether it is the text itself which is altered or simply the perspective from which it is viewed⁴.

In comedy, Shakespeare lets his characters off the hook: they are arrested in the moment of intense emotion and released after extreme violence, into a vital world of anthropomorphic nature. True love does not run smooth, but drastic violence is always forestalled and those who intend it are converted or expelled. But the resolutions are always fragile; the Ovidian allusions, with their violent ends, remain to remind the audience that we can never be sure that all will end well (Bate 1993: 119-120).

The females who speak the *Heroides* and a variety of figures in the *Metamorphoses*, for instance Myrrha and Medea, are among the models for the soliloquizing that is the distinctive activity of Shakespeare's most admired characters. The soliloquy creates the illusion that a fictional being has an interior life, and this illusion is achieved by the arts of language. The verbal rhetoric inherited from Ovid is accompanied in Shakespeare by a new visual rhetoric of stage gestures and actions (*ibidem*: 5).

The detachment of the *Metamorphoses* is simultaneously rejected and confirmed in Shakespeare's plays. One of the books of the *Metamorphoses* on which Shakespeare drew most extensively during the 1590s was the fourth, with the stories of Pyramus and Thisbe and Salmacis and Hermaphroditus and the leading role of Cadmus, including narratives concerning some of his relatives, like Actaeon, Semele and Ino. Jonathan Bate notices:

The works in which these stories are recast, such as *A Midsummer Night's Dream*, *Venus and Adonis*, and *The Merry Wives of Windsor*, are themselves contained within a definable part of Shakespeare's career which begins with the supposes of *The Taming of the Shrew*, the Protean interchanges of *The Two Gentlemen of Verona*, and the confusions, separations, and reunions of *The Comedy of Errors*. (*Ibidem*: 145).

In all these stories, love has a destabilizing effect on the protagonists. In *The Two Gentlemen of Verona*, Julia is saved by Valentine from Proteus' attempt (who reminds Apollo and Daphne's story) to rape her in the forest, and playing the role of a boy, she plays a woman's “lamentable part”, that of «Ariadne, passioning/ For Theseus' perjury, and unjust flight» (Shakespeare 1968: 124, IV.IV.163-165). The allusions to *Heroides X*, the lamenting letter of Ariadne to Theseus after he has left her on Naxos, evokes the pain of a deserted lover (Bate 1993: 5). *Twelfth Night*, last play in which this mode is dominant, is pervaded by a sense of mutability and the myths of Actaeon, Narcissus and Echo are among the controlling structures of the play. The lovesick Duke Orsino casts the beautiful Olivia as Diana and himself as Actaeon:

Oh, when mine eyes did see Olivia first,
Methought she purged the air of pestilence.
That instant was I turned into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me (Shakespeare 2009: 5, I.I.18-21).

For Orsino the hounds have been internalized as his own self-destructive desires and the pun on “heart” and “hart” suggests that any metamorphosis he has undergone transforms his mind rather than his body, in contrast to Ovid's version of the story. Although Olivia did not intend to be cruel, the impact of her indifference is as great as Diana's fury, and simply by invoking this myth, Orsino implies that Olivia is to blame for not returning his love (Brown 2005: 76-77).

Orsino is in love with the idea of being in love, and that is a state approaching the self-love of Narcissus. *Twelfth Night* recognizes the pervasiveness of Narcissus but also the fragility of Echo. Viola implicitly compares herself to Echo by speaking of an imaginary sister, really herself; she also gives words to Orsino's own thoughts: «It gives a very echo to the seat/ where love is throned» (Shakespeare 2009: 63, II.IV.20). They echo each other in the belief that music echoes love (Bate 1993: 146-150).

Ovidian parallelisms

Shakespeare institutes interesting parallelisms between Ovidian myths or characters and his protagonists or situations. It is a fine example of the Renaissance habit of thinking in terms of parallels between present experience and mythological precedent. The parallelisms suggest not only a comparison among characters, but also a different interpretation from their mythological model. We could propose two examples in Shakespeare's plays:

1. *Twelfth Night*: Cadmus and his wife/ Sebastian and Viola. Like Cadmus and his wife are washed up on the coast of Illyria, not knowing that their daughter and her child have been saved from drowning by being metamorphosed, Viola and Sebastian are washed up separately on the coast of Illyria, neither knowing that the other has been saved (*ibidem*: 145).
2. *The Merchant of Venice*: Medea and Jason/ Portia and Bassanio. Where the love of Medea assists Jason in his winning of the fleece, Bassanio views Portia as the fleece itself. She is a precious treasure to be won, not a human being to be loved. Graziano, Bassanio's friend, introduce the comparison «We are the Jasons, we have won the fleece» (Shakespeare 2013: 67, III.II.239). The success of the two friends as Argonauts is nothing but a means of compensation for the loss of Antonio's wealth (Bate 1993: 152). Bassanio is not the heroic figure whom Portia imagines, a Hercules who rescues his beloved, but a *fallax Jason*, an archetype of male deceit and infidelity. As Jason was unfaithful to Medea, Bassanio will be symbolically unfaithful to Portia in the act of giving away her ring⁵ (*ibidem*: 153).

The transmission and reinvention of Ovidian eroticism in Shakespeare

Unnaturalness and bestiality: a violent relation between rhetoric and sexuality

The *Metamorphoses* is a book which implicitly seems to raise questions about the nature of love (love or rather sex is the topic with which Ovid has often been associated) and Ovid's mythology apparently licenses unnatural manifestations of

love, which could only be celebrated in the visual arts and in literature. Motifs of erotic mythology belonging to Italian Renaissance spread all over Europe thanks to the development of printing and the iconographical crystallization of the erotic Ovidian tales which became a model and contributed to create the imaginary space of early modern reception (Lafont 2013).

The most famous translation ever written in Renaissance England, Arthur Golding's *Metamorphoses*, which was published in 1567, assumed that, in Ovid's poem, «metamorphosis was a punishment for sexual unnaturalness» (Soubriet Velasco 1996: 273-276). Sexual feeling is frequently both violent and unreciprocated and perverse sexuality seems almost to be the norm (Brown 1999: 8-9).

Elizabethan and Jacobean interest in sexual "beastliness" found a focus in the stories narrated by Ovid, in which "unnatural" desire is elsewhere: in Orpheus' homosexuality, in the Propoetides, the first prostitutes, in Pygmalion's love for his statue or in Myrrha's incest. Even in these cases, Shakespeare, exactly like Ovid, is a psychopathologist rather than a moralist; he is more interested in the causes of love, in the origin of amorous feelings, than in moralizing and condemning the experience of love (*ibidem*: 53). In fact, Shakespeare had an exclusive ability to grasp the dynamics of the human mind and to present the dysfunctions of the human psyche, of which he made a remarkable analysis. Through his observations, he presented his literary characters so naturally expressing their inner mental conflicts and behavior in an aesthetic form (Jayatunge 2015).

At the center of Ovid's work lie violated bodies; the fractured body is the place where the usually separated realms of the rhetorical and the sexual most insistently meet. «Language become a violent act compared to rape» (Enterline 2000: 1). This labile, violent relation between rhetoric and sexuality was codified and rewritten in an Ovidian mode by Shakespeare, who explains the perverse nature of sexual love by using the art of language. As he shows in *The Rape of Lucrece* (*ibidem*: 152-197) and the Countess of Salisbury scenes in *Edward III*, the dividing-line between the verbal play of the rhetoric and the physical one of rape is thin (Bate 1993: 63).

Overcoming boundaries: a fondness for transgression

In Ovid's work, is frequent the absorption in borderline states and the fondness for blurring boundaries of all kinds. Not only spatial and geographical boundaries, as well as temporal ones, are subject to confusion in the poem. Ovid also plays with the boundary between reality and fiction and proposes a dissolution of the conventional barriers of gender.

If on one hand Ovid sympathizes with his heroines and their difficulties, on the other hand he depicts them as victims of rape, mutilation, or punitive metamorphosis. Anyway, he is undeniable interested in the female perspective, and he often makes us aware of the difficulties women face. In Ovid emerges a new point of view, that of the woman who loves and suffers; its originality comes from the reworking technique of a motif that in ancient society, which took little account of women, had never been noticed. Especially in the *Heroides*, the female figures, as they are undoubted protagonists, often play a role that is in fact antagonist and are proposed as a painful and vibrant contrast with respect to male figures, whose opacity is not only attributable to the obvious factors of distance and absence. The Ovidian notion of femininity appears as a non-victimizing contrast to the male pole (Silvestri 2005: 9-11). In the *Metamorphoses*, the feminine narrated by Ovid and matured through his previous works, reaches its maximum expression, it is placed in the statute of an epos in which until then he had been a subordinate and often discharged guest (Todini 2005: 36). As a tortured, passionate woman, Medea is part of the tradition of striking "anti-heroines" lying behind Lady Macbeth (Brown 1999: 28-30); the violent attitude towards her children and her dismissal of female characteristics in favour of an "unsexed identity" draw upon an image of Medea (Griffiths 2006: 105).

In his poem *Art of Love*, Ovid instructs young men how to get girls into bed, but in the last book he advises girls how best to entice men. The sexual-role reversal is also explored by Shakespeare in the poem *Venus and Adonis*, which entails a new perception of the conventional norms that govern love poetry and its conceptualization in the Renaissance tradition, and, moreover, the nature

of female desire (Soubriet Velasco 1996). This deliberate intention to stress a sexual ambiguity in the roles that Venus and Adonis take in the game of love is mirrored in the reversal which brings about Adonis' death – the hunted boar becomes the hunter and gores Adonis with his tusks. Sarah Annes Brown notices that «his death suggests a further inversion: rather than an active male wooer he is the passive object of the boar's desire, which is expressed in unambiguously homoerotic language» (Brown 1999: 30):

And, nuzzling in his flank, the loving swine
Sheathed unaware the tusk in his soft groin (Shakespeare
2006: 143, vv. 1115-1116).

The intense sense of transgression or boundary-crossing inherent in these myths may figure same-sex desire, even in the cases in which the contest seems to be heterosexual.

Homosexual behavior is condemned and punished in Elizabethan England, but Elizabethan poetry is frequently polymorphous in its sexual orientation: Shakespeare, but also Marlowe, takes delight in lovely teenage boys one moment and females the next. «In the theatre, the embrace between a male and a female character may bring with it a frisson of the homoerotic, in that it is an embrace between two male actors» (Brown 1999: 30). The practice of employing boys to act the parts of women was an English solution that «made possible complex desires and fantasies, and mediated cultural anxieties. Those desires and anxieties were not only gendered but erotic in their origination and implication» (Traud 1992: 117-118). Costuming boys as women was especially well suited for a drama devoted to exploring the construction and dissolution of identity, intended as «a complex subjectivity always already imbricated by gender and erotic pressures» (*ibidem*: 118). Through this expedient, homoeroticism can be safely explored, and erotic desire can be played out in a heterosexually overdetermined field.

Shakespeare derives the style of Adonis' behavior from Hermaphroditus, a beautiful youth who falls victim to a man-eating nymph, Salmacis. The union between Salmacis and Hermaphroditus is the nearest thing to a myth of sexual equality (Bate 1993: 63-64), expressed by the figure of the androgyne, which embodies the ambivalences and the ambiguities of homosexual desire in English Renaissance: if Hermaphroditus represents a

double sexuality, the androgyne presents not only two sexual organs, but both genders. Shakespeare, through the delight in the charm of girlish boys, celebrates sexuality even as it is a «disturbing exposure of the dark underside of desire» (*ibidem*: 165).

Cross-dressing is another expedient which permits Shakespeare to explore the ambivalence between the sexual genders, opening «a gap between the supposed reality of one's social station and sexual kind and the clothes that were to display that reality to the world» (Howard 1988: 421). Crossdressing practices allow for challenges posed to masculine authority and the traditional gender hierarchy, to the most repressive aspects of patriarchal ideology. The possibilities of transgressing or subverting the Renaissance sex-gender system and the contradictions within the social formation enabled opposition to and modification of certain forms of patriarchal domination, and that struggle, resistance, and subversive masquerade are terms as important as recuperation and containment in analyzing Renaissance gender relations (*ibidem*: 419).

About one fifth of Shakespeare's comedies involve cross-dressing, which makes the heroines' gender identity ambiguous: they are both men and women, masculine and feminine. Julia in *The Two Gentlemen of Verona* is Sebastian, Portia in *The Merchant of Venice* is Balthazar, Viola in *Twelfth Night* is Cesario and Rosalind in *As You Like It* is Ganymede (Bate 1993: 165). Their women's part and men's part always mix, which is dramatically effective, and proves that gender is free-floating⁷.

The last word on Ovidian desire

Shakespeare's final representation of sexual relations is uncompromising. There is no idealized image of marriage conveyed through a celebratory reading of the fusion of Salmacis and Hermaphroditus.

In *The Two Noble Kinsmen*, «Shakespeare's last word on Ovidian desire» (*ibidem*: 266), the only achieved union is a kind of pre-sexual love: the relation between Emilia and Flavina, who died when she was 11 years old. When Emilia remembers Flavina, she talks about the plucking of paired flowers – a theme also present in *Venus and Adonis* as an emblem of unrequited love.

Prior to dying, the flowers become two phoenixes (a wonderful contradiction of the bird's defining uniqueness): thus, the perfection of same-sex love is proclaimed (*ibidem*: 265).

The flower that I would pluck
And put between my breasts (then but beginning
To swell about the blossom), oh, she would long
Till she had such another, and commit it
To the like innocent cradle, where phoenix-like
They died in perfume (Shakespeare 2015: 211,
I.III.66-71).

Conclusions

The present study investigated the presence of Ovidian images and erotic mythology in Shakespeare's work.

The analysis focused on three main themes: myth, metamorphosis, sexuality, which characterize both Ovid and Shakespeare's works.

The first part of this essay presented the close association between eroticism and theatricality proposed by the two writers. In the *Ars Amatoria*, Ovid links theatergoing to sex, while Shakespeare establishes a connection between images, eroticism, and theatricality in *The Taming of the Shrew* and in *The Merchant of Venice*.

The second part examined the allusions to Ovidian characters and their reinvention in Shakespeare's work. In comedy, Shakespeare lets his characters off the hook; the Ovidian allusions, with their violent ends, remain to remind the audience that we can never be sure that all will end well. The females who speak the *Heroides* and a variety of figures in the *Metamorphoses*, for instance Myrrha and Medea, are among the models for Shakespearean soliloquy. The verbal rhetoric inherited from Ovid is accompanied in Shakespeare by a new visual rhetoric of stage gestures and actions.

The third part tracked down the transmission and reinvention of Ovidian eroticism in Shakespeare. Shakespeare explains the perverse nature of sexual love by using the art of language, instituting a violent relation between rhetoric and sexuality. Elizabethan and Jacobean interest in sexual "beastliness" found a focus in the stories narrated by Ovid, in which "unnatural" desire is elsewhere. In his works, Ovid presents a fondness for transgression: sexual-role reversal and homosexuality are also explored by Shakespeare,

who staged the dissolution of the conventional barriers of gender through the expedient of cross-dressing. The figure of the androgyne embodies the ambiguities of homosexual desire in English Renaissance: the union between Salmacis and Hermaphroditus is the nearest thing to a myth of sexual equality.

Shakespeare's final representation of sexual relations is uncompromising. In *The Two Noble Kinsmen*, the only achieved union is the relation between the little girls Emilia and Flavina: a kind of pre-sexual, perfect same-sex love.

The analysis of content and style of the most renowned Shakespearean plays reveals an interesting intertextual relationship with Ovid. Shakespeare, in his work, not only offers different examples of allusions to Ovidian images, but also reinvents the erotic mythology proposed by the Latin poet.

Bibliography

- Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1993.
- Brown, Sarah Annes, "Ovid and Ovidianism: influence, reception, transformation", *The Metamorphosis of Ovid from Chaucer to Ted Hughes*, Duckworth, London 1999: 1-22.
- Brown, Sarah Annes, *Ovid. Myth and metamorphosis*, Bristol Classical Press, London 2005.
- Enterline, Lynn, *The rhetoric of the body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Freedberg, David, *The power of images. Studies in the history and the theory of response*, University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Griffith, Emma, *Medea*, Routledge, Oxon 2006.
- Howard, Jean E., *Crossdressing. The Theatre and Gender Struggle in Early Modern England*, «Shakespeare's Quarterly», vol. 39, n. 4, George Washington University, Washington 1988: 418-440.
- Jardine, Lisa, "Twins and travesties", *Reading Shakespeare historically*, Routledge, London 1996: 65-77.
- Jayatunge, Ruwan M, *Shakespearean Work and Common Mental Disorders*, Lankaweb, 2015, [https://www.lankaweb.com/news/items/2015/08/02/shakespearean-work-and-](https://www.lankaweb.com/news/items/2015/08/02/shakespearean-work-and-common-mental-disorders-3/)
- common-mental-disorders-3/ online (last accessed 14/04/2021).
- Kryger, Rebecca J, *Shakespeare, Ovid, and the Expression of Feminine Voice*, English Master's Thesis, The College at Brockport, New York 2008.
- Lafont, Agnès, *Shakespeare's erotic mythology and Ovidian Renaissance culture*, Ashgate Publishing, Farnham 2013.
- Levine, Laura, *Men in Women's Clothes, Anti-theatricality and Effeminization 1579-1642*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.
- Mason Vaughan, Virginia- Cioni, Fernando-Bessell, Jacquelyn, *Speaking Pictures. The visual/verbal nexus of dramatic performance*, Fairleigh Dickinson University Press, Vancouver 2010.
- Meres, Francis, *Palladis Tamia. Wits Treasury being the Second Part of Wits Common Wealth*, Cuthbert Burbie, London 1598.
- Newman, Karen, *Portia's Ring: Unruly Women and Structures of Exchange in The Merchant of Venice*, «Shakespeare's Quarterly», vol. 38, n. 1, George Washington University, Washington 1987: 19-33.
- Ovid, *The Art of Love and Other Poems*, translated by J.H. Mozley, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge 1979 (1929).
- Patterson, Annabel, *Censorship and Interpretation: The Conditions of Writing and Reading in Early Modern England*, University of Wisconsin Press, Madison WI 1984.
- Shakespeare, William, *The Two Gentlemen of Verona*, Penguin Books, London 1968.
- Shakespeare, William, *The poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, The Phoenix and the Turtle, The Passionate Pilgrim, A Lover's Complaint*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- Shakespeare, William, *Twelfth Night*, Random House Publishing Group, London 2009.
- Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*, Harper Collins, London 2013.
- Shakespeare, William, *The Two Noble Kinsmen*, Bloomsbury Publishing, London 2015.
- Silvestri, Domenico, "Contrastività femminile nelle *Heroides*", *L'universo femminile in Ovidio*, Liceo Classico Ovidio, Sulmona 2005: 9-26.
- Soubriet Velasco, Beatriz, *Ovid and Shakespeare's Venus and Adonis: A Study of sexual-role reversal*, «Sederi», n. 7, Universidad de Coruña, Coruña 1996: 273-276, <http://sederi.org/docs/>

yearbooks/07/7_34_soubriet.pdf, online (last accessed 03/03/2016).

Stritmatter, Roger, *A law case in verse: Venus and Adonis and the authorship question*, «Tennessee Law Review», n. 72, Knoxville TN 2004: 307-355.

Tassi, Marguerite A., “Images Lawful and Beguiling: Ambivalent Responses to Painting in Shakespeare’s Drama”, *The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Susquehanna University Press, Cranbury NJ 2005: 178-215.

Todini, Umberto, “Eros mundi. Note sparse sugli scrittori di Roma, su Ovidio e sul femminile ‘fantasma’”, *L’universo femminile in Ovidio*, Liceo Classico Ovidio, Sulmona 2005: 27-38.

Traub, Valerie, *Desire and Anxiety: Circulation of Sexuality in Shakespearean Drama*, Routledge, London – New York 1992.

Notes

1 «Let base-conceited wits admire vile things, / Fair Phoebus lead me to the Muses’ springs» (trad. Marlowe c. 1599).

2 «the sweete wittie soule of Ouid liues in mellifluous & hony-tongued Shakespeare». (Meres 1598, 281^v-282^r).

3 Supposed wantonness was a great provoker of anti-stage polemic on the part of Elizabethan “puritans”, like Phillip Stubbes and Stephen Gosson. Gosson viewed the theater as «the devil’s playground where he lures spectators into idleness, wantonness, ostentation, and idolatry» (Tassi 2005: 36), he accused the theatre of being both effeminate and feminizing and argued that women who went to the theatre made themselves spectacles and therefore vulnerable to the suspicion of being prostitutes (Howard 1988: 439). Stubbes also claimed that transgressions of the dress code do not just signal social disruption; they constitute such disruption, and the stability of the social order depends as much on maintaining absolute distinctions between male and female as between aristocrat and yeoman. (*Ibidem*: 422).

4 For example, in Shakespeare there are also works in which Ovid, in particular the *Metamorphoses*, are brought onto the scene just as a volume, a prop (*Titus Andronicus* and *Cymbeline*).

5 “Ring” puns on the slang for female genitals, thus implying the husbands’ guarding of their wives’ chastity. What is really open to question is the future conduct of the man. Here the word “ring” could also represent «the codified, hierarchical relation of men and women in the Elizabethan sex/gender system in which a woman’s husband is “her lord, her governor, her king”». (Newman 1987: 25). The ring could be «a visual sign of her vow of love and submission to Bassanio; it is a representation of

Portia’s acceptance of Elizabethan marriage which was characterized by women’s subjection, their loss of legal rights, and their status as goods or chattel. It signifies her place in a rigidly defined hierarchy of male power and privilege; and her declaration of love at first seems to exemplify her acquiescence to woman’s place in such a system». (*Ibidem*).

6 In *Twelfth Night*, as with Ovid’s Orphic narration, the context is homoerotic: Orsino’s desire for Cesario echoing Apollo’s for Cyparissus.

7 For an analysis of the meaning and the story of cross-dressing cf. Jardine 1996: 65-77.

Germinie Lacerteux et la traduction du temps

Sally Filippini

Introduction

En 1864, Edmond et Jules de Goncourt publièrent le roman *Germinie Lacerteux*, un ouvrage qui jeta les bases du mouvement naturaliste en littérature. Comme ils prévoyaient que le roman aurait certainement suscité le scandale chez les lecteurs à cause des thématiques traitées et de son esthétique, les écrivains sentirent le devoir d'expliquer leurs intentions au public :

Vivant au XIX^e siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu'on appelle « les basses classes » n'avait pas droit au Roman ; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l'interdit littéraire et des dédains d'auteurs qui ont fait jusqu'ici le silence sur l'âme et le cœur qu'il peut avoir (De Goncourt 1864: VI).

Germinie Lacerteux vise donc à offrir une analyse et une description de l'univers humble et chaotique des classes modestes de Paris. L'histoire du roman s'inspire de la vie de la domestique des Goncourt, Rose Malingre, qui est décédée dans des circonstances mystérieuses. Après son enterrement, les Goncourt ont découvert que leur bonne conduisait une vie dépravée dont ils décidèrent de tirer un roman. Les faits qui y sont présentés proviennent ainsi de la réalité, bien qu'elle ait été modifiée pour des exigences de création narrative.

La protagoniste du roman, Germinie, est une bonne au service d'une femme âgée aristocrate, Mademoiselle de Varandeuil. La fille a un air grossier, mais en même temps attractif: « de cette femme laide, s'échappait une âpre et

mystérieuse séduction » (De Goncourt 1864: 53). Le roman lui concède aussi un caractère « promis[e] à la passion par tout son cœur, par tout son corps, et accusant dans toute sa personne la vocation du tempérament » (*ibidem*: 48). L'aspect contradictoire des traits caractérisant son personnage engendre l'un des éléments qui intriguent le plus le public et qui s'adaptent ensuite le mieux pour la scène. Germinie tombe toujours amoureuse d'hommes qui profitent de sa gentillesse – notamment Jupillon et Gautruche – et elle dépense tout son argent pour eux, en sacrifiant sa santé et son avenir. Après avoir traversé des moments difficiles, économiquement autant que psychologiquement, Germinie tombe malade et meurt sans que Mademoiselle de Varendeuil découvre sa double vie.

Le personnage de Germinie s'inscrit dans le groupe des personnages emblématiques du mouvement naturaliste, non seulement parce qu'il est le protagoniste d'une « œuvre charnière » (Cabanès 1997: 233) qui marque le passage vers un nouveau mouvement littéraire, mais aussi parce que Germinie est une fille ordinaire, dominée par une passion extrême qui rend son personnage remarquablement intense: « on aurait dit que la passion qui circulait en elle renouvelait et transformait son tempérament lymphatique » (Goncourt 1864: 71). Pourtant, cette qualité du personnage ne sert qu'à constituer « une sorte de fil conducteur » (Cabanès 1997: 183) dans le portrait que les Goncourt entendent effectuer de la classe populaire. En effet, au lieu d'être un roman *sur* l'histoire de Germinie, l'ouvrage vise à peindre la vie des basses classes parisiennes et « le personnage sert à rendre vraisemblables ces tranches de vie, ces tableaux auxquels on peut donner un titre » (*ibidem*). Au

cours de la représentation du panorama social parisien, les Goncourt analysent leur protagoniste en remarquant les aspects les plus laids et grossiers de sa personnalité avec le but d'exposer les vices et les plaisirs du peuple parisien. L'enquête sociologique est ainsi conduite du particulier au général, engendrant la méthode d'enquête du roman naturaliste adoptée aussi par Émile Zola. Après la mort de Jules en 1870, Edmond de Goncourt a poursuivi la carrière d'écrivain et de dramaturge qu'il avait commencée avec son frère. En effet, outre leurs romans, les frères Goncourt s'étaient aussi dévoués à l'écriture de pièces de théâtre, comme *Henriette Maréchal*, jouée à la Comédie Française le 5 décembre 1865. C'est seulement en 1888, après les nombreuses suggestions de son ami Paul Porel, directeur du théâtre l'Odéon, qu'Edmond de Goncourt rédigea et publia l'adaptation pour la scène de *Germinie Lacerteux*, mise en scène pour la première fois au mois de décembre 1888, à l'Odéon. Malgré les efforts de Porel et des brillants comédiens, comme la vedette M^{me} Réjane, pour attirer un grand public et la bienveillance de la critique, en général la mise en scène fut considérée un insuccès et les représentations ne durèrent pas longtemps. À la soirée de la première, Goncourt, qui craignait un échec, écrivit dans son *Journal* que la pièce n'avait probablement été jouée jusqu'à la fin que grâce à M^{me} Réjane, qui avait « le don de se faire entendre et de se faire applaudir » (1894: 315). Toutefois, les jours suivants, l'actrice avoua que « si elle [avait] un succès, elle le [devait] à la prose qui [était] sous son jeu, sous sa parole » (*ibidem*: 318).

Au cours de la création de la pièce de *Germinie Lacerteux*, Goncourt a changé complètement d'opinion sur la production dramatique. En effet, dans la préface de l'édition de *Henriette Maréchal* de 1879, il écrivait : « dans le roman, je le confesse, je suis un réaliste convaincu ; mais au théâtre, pas le moins du monde » (1888: 158). Cependant, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, représentait sa tentative de réaliser un théâtre de type naturaliste. Puisque « on ne pouvait pas créer un théâtre absolument vrai » (1888: IV), Goncourt soutenait qu'il était possible de « fabriquer un théâtre plus rapproché du livre, un théâtre pouvant être considéré comme la vraie adaptation du roman au théâtre » (*ibidem*). C'est pourquoi le dramaturge décida d'organiser la pièce en tableaux, au lieu d'employer les actes

classiques, puisque pour lui ils représentaient « la combinaison scénique la plus besoinneuse de convention » (*ibidem*). Ce choix esthétique semble bien correspondre à ce qu'Anne Ubersfeld avance lorsqu'elle définit le tableau au théâtre, le décrivant comme « une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le *visuel* » (1996: 93). Ce type de représentation reflète l'idéal de mise en scène du roman de *Germinie Lacerteux* tel que défini par son auteur, qui visait une présentation plus visuelle des éléments de la vie parisienne narrativisés dans son œuvre en prose, sous la forme « de portraits, d'anecdotes, de saynètes, de scènes » (Cabanès 1997: 183). De manière presque cinématographique, le tableau permet de donner « un morceau de l'action dans toute sa brièveté » (Goncourt 1888: V) à travers des changements de décor rapides qui, par conséquent, contextualisent l'action.

L'aspect sur lequel Goncourt dirigea surtout son attention pour la rédaction de la pièce concerne la représentation du temps théâtral. Tandis que dans le roman le narrateur peut distinguer les moments du récit ainsi que les modes narratifs et les points de vue ; au théâtre, la mise en scène « se situe par rapport à un *ici-maintenant* » (Ubersfeld 1996: 159) des personnages et des spectateurs. Cette caractéristique rend plus difficile l'adaptation du style narratif à l'écriture dramatique. D'ailleurs, l'écriture dramaturgique « n'est jamais subjective » (*ibidem*), puisque les discours expriment toujours les voix des personnages et l'auteur est présent seulement dans les didascalies qui contextualisent la situation des personnages. Pour cela, malgré l'introduction des tableaux, Goncourt devait aussi réinterpréter la structure et le contenu des discours des personnages afin de raconter l'histoire de Germinie en gardant une illusion de vraisemblance de la quotidienneté des personnages. Si d'un côté les tableaux permettent à la pièce de se dérouler dans un temps réel et présent pour les personnages, et par conséquent de faire semblant que les actions ont lieu dans l'immédiateté, d'un autre côté de nombreuses problématiques surgissent lorsque les personnages sont obligés de résumer ce qui se passe hors scène à travers des dialogues parfois artificiels et peu spontanés. Cela engendre un conflit dans la modalité de représentation, en créant des contradictions qui laissent émerger un écart entre la théorie des tableaux de Goncourt et son application sur scène. Puisque l'écrivain ne

réussit pas à se séparer de la modalité narrative, la représentation du temps du roman dans l'adaptation théâtrale engendre une temporalité atypique et paradoxale. Le but de cet article est donc de retrouver les raisons qui produisent un tel effet sur le temps de la pièce et d'enquêter sur la manière dont il a été possible de le réaliser. Avant tout, seront exposés les avantages de l'adaptation en tableaux du point de vue des idées naturalistes, qui finalement permettent à Goncourt d'achever de manière théorique la forme idéale du théâtre naturaliste. Ensuite, sera interrogé le double effet de la structuration de la pièce en tableaux, notamment l'engendrement de discours trop artificiels pour combler les lacunes de l'intrigue et l'étrange perception du temps par les lecteurs et le public. Après avoir considéré et analysé les aspects relatifs au temps et à la temporalité provoqués par la structuration de la pièce en tableaux, la conclusion discutera des résultats en offrant aussi un panorama général sur la réussite des intentions dramatiques de Goncourt.

L'adaptation en tableaux

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, Zola a souvent remarqué la nécessité de renouveler le théâtre, constat apparaissant dans des articles recueillis par lui-même dans le volume *Le Naturalisme au théâtre*. Considéré le chef de file du mouvement naturaliste et ami de Goncourt, Zola insistait sur le fait qu'« il semble impossible que le mouvement d'enquête et d'analyse qui est le mouvement même du dix-neuvième siècle, ait révolutionné toutes les sciences et tous les arts, en laissant à part et comme isolé l'art dramatique » (Zola 1895: 10). En effet, si le roman naturaliste a rencontré le succès dès sa parution, malgré la critique le définissant comme une « littérature putride¹ », le théâtre naturaliste n'existait pas encore. Zola lui-même avait fait plusieurs tentatives, par exemple avec l'adaptation de l'un de ses romans les plus célèbres, *Thérèse Raquin*, mais en général, celles-ci étaient échouées et semblaient présager l'impossibilité d'un théâtre naturaliste. D'ailleurs, aucun dramaturge ne semblait particulièrement impliqué dans la bataille naturaliste au théâtre. Il était possible de trouver quelques exceptions, comme *Les Corbeaux* de Henri Becque, mais ces pièces s'approchaient du naturalisme seulement

à travers certains aspects des ouvrages plus théoriques, plus souvent par des thématiques sociales que pour la forme du texte. Un des aspects les plus importants pour la dramaturgie naturaliste, selon Zola, était la reproduction du réel, qui constituait la force narrative du naturalisme en opposition aux théâtres classique et contemporain, basés « sur l'arrangement et sur l'amputation systématique du vrai » (*ibidem*: 18). Comme le roman naturaliste devait « posséder les mécanismes des phénomènes chez l'homme, montrer les rouages des manifestations intellectuelles et sensuelles [...], sous les influences de l'hérédité et des circonstances ambiantes puis montrer l'homme vivant dans le milieu social qu'il a produit lui-même » (Zola 1881: 19), le théâtre naturaliste visait à appliquer les mêmes principes sur la scène. L'avenir du théâtre naturaliste devait renouveler le genre tragique en le transformant dans « un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure » (Zola 1895: 23).

Le drame de *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux s'inscrit alors, au moins pour ses thématiques sociales et scientifiques, dans l'univers théâtral naturaliste, puisque, comme le roman, il vise à exposer une étude « clinique de l'Amour » (1864: VI) en « amenant dans des milieux invraisemblables des personnages de toutes les classes, de toutes les positions sociales » (1888: IV). En ce qui concerne la forme, le rejet de l'acte, qui représentait pour Goncourt une fermeture et un compactage de l'action dramatique « dans une sorte de gênante unité » (*ibidem*), marque l'ouverture vers une forme idéale du théâtre naturaliste. En effet, les genres littéraires du réel sont caractérisés par une « hésitations sur les genres » (Becker 1998: 84) de la représentation, puisque leur recherche de la reproduction du réel leur permet d'exploiter plusieurs modalités de représentation et, par conséquent, de rapprocher la dimension narrative de la dimension visuelle. C'est pourquoi le système des tableaux choisi par Goncourt exprime l'ambiguïté de la modalité de représentation du naturalisme, encadrant les actions des personnages dans des brefs contextes spatio-temporels qui permettent au lecteur et au spectateur de conduire l'analyse des personnages indépendamment des indications fournies par le



narrateur. Puisque « tout ce qui est du temps peut être figuré par des éléments spatiaux » (Ubersfeld 1996: 158), les tableaux donnent un rythme aux actions des personnages non seulement par la brièveté de l'action, mais aussi par le changement du décor, qui reproduit un enchaînement et des sauts temporels semblables à ceux rencontrés au cinéma. Les didascalies de l'auteur sont détaillées et soignées de sorte que les tableaux recréent le plus fidèlement possible les images évoquées par le roman, notamment lorsqu'il s'agit d'endroits réellement existants, comme la salle de bal la Boule Noire à Paris. En outre, il est possible de remarquer des similitudes entre les didascalies et les descriptions du roman qui soulignent l'habileté descriptive qui distinguait l'écriture de Goncourt, dont un exemple est justement la présentation de la salle de la Boule Noire dans le troisième tableau de la pièce, reprise au chapitre XVI du roman:

Un coin du bal de la Boule Noire. Aux murs blancs, de grossières copies des Saisons de Prudhon, éclairées par des bras à trois jets de gaz, réfléchés dans des glaces, et aux portes et aux fenêtres, des lambrequins de velours grenat, bordés d'un galon d'or. La rue est prise en dehors de l'orchestre et du rond de la danse ; au milieu, des tables peintes en vert et des bancs de bois faisant le café du bal (1888: 39).

Des lambrequins de velours grenat avec un galon d'or, pendus aux fenêtres, se répétaient économiquement en peinture sous les glaces éclairées d'un bras à trois lumières. Aux murs, dans de grands panneaux blancs, des pastorales de Boucher, cerclées d'un cadre peint, alternaient avec les Saisons de Prudhon, étonnées d'être là ; [...] Une barrière de chêne à hauteur d'appui et qui servait de dossier à une maigre banquette rouge, enfermait la danse. Et contre cette barrière, en dehors, des tables peintes en vert, avec des bancs de bois se serraient sur deux rangs, et entouraient le bal avec un café (1864: 90).

À travers la richesse des détails, le but de Goncourt est de donner une impression d'authenticité et de réalité à la vie des personnages, puisqu'à travers la transparence de l'écriture du réel l'écrivain naturaliste vise à donner un « accès non ambigu au contenu du message » (Zenetti 2011: 5). En effet, la surabondance des détails dans la description des endroits et des objets « où elle n'est justifiée par aucune finalité d'action ou de communication » (Barthes 1968: 85) est employée par les écrivains réalistes et naturalistes afin de donner un « effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes

de la modernité » (*ibidem*: 88). De cette manière, l'écrivain réussit à recréer une impression de réalité authentique dans la lecture du roman et de la pièce et il donne notamment des indications strictes pour la réalisation des décors. Comme il était impossible de créer « un théâtre absolument vrai » (Goncourt 1888: IV), la construction d'un effet de réalité et la ressemblance avec les endroits réels créent par conséquent l'illusion de voir de manière authentique la vie des personnages.

À ce propos, les tableaux et les didascalies donnent un rythme différent à la pièce par rapport au roman, lequel se voit ralenti par de longues descriptions, des analyses introspectives des personnages et des analepses sur le passé des protagonistes. Au contraire, dans la pièce le rythme est scandé par l'enchaînement rapide des tableaux et des scènes. Effectivement, dans le texte théâtral, chaque scène ne dure jamais plus de quelques pages. La visualisation et la contextualisation du tableau permet une immédiateté de l'action, ce pourquoi le rythme de la narration change de celui du roman, produisant un effet presque chaotique, défini comme « un kaléidoscope, une série d'illustrations par le livre » (*L'Intransigeant* 1888: 2) par la presse de l'époque. Bien que l'enchaînement accéléré des scènes et la brièveté des tableaux reprennent idéalement la structure des chapitres du roman, qui sont plutôt courts et nombreux, la pièce se distingue par un nombre plutôt restreint de tableaux. Cela engendre des coupures qui ont parfois l'effet de créer des incongruences et des manques dans l'intrigue que seule la lecture du roman peut compenser.

Le double effet des tableaux

Bien que d'un point de vue formel l'adaptation de l'histoire en tableaux aboutit à la réalisation d'une pièce capable de mettre en scène un *effet de réel* recréé par de brèves scènes de la quotidienneté encadrées dans un contexte précis, le travail sur le temps ne semble pas suffisant pour représenter la psychologie des personnages et le déroulement de l'histoire. Cela engendre des problèmes de communication entre les personnages et, par conséquent, endommage l'image d'authenticité que le dramaturge voulait donner à travers l'emploi des tableaux.

En raison de la brièveté des scènes et du changement

constant d'un endroit à un autre, les personnages sont forcés d'expliquer continuellement où ils se trouvent et ce qui s'est passé hors scène, d'autant plus que dans son adaptation, Goncourt ne rapporte pas tous les détails de la vie de Germinie présents dans le roman. Ce choix est plutôt compréhensible puisque sans cette réduction de certains détails trouvés dans les romans, la pièce se serait révélée trop longue et trop riche en événements pour pouvoir être jouée dans le temps plus restreint de la scène. Il reste que plusieurs coupures des éléments du roman nuisent à la clarté du texte dramatique et, par conséquent, à celle de sa mise en scène. À ce propos, il est nécessaire de spécifier qu'à la première de *Germinie Lacerteux*, pièce en dix tableaux à l'Odéon, Porel avait suggéré de ne pas mettre en scène le prologue et le septième tableau, considérés trop longs puisque le spectacle durait déjà quatre heures. Cependant, les personnages de Mademoiselle de Varandeuil et de Germinie étaient présentés au public sans préambule sur leur passé et leurs liens, notamment avec le personnage de Gautruche, un des amants de Germinie introduit dans le septième tableau et qui est montré dans le tableau suivant sans une contextualisation appropriée, ce qui déstabilisa les spectateurs de l'époque n'ayant pas lu le roman. D'ailleurs, même Jupillon, le premier amant de Germinie, est introduit sur scène de manière ambiguë et n'est identifié que partiellement au cours du quatrième tableau.

Les discours des personnages résumant alors les événements importants et dynamiques qui n'ont pas eu lieu sur scène. D'ailleurs, les discours-résumés ne se situent pas au cœur de l'action, mais immédiatement après ou avant l'événement clé de la scène. De cette manière, le texte théâtral et ses représentations sur scène donnent l'impression que l'action se déroule principalement hors scène et que la fonction des personnages est de donner un aperçu de cette action inaccessible aux spectateurs autrement que par le résumé qu'ils en font.

Par exemple, au lieu de montrer directement le déroulement de l'action, Goncourt décide d'illustrer aux lecteurs et au public la manière dont les personnages ont planifié l'action, comme Jupillon dans le quatrième tableau, scène I. Cette décision pourrait avoir l'intention de dévoiler le comportement opportuniste de Jupillon, qui profite de l'argent de Germinie pour conduire une vie dépravée et aisée. Toutefois, cela ne fait

qu'amplifier la perception du manque d'action puisque toute la scène est construite sur le récit détaillé d'événements qui se sont passés hors scène:

Jupillon

Comment la chose s'est faite, je vais te l'expliquer...Faut te dire que, sans malice aucune, plus d'une fois devant elle, il m'est arrivé de me plaindre de n'être pas à « mes pièces »...de ne pas trouver dans une bourse à un ami, quinze à dix-huit cents francs, pour louer deux chambres au rez-de-chaussée, et monter un petit fonds de ganterie dans ce quartier tout plein d'acheteuses...de gâcheuses de chevreau à cinq francs...et chaque fois que je chantais cet air-là, elle de me demander ci et ça...de vouloir savoir tout ce qui est nécessaire pour s'établir dans mon état... et me faire nommer les outils, les accessoires et indiquer le prix...si bien que très souvent *emmoutardé* par ces questions, je finissais par lui dire: « Qu'est-ce que ça te fait tout ça ? Louvrage m'embête déjà assez pour que tu ne m'en parles encore... » Et donc voilà qu'hier au soir, nous nous dirigeons vers Montmartre...et au lieu de prendre par la rue Frochot, elle prend par la rue Pigalle... « Mais ce n'est pas notre chemin... – Viens toujours », elle me dit, et elle m'amène devant la maison en me montrant ce qui est sur la fenêtre, et où je lis en belles lettres de cuivre : magasin de ganterie (1888: 52)

Il est probable que représenter au théâtre la scène racontée par Jupillon aurait été compliqué pour une question de décors et d'espaces. Toutefois, le discours direct entre Germinie et Jupillon aurait pu illustrer de manière plus directe le rapport entre les deux personnages et créer un certain dynamisme dans le discours. Au contraire, Goncourt favorise et accentue de cette manière les monologues des personnages, qu'on retrouve en général fréquemment dans le roman par rapport au discours direct. Ainsi, les dialogues des personnages deviennent plutôt artificiels en raison du manque de spontanéité de la conversation, qui contraste avec le soin des décors et la précision temporelle des didascalies. Paradoxalement, Goncourt utilise l'attention et le souci du détail des didascalies en les transposant dans la langue de ses personnages, reprenant des morceaux du roman dans la pièce à travers des monologues descriptifs, comme dans la scène IV du sixième tableau, où Germinie fournit à Jupillon l'argent dont il a besoin pour se racheter du service militaire:

Germinie

Voilà. (Alors lâchant les coins du morceau de toile dont l'argent se répand sur la table, et avec un rire douloureux.) Eh oui, des billets de banque rattachés avec des épingles, des vieux louis à l'or verdi, des écus de cent sous tout

noirs...et des pièces de quarante sous et des pièces de dix sous...Oui, de l'argent de la tirelire, de la ceinture de cuir...de l'argent sali par des mains sales...Ah ! il y a de tous les argents, ici ! (*Et après avoir contemplé un moment le tas de billets et d'argent, d'une voix douce et triste.*) Mais ça y est...les 2300 francs pour qu'il se rachète (1888: 88).

—Voilà ! fit-elle.

Et lâchant les coins du morceau de toile, elle répandit ce qui était dedans: il coula sur la table de gras billets de banque recollés par-derrière, rattachés avec des épingles, de vieux louis à l'or verdi, des pièces de cent sous toutes noires, des pièces de quarante sous, de pièces de dix sous, de l'argent de pauvre, de l'argent de travail, de l'argent de tirelire, de l'argent Sali par des mains sales, fatigué dans le porte-monnaie de cuir, usé dans le comptoir plein de sous, — de l'argent sentant la sueur. Un moment, elle regarda tout ce qui était étalé comme pour se convaincre les yeux ; puis avec une voix triste et douce, la voix de son sacrifice, elle dit seulement à Mme Jupillon:

—Ça y est...C'est les deux mille trois cents francs...pour qu'il se rachète...(1864: 145-146)

Le rythme de la pièce, accéléré par l'enchaînement de la succession rapide des tableaux, est pourtant ralenti par les discours des personnages, procédé qui crée un effet étrange chez le lecteur et le spectateur. Un critique écrivit dans *La Lanterne*: « Rarement nous avons assisté à un spectacle aussi étrange » (21 décembre 1888: 2). L'impression d'authenticité à laquelle aspirait Goncourt échoue en raison du manque d'action sur la scène et de la construction des discours repris du roman qui donnent la sensation de lire et d'assister à la lecture d'une version plus brève du roman. La traduction du traitement temporel du roman pour son adaptation dramaturgique, notamment par la division de l'intrigue en tableaux, était censée reproduire le réel de manière encore plus efficace que dans le roman. Cependant, « Goncourt se place d'emblée dans une concurrence entre le roman et le théâtre: la forme dramatique est mise en crise par la prééminence du roman » (Dufief 2006: 83). En général, « pour donner au spectateur l'illusion du réel, les auteurs se plient à une contrainte essentielle: la mise en scène d'une action mimée sur scène » (*ibidem*: 87), mais Goncourt ne réussit pas à renoncer à l'écriture romanesque. Comme le remarque Hutcheon, « Novels contain much information that can be rapidly translated into actions or gesture on stage » (2006: 39), alors que Goncourt ne semble pas profiter pleinement de ce moyen et crée des dialogues fictifs à travers

des descriptions ou des résumés qui seraient plus efficaces s'ils étaient justement traduits en actions dramatiques, d'autant plus qu'il s'agit d'une pièce naturaliste. Même lorsqu'au quatrième tableau l'occasion se présente de mettre en scène un métathéâtre, scène dans laquelle Madame Jupillon planifie le piège contre Germinie avec son fils en décalant le temps de l'action, Goncourt ne réussit pas à obtenir une mimesis efficace de l'action réelle:

Madame Jupillon

Dis donc, bibi, veux-tu que je te joue la comédie de ce soir ?...Ça m'amuse d'avance de voir la tête à la renverse qu'elle va faire...D'abord, c'est entendu, toi, au dessert, tu as une course à faire, et nous restons toutes les deux, moi avec mon air de lui dire : En avant, ma fille, vas-y, fais ta confession, dis-moi tout...et la bonne bête y allant *dar dar* de sa faute avec toi. C'est alors qu'avec un accent pleurard, et comme s'il me prenait une suffocation, il faudra m'entendre lui dire : Oh ! Mon Dieu ! ...Vous !... me raconter des choses comme ça...à moi...à sa mère... en face ! Ah ! faut-il...Mon fils...un enfant...un innocent d'enfant...Vous avez eu le front de me le débaucher...et vous me le dites...Non, ce n'est pas Dieu possible...Moi qui avais une telle confiance...C'est à ne plus pouvoir vivre...Il n'y a donc plus de sûreté en ce monde...Ah ! Mademoiselle, tout de même je n'aurais jamais cru ça de vous...Tenez, ça me fait une révolution...je me connais...je suis capable d'en faire une maladie (1888: 54).

En effet, le métathéâtre est structuré seulement à partir du discours de Madame Jupillon, sans mettre effectivement en scène une action du personnage. Si l'on considère les didascalies des personnages, qui devraient indiquer comment ils agissent, elles demeurent plutôt rares et se consacrent à l'expression de la voix du personnage ou à leur manière de s'interroger au lieu de s'intéresser aux vraies actions. Le discours explicatif – qu'il s'agisse d'un résumé, d'un plan ou d'une description, voire du conte de Mademoiselle de Varandeuil au cinquième tableau – transforme le temps de la scène en le faisant répondre aux exigences du tableau, soit en représentant un long extrait du roman de manière statique, dans un décor stabilisé qui ne permet pas à l'action de se déployer comme dans la vie. D'ailleurs, cela montre aussi un asynchronisme entre les personnages et l'action, puisqu'ils arrivent lorsqu'un événement s'est déjà déroulé ou ils planifient une action à l'avance, laquelle ne sera pas montrée sur scène. Pour ces raisons, le nombre d'événements résumés

ou simplement mentionnés dans un court espace temporel comme celui qu'offre le tableau peut donner l'impression « d'un temps extrêmement long ou au contraire d'une bousculade temporelle » (Ubersfeld 1996: 161). À la lumière de l'analyse des discours et des didascalies des personnages, il est possible d'affirmer que le résultat d'une telle organisation temporelle de la pièce produit un déséquilibre entre le temps représenté par les décors et leur succession rapide, et le temps de l'action vécu par les personnages, qui est décalé ou presque inexistant en raison d'une action non mimée, mais racontée.

Une réussite partielle

Le contraste temporel entre les discours et la forme de la pièce invalide donc l'illusion d'authenticité et de réalité à laquelle aspirait Goncourt lorsqu'il a choisi de traduire la narration de l'intrigue romanesque en une intrigue dramaturgique présentée sous forme de tableaux, chaque tableau offrant « un morceau de l'action dans toute sa brièveté » (1888: V). Non seulement l'action est réduite de manière évidente, comme le remarquent plusieurs critiques de l'époque², mais cela engendre aussi généralement des discours artificiels qui empêchent l'impression de réalité des dialogues entre les personnages. Cependant, dans l'analyse du texte de la pièce, il est également possible de trouver des passages dans lesquels l'écrivain a réussi à satisfaire son ambition. Ces passages ne sont pas tirés du roman, mais créés spécifiquement pour donner une preuve de la réalité et de la spontanéité des lieux représentés à travers les tableaux. Un des exemples de ce type de discours est la conversation entre Glaé et Mélie, deux femmes amoureuses de Jupillon, qui l'attendent à la Boule Noire au cours de la scène V du troisième tableau:

Glaé

Bien sûr, c'en est un qui aura acheté quelque chose à son voisin...à la foire d'Empoigne.

Mélie

Qu'est-ce qui de nous deux s'allonge d'un second ? (*Elle désigne le saladier*) C'est-y moi, c'est-y toi...ç'a été déjà moi.

Glaé

Garçon, garçon ! (*Elle fait signe au garçon d'apporter un autre saladier.*) Ah ! ce n'est pas gentil, ça, Mélie, de m'accuser de n'être pas généreuse.

Mélie

Généreuse, généreuse tout juste... t'est la femme qui,

quand elle a une pomme, en mange la moitié, et met l'autre dans sa poche...Mais le voilà enfin ce Jupillon (1888: 44-45).

Il s'agit de deux personnages populaires qui ont une caractérisation presque shakespearienne. Goncourt s'était inspiré du dramaturge anglais dans la construction de sa pièce, notamment pour la structure des tableaux, et pour la définition de quelques personnages secondaires, tels que Mélie et Glaé. Les deux filles, qui sont à peine mentionnées dans le roman, ont la fonction de représenter une certaine catégorie sociale et d'introduire le personnage de Jupillon sur la scène. Comme le chœur dans les œuvres de Shakespeare, elles servent à l'intrigue en commentant la situation des protagonistes, en même temps qu'elles illustrent au public le milieu social auquel elles appartiennent à travers des discours spontanés. En effet, bien qu'elles aient seulement quelques répliques, Mélie et Glaé contribuent à créer l'atmosphère du bal de la Boule Noire en lui donnant une apparence de mise en scène du « réel » par la représentation d'une possible « tranche de la vie » (Jullien 1992: 13).

Cependant, cela n'est pas suffisant pour garantir une impression d'effet de réel pour toute la pièce. Pour Goncourt, « la représentation de la vie telle qu'elle est, au théâtre, est assurée par l'esthétique du tableau » (De Felici 2001: 1420) ; alors que l'analyse du texte de la pièce et de ses premières représentations, rapportées par les quotidiens et les critiques de l'époque, montre que l'idée révolutionnaire d'un retour au théâtre des tableaux pour servir les principes du naturalisme entre en conflit avec le développement de l'action par les discours. « La forme du drame supposait une action nouée qui se dénoue ; or la succession de tableaux ne permettait pas [au lecteur et] au spectateur de suivre la progression de l'action » (Dufief 2006: 91) puisque rarement elle avait lieu sur scène. En se conformant sur cet aspect au style de l'interprétation traditionnelle, les personnages déclamaient leurs répliques sur la scène sans pourtant accomplir d'actions concrètes. Ces dernières étaient censées être mises en scène afin de montrer *réellement* les personnages en action dans un contexte authentique qui pouvait donner l'illusion de *voir* les événements racontés dans le roman.

La pièce de *Germinie Lacerteux, drame en dix tableaux* représente alors une tentative théorique



pour renouveler le théâtre contemporain en suivant les principes du mouvement naturaliste, à travers la proposition d'une structure de la pièce qui permet de situer les personnages dans un contexte précis dans le temps et dans l'espace, ce qui devrait rendre plus authentique l'illusion de réalité suscitée par la pièce. Toutefois, le rythme rapide de la succession des tableaux entre en contraste avec le temps de l'action de la pièce, lequel est finalement absent puisque les événements sont pour la plupart résumés par les personnages. Cela engendre une perception ralentie du développement de la pièce, qui pourtant se déroule à l'intérieur des tableaux. Cet effet paradoxal s'explique par la modalité de représentation employée par Goncourt: en effet, le théâtre s'appuie sur « the move from imagination to actual ocular perception » (Hutcheon 2006: 40), c'est-à-dire sur une modalité visuelle. Cependant, puisque Goncourt s'attache à vouloir traduire sur la scène l'enquête psychologique du roman, il ne réussit pas à abandonner la modalité narrative de la représentation, beaucoup plus propice à cette enquête. Cette situation engendre comme action visible principale celle des personnages qui racontent leur histoire plutôt que la mise en scène active de cette même histoire.

C'est pourquoi, même en se fondant sur des idées valides et des choix intéressants, « la pièce indique les limites d'un théâtre de l'illusion » (Dufief 2006: 95) qui veut représenter le réel à travers une contextualisation spatio-temporelle, laquelle entre manifestement en opposition avec la modalité de représentation de l'action. Celle-ci déploierait l'intrigue dans une temporalité simultanée plutôt que dans le décalage qu'on vient d'observer chez Goncourt.

Bibliographie

- Barthes, Roland, "L'effet de réel", *Communications*, vol. 11, 1968: 84-89.
- Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972.
- Becker, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, Paris 1998.
- Cabanès, Jean-Louis (éd.), *Les frères Goncourt: art et écriture*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997.
- De Felici, Roberta, "Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de

- Goncourt", *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 101, 2001/5: 1399-1422.
- De Felici, Roberta, *Gli adattamenti teatrali di Edmon de Goncourt*, Aracne, Roma 2011.
- De Goncourt, Edmond et Jules, *Germinie Lacerteux*, Charpentier, Paris 1864.
- De Goncourt, Edmond et Jules, *Journal des Goncourt, mémoires de la vie littéraire*, Charpentier, Paris 1894.
- De Goncourt, Edmond et Jules, *Préfaces et manifestes littéraires*, Charpentier, Paris 1888.
- De Goncourt, Edmond, *Germinie Lacerteux, pièce en dix tableaux*, Charpentier, Paris 1888.
- Dufief, Anne-Simone, "Germinie Lacerteux: un laboratoire d'art dramatique", *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, n.13, 2006: 77-95.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006.
- Jullien, Jean, *Le Théâtre Vivant*, Charpentier, Paris 1892.
- Pickering, Kenneth, Thompson, Jayne, *Naturalism in theatre, its development and legacy*, Palgrave Macmillan, London 2013.
- States, Bert O., *Great reckonings in little rooms*, University of California, Berkeley and Los Angeles 1985.
- Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Éditions du Seuil, Paris 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le Théâtre*, Belin, Paris 1996.
- Zenetti, Marie-Jeanne, *Transparence, opacité, matité dans l'œuvre de Roland Barthes, du Degré zéro de l'écriture à L'Empire des signes*, « Appareil », n. 7, 2011, <http://journals.openedition.org/appareil/1201>, online (last accessed 19/06/2020).
- Zola, Émile, *Le naturalisme au théâtre, les Théories et les Exemples*, Charpentier, Paris, 1895.
- Zola, Émile, *Le Roman Expérimental*, Charpentier, Paris, 1881.

Notes

- 1 On se réfère à la définition de Farragus donnée sur *Le Figaro* le 23 janvier 1868.
- 2 On se réfère en particulier au quotidien *Le Matin* du 20 décembre 1888.

La Dame aux camélias dal romanzo di Dumas fils al radiodramma di Mario Ferrero. Variazioni sul tema

Chiara Pasanisi

Introduzione

Mario Ferrero cura la regia del radiodramma *La signora delle camélie* nel 1960, avvalendosi della traduzione di Massimo Bontempelli (1928)¹. Soltanto cinque anni prima era andata in scena *La Traviata* diretta da Luchino Visconti con protagonista Maria Callas, nel ruolo di Violetta Valéry, al Teatro alla Scala di Milano. Come è noto, l'evento acquisì un significato rilevante sia in relazione ai mutamenti legati all'affermazione della regia, che investirono il teatro italiano nell'immediato secondo Dopoguerra, sia perché l'allestimento ribadì ed esplicitò il confronto tra la protagonista del romanzo e la figura della prima attrice. Visconti, infatti, decise di definire l'interpretazione della Callas a partire dalla tradizione attorica francese e italiana, prendendo a modello soprattutto la Rachel, Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, indicando un sentiero praticabile per quanto concerne la trasposizione scenica del romanzo di Dumas fils sulle scene italiane del secondo Novecento (Tanant 2008: 113-129).

Ferrero, inserendosi nel solco tracciato da Visconti, sceglie come protagonista del radiodramma Lilla Brignone, un'attrice che si configura come una sorta di equivalente moderno delle primedonne del teatro del passato (Ridenti 1954: 43-48). Le similarità tra la Brignone e le prime attrici del teatro di tradizione, tuttavia, non riguardano soltanto aspetti simbolici, ma si esplicitano nelle tecniche di recitazione e nella valenza autoriale che l'operato dell'attrice stessa assume all'interno del radiodramma. Data la specificità del *medium* radiofonico, depotenziato della dimensione visiva, la parola è posta al centro dell'evento spettacolare. La Brignone, dunque,

approccia il personaggio di Marguerite Gautier avvalendosi di tecniche vocali che presentano alcuni punti di contatto con il sistema di recitazione impiegato dalla stessa Eleonora Duse e, più in generale, dai grandi attori e dai mattatori, i cui diversi aspetti sono stati indagati dalla storiografia teatrale, con particolare riferimento all'analisi dei copioni e alla trattatistica (Bertolone 2000; Orecchia 2007; Pietrini 2009; 2015; Sica 2013; Valentini 2012)². Il principale obiettivo del saggio è indagare le modalità attraverso cui *La Dame aux camélias* viene trasposto in forma di radiodramma, e in che misura l'autorialità registica e attorica incidano su tale trasposizione, con particolare riferimento alla figura della protagonista e alla valenza che il personaggio assume sulle scene teatrali nel corso del Novecento. Ai fini dell'analisi, si è scelto di soffermarsi sui momenti salienti di quattro scene del dramma: la tredicesima del primo atto, la quarta del terzo atto, l'ottava e la nona del quinto atto.

Dumas, Bontempelli, Ferrero: romanzo, dramma, radiodramma

Alexandre Dumas fils scrive *La Dame aux camélias* nel 1848, prendendo ispirazione da una vicenda autobiografica, risalente a quando aveva vent'anni, ossia la sua storia d'amore con Marie Duplessis, nata Alphonsine, cortigiana parigina morta di tisi nel febbraio del 1847. Il romanzo diventa immediatamente un «best-seller» (Livio 2020: 8), tanto da essere trasposto in forma drammaturgica per poi debuttare al Théâtre du Vaudeville il 2 febbraio 1852, con Eugénie Doche nel ruolo della protagonista.

Per quanto concerne l'Italia, nel 1928, la *pièce* dumasiana viene tradotta da Massimo



Bontempelli, che scrive altresì una *Prefazione* in cui chiarifica la sua visione dell'opera. L'autore considera *La Dame aux camélias* una pietra miliare della drammaturgia francese, posta sulla linea di demarcazione che separa il teatro romantico da quello naturalista, talvolta sfociante in «brutalità» (Bontempelli 1928: V). L'obiettivo della traduzione, «fedelissima» e «parlata», è quello di aggirare il «teatralismo italiano» (1928: VII). Si tratta, dunque, di un testo pensato per la scena e utilizzato per le rappresentazioni del dramma da antesignani della regia come Tatiana Pavlova, che tuttavia rispetta l'opera originale e l'autore di essa. Il dramma, infatti, era stato inscenato tra il tardo Ottocento e il primo Novecento da molti grandi attori e mattatori, i quali avevano fatto spesso prevalere il loro estro sull'aderenza allo spirito originale del testo, anche grazie alle «deformazioni» presenti nelle traduzioni impiegate (Bontempelli 1928: VI-VII), fra cui spiccava la libera versione di Luigi Enrico Tettoni, che venne pubblicata per la prima volta nel 1852³.

Per la sua edizione de *La signora delle camelie* Mario Ferrero⁴ sceglie la traduzione di Massimo Bontempelli, alla quale tuttavia apporgerà dei tagli e delle modifiche. Per quanto concerne la struttura del dramma, Ferrero rimane fedele a quella originale, parimenti rispettata da Bontempelli, osservando la suddivisione in cinque atti. Lo stesso vale per i personaggi, che rimangono pressoché invariati, fatta eccezione per i ruoli minori dei domestici e degli invitati: diciassette nel dramma originale, sedici nella traduzione di Bontempelli e nel radiodramma di Ferrero. I personaggi del romanzo, tuttavia, differiscono da quelli della *pièce* in cui, ad esempio, è assente la figura del narratore, subentrano altresì nuovi personaggi come Gustave e Nichette⁵.

La signora delle camelie «presenta per molti versi una struttura di dramma borghese in senso diderotiano» poiché «mette in scena una tipologia sociale, quella delle mantenute parigine [...] permettendo una pittura d'ambiente» (Brunetti 2004: 61). Il dramma, rileva altresì Verna, «lascia trapelare il tema inquietante della sessualità femminile che corre sottotraccia in moltissime produzioni dell'epoca» (2014: 145). Tuttavia, la *pièce* di Dumas viene sovente interpretata sulle scene tardo ottocentesche e primonovecentesche secondo il filone del melodramma: un esempio paradigmatico è la frequente eliminazione della scabrosa tredicesima scena del primo atto negli allestimenti successivi al 1880 (Verna 2014: 147).

Tale scelta interpretativa, volta a eludere gli aspetti più scabrosi della *pièce*, si ricollega fortemente allo stile del romanzo, in cui gli aspetti melodrammatici e romantici prevalgono sul realismo.

Mario Ferrero non si situa all'interno di questo filone ma si ricollega alla tradizione scenica ancora precedente, dialogando a distanza con la rappresentazione di Tommaso Salvini e Clementina Cazzola che ebbe luogo al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1865. Nel radiodramma, infatti, la tredicesima scena del primo atto non viene espunta, così come prescriveva parte della tradizione scenica precedente. Le allusioni alla sessualità femminile, che ritroviamo nel testo drammaturgico di Dumas fils, ampiamente dibattute anche nella celebre *Préface* del 1868 (Verna 2014: 149), non vengono eluse da Ferrero. Alla fine della dodicesima scena, Marguerite offre una camelia a Duval, che le aveva appena dichiarato il suo amore, chiedendogli di riportarla indietro quando sarebbe appassita, ossia nel giro di ventiquattro ore. La tredicesima scena inizia immediatamente dopo la consegna della camelia, Marguerite rimane quindi da sola a domandarsi: «perché e perché no tra l'una e l'altra di queste due domande scorre e si consuma la mia vita»⁶; segue uno scambio di battute allusive tra Gastone, Saint Gaudens, Olimpia e la stessa Marguerite: un ballo sfrenato chiude la scena, che rappresenta il «culmine della *débauche*» (Sala 2008: 109). Si assiste difatti a un quadro d'insieme dove regna lo scompiglio. La didascalia che descrive il finale della tredicesima scena del dramma recita che «Prudence se coiffe d'un chapeau d'homme; Gaston d'un chapeau de femme, etc., etc., - Danse» (Dumas 1855: 39); Bontempelli si attiene alla didascalia originale: «Prudenzia si mette un cappello da uomo, Gastone uno da donna, ecc. ecc. Ballano». Invece, nel copione di Tommaso Salvini, relativo all'allestimento del 1865, la didascalia (atto I, scena XIII) viene ampliata e il finale della tredicesima scena è tratteggiato in maniera più minuziosa:

Suono di musica di dentro. Entrano in scena gridando gli uomini in abbigliamento da donna, le donne con quelli degli uomini, fumando e ridendo chiamano. Tutti: *Margherita! Margherita! Si balla!!!* Si pongono a ballare, chi cade a sedere dall'ebbrezza, chi accompagna il ballo con la voce – Tutto è disordine (Sala 2008: 109).

Come evidenzia Tian, nella sua recensione al radiodramma, negli anni Sessanta *La signora*

delle camellie, pur continuando ad appassionare gli spettatori, appare ormai «spoglia di ogni capacità di scandalo». La *pièce* continua tuttavia a configurarsi come «una macchina teatrale di sicuro funzionamento costruita con istintivo senso della scena» che non smette mai di invitare registi e attori «a muoverne le leve per farla funzionare secondo il gusto dell'epoca» (Tian 1960: 6-7). Ferrero non elimina la tredicesima scena dal radiodramma, adattandosi alle esigenze della contemporaneità.

Nella sua scelta registica si riverbera altresì l'influenza che *La Traviata* aveva esercitato sugli adattamenti teatrali de *La signora delle camellie* fin dall'epoca del debutto sulle scene, avvenuto il 6 marzo del 1853 al Gran Teatro La Fenice di Venezia. La domanda di Marguerite «perché e perché no tra l'una e l'altra di queste due domande scorre e si consuma la mia vita» assume una centralità significativa e viene rielaborata nel recitativo seguito dalla cabaletta *Sempre libera degg'io*. La protagonista è di fronte a un bivio, abitata da un dissidio interiore, non sa se continuare a vivere la sua vita di voluttà e spensieratezza o cedere all'amore. Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave enfatizzano il momento di indecisione, in cui il personaggio oscilla tra due istanze contrapposte. Nel radiodramma di Ferrero è la voce di Lilla Brignone a esprimere queste emozioni contrastanti⁷. L'attrice, esternando *pathos* misto a disperazione, dopo la consegna della camelia ad Armand, interpretato da Giorgio De Lullo, pone a se stessa l'ineluttabile domanda «perché e perché no, tra queste due domande scorre e si consuma la mia vita». La frase è pronunciata lentamente ed è inframmezzata da quattro pause, impiegate per enfatizzare il dissidio interiore del personaggio. Si odono, dunque, le voci degli invitati che, in un crescente tripudio, si lasciano andare a risa, motti di spirito e battiti di mani, accompagnati da un sottofondo musicale intradiegetico. L'esultanza degli invitati assume una valenza contrappuntistica rispetto ai sentimenti di Marguerite. Il suono di un campanello determina il repentino inizio del secondo atto. Le specificità del *medium* radiofonico mitigano l'impatto della tredicesima scena, che non desta più scalpore e risulta pressoché simile a tutte le altre, inserendosi in soluzione di continuità fra la scena precedente e quella successiva.

L'autorialità registica e attorica: interpretare Marguerite Gautier

Malgrado *La signora delle camellie* sia un dramma con cui si sono sovente confrontate le primedonne del teatro di tradizione, le analisi della storiografia teatrale al riguardo, da un punto di vista quantitativo, sono spesso state insufficienti rispetto all'effettiva rilevanza che il fenomeno acquisì a cavallo tra Otto e Novecento (Bertolone 2000: 149). Il dramma, infatti, a partire dalla sua prima stesura si configurò come «una tappa obbligata per l'affermazione di ogni attrice» (Bertolone 2000: 150). Per quanto riguarda l'Italia, la centralità della *pièce* di Dumas per le interpreti femminili, è suffragata, oltre che dalla cospicua presenza del testo nei repertori delle prime attrici⁸, dal trattato *L'arte del comico* (1890) di Luigi Rasi, in cui la quarta scena del terzo atto è riportata fra gli esempi di «studio per donna», che consentivano alle giovani attrici di esercitarsi nella recitazione. Rasi inserisce il dramma di Dumas fils accanto a esempi quali *Amleto* e *Maria Stuarda*, mantenendosi in linea con il repertorio inscenato dai primi attori del suo tempo. A proposito dell'interpretazione della quarta scena del terzo atto, in cui Margherita si confronta con il signor Duval, Rasi prescrive:

Qui non si tratta più di orrore; si tratta di accasciamento, di sfinimento. Margherita rimane soggiogata dalla realtà nuda dipinta dal signor Duval. Non può supplicarlo di tacere, perché non ne ha la forza. Il discorso del signor Duval non è interrotto a quando a quando che da qualche singhiozzo... Le mani e le braccia sono morbidamente abbandonate, e non si muovono se non per correre col fazzoletto agli occhi (Rasi 1914: 57).

Dall'analisi del documento sonoro del radiodramma⁹, emerge che Lilla Brignone interpreta la scena attenendosi alle indicazioni del manuale di Rasi. La vocalità impiegata dall'attrice, per quanto concerne tono e intensità, mira a esprimere «accasciamento e sfinimento». Duval, interpretato da Romolo Valli, non viene mai interrotto durante la scena, in cui si verifica un cambio di atteggiamento emotivo da parte del personaggio di Marguerite, dapprima risoluta e decisa nell'affrontare Duval, in seguito rassegnata di fronte alla verità socialmente riconosciuta e acclarata secondo cui una donna «una volta caduta, non avrebbe più potuto rialzarsi, davanti

a Dio forse sì, ma di fronte al mondo inflessibile giammai».

Quello che abbiamo definito come cambio di atteggiamento emotivo si attua quando Marguerite ribadisce a Duval l'effetto benefico che l'amore di Armand esercita sulla sua condotta morale:

Qualunque cosa vi abbiano detto di me, ho un po' di cuore sì: il mio animo è buono: lo capirete, Signore, quando mi conoscerete meglio. Armando mi ha trasformata! Mi ha amata, mi ama [...] (Dumas 1928: 126)¹⁰.

Ferrero apporta delle modifiche alla traduzione di Bontempelli, tagliando alcune parti della battuta originale: «[...] qualunque cosa vi abbiano detto di me il mio animo è buono, lo capirete quando mi conoscerete meglio, Armando mi ha trasformata! Mi ha amata, mi ama».

Da un punto di vista della recitazione la Brignone esegue un cambio di voce e pronuncia l'inizio della battuta impiegando quella che Rasi, a partire da una classificazione di Ernest Legouvé, definisce «voce velata» (1883: 27-28), a cui segue un tono enfatico preceduto da una pausa. Questo breve modulo espressivo rientra in una coerente interpretazione tutta costruita su repentini cambi e alternanze di tono, concertati tra loro, la cui struttura complessiva risponde a uno schema preciso, che prevede un rigoroso cesellamento del testo per quanto riguarda la concatenazione dei toni e dei gradi della voce, al pari del controllo assoluto sul ritmo, sul volume e sull'intensità.

Analizziamo, dunque, alcune battute significative dell'ottava e della nona scena del quinto atto, in cui emerge in maniera preponderante l'incidenza dell'autorialità registica e attorica sul testo. Nell'ottava scena il grido soffocato di rivalsa verso la vita con cui Marguerite si rivolge a Nannina dicendo «voglio vivere, bisogna che viva!», si alterna alla rassegnazione scaturita dalla consapevolezza che nemmeno il ritorno di Armand potrebbe salvarla. La salvezza, infatti, inizia a configurarsi come una possibilità che riguarda soprattutto l'anima, da ottenere attraverso il sacrificio e l'espiazione. Armand, tuttavia, una volta giunto presso Marguerite la incita a reagire: «di che non vuoi morire, di che non ci credi, di che non vuoi», esclama. Marguerite allora risponde:

MARGHERITA: Anche se non lo volessi, caro, dovrei cedere perché lo vuole Dio. Se fossi una brava fanciulla, se tutto in me fosse casto, forse piangerei di lasciare un



mondo dove tu rimani, perché l'avvenire sarebbe pieno di promesse, e tutto il mio passato mi darebbe il diritto di contarci... Morta, tutto quanto ti rimarrà di me sarà puro; viva, ci sarebbero sempre state delle macchie sul mio amore. Credi a me: Dio fa bene tutto quello che fa... (Dumas 1928: 212)¹¹

Anche in questo caso, Ferrero interviene sulla traduzione di Bontempelli, modificando una parte della battuta:

MARGHERITA: anche se non volessi caro, dovrei cedere perché lo vuole Dio. Se la mia vita fosse stata diversa, se tutto in me fosse casto forse piangerei di lasciare un mondo dove tu rimani perché l'avvenire sarebbe pieno di promesse. Morta, tutto quello che ti rimarrà di me sarà puro, credimi, Dio fa bene tutto quello che fa.

Nell'interpretazione della prima frase Lilla Brignone si avvale di quella che Rasi definisce «voce di bronzo» (1883: 27), a cui segue un cambio di tono e il successivo impiego della «voce velata». Rasi suggerisce l'impiego del primo tipo di voce per esprimere disperazione, in questo caso specifico l'afflizione si trasforma subito nell'affievolimento espresso dalla «voce velata», che è definita da Rasi come «la voce del mistero, una specie di suono tra il dolce scoppietto della voce argentina e il rantolo della morte» (Rasi 1883: 27).

Ferrero, nella scena finale, apporta sostanziali modifiche alla traduzione di Bontempelli:

MARGHERITA: Muoio, ma sono anche felice; e la mia felicità nasconde la mia morte. Dunque, eccovi marito e moglie!... Che strana questa prima vita! E come sarà la seconda?... Voi sarete ancora più felici di prima. Parlerete di me qualche volta... non è vero?... Armando, la tua mano... Ti assicuro che morire non è una cosa tanto difficile...

Entra Gastone.

Ecco Gastone che viene a prendermi... Sono contenta di vedervi ancora, caro Gastone; la felicità è ingrata: m'ero dimenticata di voi...

Ad Armando

È stato tanto buono con me... Oh! Che strano...

ARMANDO: Che cosa?

MARGHERITA: Non soffro più... Mi pare che rientri la vita... sento un benessere che non avevo mai provato... Ma vivrò ancora! Come mi sento bene! *Siede e sembra assopirsi* (Dumas 1928: 214)¹²

Alcuni passaggi della prima battuta di Marguerite vengono tagliati e alcuni termini della sua seconda battuta subiscono delle modifiche: «rientri la vita»

diviene «ritorni la vita», in finale di battuta «vivro ancora» è ripetuto due volte. L'eliminazione della battuta di Armando e dell'ingresso di Gaston comporta la condensazione dalla scena in un'unica battuta di Marguerite:

MARGHERITA: Muoio ma sono anche felice. Che cosa strana questa prima vita, come sarà la seconda? Armando... la tua mano. Morire non è tanto difficile... ah, che strano! Non soffro più, mi pare che ritorni la vita, sento un benessere che non avevo mai provato, vivro ancora. Vivro ancora.

Nella sua interpretazione, Lilla Brignone ripropone il modulo espressivo precedente, facendo seguire a un breve *incipit* con voce di bronzo grave, un cambio di tono in voce velata. L'ultima parola della battuta non viene interamente pronunciata dall'attrice, bensì proferita a metà.

Marguerite, dunque, muore nel momento in cui ribadisce che vivrà ancora in una nuova vita. La morte assume un valore catartico, divenendo sollievo e liberazione: la fine dell'esistenza terrena determina l'inizio di una «seconda vita», preceduta dall'espiazione, che può rivelarsi migliore rispetto alla precedente.

In questo senso, il trapasso di Marguerite potrebbe essere considerato l'elemento centrale di una narrazione basata sulla dicotomia «harlot/saint», di cui si registrano svariati casi nei Vangeli e in epoca medievale; si pensi, ad esempio, al dramma *Paphnutius* di Roswitha, basato sulla parabola esistenziale di Santa Thais, una cortigiana che in seguito all'incontro con l'asceta Pafnuzio si redime, optando per una vita di preghiera e isolamento, in cui il momento della morte assume una forte valenza purificatoria, connessa alla richiesta del perdono per i peccati (Ferris 1990: 79-80).

La narrazione della «penitent whore»: riscrivere Marguerite Gautier

L'adattamento di Ferrero e l'interpretazione della Brignone riproducono con veridicità e fedeltà storica il contesto culturale entro cui si situano il romanzo e il dramma di Dumas fils. Tian, nel suo commento al radiodramma osserva, infatti, che pur trattandosi di un'edizione che mira ad assecondare «il gusto dell'epoca» (1960: 47), *La signora delle camelie* diretta da Ferrero avrebbe saputo incuriosire il pubblico proprio

per la sua capacità di raffigurare il *demi-monde* parigino tardo ottocentesco, le sue dinamiche, i personaggi che lo abitavano, i loro tic e la morale ufficialmente riconosciuta dalla società del tempo, di cui è portavoce il personaggio di George Duval. In questo senso, il regista opera fedelmente rispetto al dramma originale e alla sua funzione di «specchio» della realtà, intesa da Dumas come «fondamento della scrittura drammaturgica» (Allegrì 2011: 63).

Il personaggio di Marguerite, come Ferris ha rilevato nel suo studio *Acting women: images of women in theatre*, rientra appieno nella narrazione della «penitent whore» (1990: 165), configurandosi come una moderna Maria Maddalena. Appare particolarmente esemplificativa, al riguardo, la battuta finale del dramma, pronunciata da Micia: «Dormi in pace, Margherita!... Ti sarà molto perdonato, perché hai tanto amato!...» (Dumas 1928: 215)¹³. La frase riprende chiaramente il motto del Vangelo, pronunciato da Cristo nel momento in cui concede il perdono a Maria Maddalena: «le sono perdonati i suoi molti peccati, poiché ha molto amato» (Lc 7: 36-50). Similmente, nel romanzo Marguerite esprime un pentimento che assume una valenza purificatrice, in senso religioso:

[...] Je me ne connais pas bien en religion, mais je pens que le bon Dieu reconnaîtra que mes larmes étaient vraies, ma prière fervente, mon aumône sincère, et qu'il aura pitié de celle, qui morte jeune et belle, n'a eu que moi pour lui fermer les yeux et l'ensevelir (Dumas 1883: 295).

Dal vangelo, dunque, passando per i *mystery plays*, la figura della «penitent whore» attraversa i secoli e giunge al tardo Ottocento con il personaggio emblematico di Marguerite (Ferris 1990: 81). Tale stereotipo narrativo, che perdurerà sulle scene italiane ed europee fino agli anni Sessanta del Novecento, viene rispettato da Ferrero. Per quanto riguarda il teatro italiano, nell'immediato post-sessantotto la riduzione di Aldo Trionfo *Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, la Signora delle camelie, santa di seconda categoria*, andata in scena nel 1970, rappresenterà un punto di svolta per quanto concerne il ripensamento del personaggio di Marguerite e la sua riscrittura¹⁴. Nel 1984 avviene un ulteriore sovvertimento di prospettiva alquanto significativo, in ambito internazionale, determinato dall'adattamento



Camille di Pam Gems, scritto per la Royal Shakespeare Company. In questo caso non si tratta di una traduzione di un dramma il cui intreccio deriva da un romanzo, dove pur incidendo l'autorialità del regista e degli attori viene tuttavia mantenuto lo spirito originale dell'opera. *Camille* costituisce bensì un adattamento drammaturgico che si dota di una valenza politica, in cui emergono prepotentemente nuovi temi, come la violenza sulle donne e l'interruzione di gravidanza: il fine non è più quello di offrire «una pittura d'ambiente» ma quello di denunciare una condizione di subalternità. Come rileva Hutcheon, il caso dell'adattamento di Pam Gems, in cui l'autrice «ripete senza replicare» (2011: 209) il romanzo di Dumas, oltre a presentare notevoli elementi di originalità costituisce il primo sguardo autoriale femminile sulla vicenda di Marguerite Gautier, e ciò consente di ribaltare *in toto* una narrazione che in passato si era talora dotata di una valenza misogina, di cui, ad esempio, sono emblema le riflessioni espresse da Dumas nella *Préface* del 1868 (Verna 2014: 149)¹⁵.

Negli anni Duemila, per quanto concerne la scena internazionale, un altro adattamento del dramma in cui emergono nuovi temi, come la dipendenza da droghe e alcol, è *Camille: After la Dame aux Camélias* di Neil Bartlett (2003). L'autore sceglie di tratteggiare Marguerite come una moderna «eroina padrona di sé», impiegando i dialoghi e le analessi del romanzo originale per dare vita a una rappresentazione teatrale intimista, priva di scene di massa e delle tipiche scenografie dei drammi in costume (Bartlett 2003: 6-7).

A distanza di oltre un secolo, dunque, il dramma di Dumas riesce ancora a essere declinato in nuove forme: l'intreccio può essere adattato a esigenze drammaturgiche in evoluzione, per accordarsi ai cambiamenti della storia, della società e del costume.

Ferrero agisce nel contesto storico e culturale dell'immediato secondo Dopoguerra, in cui non erano ancora state raggiunte alcune delle tappe significative del percorso di emancipazione femminile. Si sarebbe infatti dovuto attendere il Sessantotto e la Seconda ondata del femminismo per un cambiamento sostanziale da un punto di vista legislativo e sociale riguardante il matrimonio, la maternità e la liberazione sessuale. Pertanto, appare più che coerente, la sua scelta di aderire a un paradigma interpretativo di successo, già

codificato in passato. L'autorialità di Ferrero agisce sul testo, modificandone alcune caratteristiche perlopiù stilistiche. Il regista e l'attrice protagonista dialogano con la tradizione scenica precedente, innescando un meccanismo di citazioni formali che riguarda le tecniche di recitazione e la struttura della partitura registica. Non si manifestano intenti di riscrittura o di reinterpretazione. Ferrero si inserisce agilmente in un percorso già tracciato, realizzando un radiodramma connotato da elementi fortemente riconducibili alle pratiche sceniche di matrice capocomicale, soprattutto per quanto concerne gli aspetti della vocalità. Il regista, tuttavia, non si limita a riprodurre in maniera fedele i contesti del periodo in cui venne scritto il romanzo dumasiano, costruisce altresì un'interpretazione che si rivela in linea con il periodo storico entro cui il radiodramma si colloca, bilanciando presente e passato, in attesa dei rilevanti cambiamenti che la storia del secondo Novecento avrebbe innescato di lì a poco.

Bibliografia

- Allegri, Luigi, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, (1993) Laterza, Roma-Bari 2011.
- Aston, Elaine - Reinelt, Janelle (Eds.), *Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Bartlett, Neil, *Camille: After la Dame aux Camélias by Alexandre Dumas fils*, Oberon Books, London 2003: 5-8.
- Bertolone, Paola, "Canto, incanto, discanto della Dame aux camélias: le interpretazioni di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse", in Paola Bertolone (ed.), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2000: 145-196.
- Bertolone, Paola, *I copioni di Eleonora Duse: Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Monna Vanna*, Spettri, Giardini, Pisa 2000.
- Bertolone, Paola, *Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo*, «Biblioteca teatrale», n. 131-132, 2019: 287-303.
- Bontempelli, Massimo, *Prefazione*, in Dumas, Alexandre, *La signora delle camelie*, trad. it. Massimo Bontempelli, Barbera, Firenze 1928.
- Brunetti, Simona, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora delle camelie*,

- Esedra, Padova 2004.
- Camilli, Lorenzo, *Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale con varie note ed osservazioni*, vol. I, Tipografia Aeternina, L'Aquila 1835.
- Camilli, Lorenzo, *Fonografia ovvero nuovo metodo per contrassegnare le notabili operazioni della declamazione*, Dalla stamperia del vaglio, Napoli 1852.
- Deraismes, Maria, *Ève contre Monsieur Dumas fils*, E. Dentu Éditeur, Libraire de la Société des Gens de Lettres, Paris 1872.
- Dumas, Alexandre, *La Dame aux camélias*, (1852), Calmann Lévy, Paris 1883.
- Dumas, Alexandre, *La Dame aux camélias, pièce en cinq actes, mêlée de chant*, Michel Lévy Frères – Libraires éditeurs, Paris, 1855.
- Dumas, Alexandre, *Théâtre complete. Première série. La Dame aux camélias, Diane de Lys, Le Bijou de la Reine*, Michel Lévy Frères – Libraires éditeurs, Paris 1868.
- Dumas, Alexandre, *L'homme-femme: réponse à M. Henry d'Iderville*, Michel Lévy Frères – Libraires éditeurs, Paris 1872.
- Dumas, Alexandre, *La signora delle camelie: dramma in cinque atti*, trad.it. Massimo Bontempelli, Barbera, Firenze 1928.
- Ferris, Lesley, *Acting Women: Images of Women in Theatre*, Macmillan, London 1990.
- Gastone, Geron, *Lilla Brignone: orgoglio e tenerezza*, «Sipario», n. 619-620: 40-41.
- Hutcheon, Linda, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. Giovanni Vito Di Stefano, Armando editore, Roma 2011.
- Livio, Antoine, *Préface*, in Dumas, Alexandre, *La Dame aux camélias*, (1983), Libraire général française, Paris 2020.
- Orecchia, Donatella, *La prima Duse. Nascita di una attrice moderna (1879-1886)*, Artemide, Roma 2008.
- Pasanisi, Chiara, “La gioia in *Come le foglie* da Giacosa a Visconti” in *Il teatro delle emozioni. La gioia*, (ed.), Padova University Press, Padova 2019: 337-358.
- Prosperi, Giorgio, “La giovane regia italiana”, in d'Amico, Silvio (ed.), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947: 215-220.
- Pietrini, Sandra, (ed.), *L'Amleto di Cesare Rossi*, Biblioteca Federiciana, Fano 2015.
- Pietrini, Sandra, *L'arte dell'attore dal romanticismo a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Rasi, Luigi, *La lettura ad alta voce, dichiarata con nuovi esempi*, Paravia, Firenze 1883.
- Rasi, Luigi, *L'arte del comico*, Remo Sandron, Palermo 1914.
- Reinelt, Janelle, *The Politics of Form: Realism, Melodrama and Pam Gems' Camille*, «Women & Performance: a Journal of Feminist Theory», vol. 4, 1989: 96-103.
- Ridenti, Lucio, *Primadonna e Prima Attrice*, «Il dramma», n. 198, 1954: 43-48.
- Sacchettini, Rodolfo, *La radiofonica arte invisibile: il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano (PI) 2011.
- Sacchettini, Rodolfo, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze University Press, Firenze 2018.
- Sala, Emilio, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino 2008.
- Schino, Mirella, *Racconti del grande attore. Tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello 2004.
- Sica, Anna, *La drammatica - metodo italiano: trattati normativi e trattati teorici*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Terron, Carlo, *Lilla Brignone, o dell'irrimediabilità*, «Sipario», n. 59: 9-12.
- Tian, Renzo, *La signora delle camelie*, «Radiocorriere», n. 46, 13-19 novembre 1960: 6-7.
- Tanant, Myriam, “Visconti e l'opera: le tre regie de *La Traviata*”, in Nadia Palazzo (ed.), *Luchino Visconti e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 2008: 113-129.
- Valentini, Valentina, “La voce scomparsa: la recitazione di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio”, in Giulia Palladini (ed.), *Dal Magdalena project al Magfest: un percorso sul teatro femminile in Italia*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2012: 33-47.
- Verna, Marisa, “Sgualdrina, vittima, mezzana: il tabù della sessualità femminile in Dumas Fils e Georges Ancey”, in Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimò, (eds.), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà Vita e pensiero*, Milano 2014: 145-155.
- Verna, Marisa, (ed.), *Alexandre Dumas fils, La signora delle camelie. Il femminismo misogino*, ETS, Pisa 2015.

1 Massimo Bontempelli aveva sviluppato un rapporto ambivalente e complesso con il *medium* radiofonico, verso cui nutriva diffidenza e fascinazione. Seppure alcune sue opere vennero proposte sotto forma di radiodrammi, lo scrittore considerava la radio un'antagonista della letteratura. Egli auspicava inoltre, da un punto di vista formale, che il radiodramma potesse smarcarsi dal testo drammaturgico per trovare una sua codificazione autonoma (Sacchetti 2018: 11-12).

2 Il *corpus* dei copioni di Lilla Brignone, conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, presenta delle similarità con quelli degli attori attivi sulla scena teatrale italiana tra Otto e Novecento. In particolar modo, i copioni appaiono contrassegnati con le sigle declamatorie codificate nei trattati di recitazione di Lorenzo Camilli (1835; 1858). L'attrice, infatti, costruiva l'interpretazione dei suoi personaggi a partire da una partitura scritta, che presentava punti di contatto con la prassi scenica del teatro di tradizione capocomicale. Un caso emblematico è quello dell'allestimento viscontiano di *Come le foglie*, messo in scena al Teatro Eliseo nel 1955, in cui la Brignone, di concerto con Visconti, costruisce un'interpretazione del personaggio dove la vocalità emerge come principale elemento espressivo, a partire da una minuziosa annotazione delle sigle declamatorie nel copione, sottoposte e interposte alle singole battute (Pasanisi 2019: 348-354).

3 La prima traduzione italiana completa, che è anonima, venne pubblicata nel 1890. Si tratta della traduzione della versione definitiva del dramma di Dumas fils risalente al 1868.

4 Mario Ferrero studia regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica dal 1946 al 1950, proseguendo il suo percorso come assistente al Piccolo Teatro della Città di Roma, dove recepisce ulteriormente la lezione scenica di Orazio Costa, già suo maestro di regia in Accademia. Il rigore filologico e il «temperamento analitico» (Prosperi 1947: 216) di Costa influenzano notevolmente il giovane Ferrero, che nel 1960, grazie all'assidua collaborazione con il suo maestro, si era già misurato con la drammaturgia di Ugo Betti, Čechov e Goldoni. Ferrero aveva altresì inscenato alcune opere di Shakespeare (*Macbeth*, 1953; *Il mercante di Venezia*, 1955; *Sogno di una notte di mezza estate*, 1959) e di autori francesi e inglesi a lui contemporanei (*Cocktail party* di Thomas Stearns Eliot, 1950; *Intermezzo* di Jean Girardoux, 1951; *Una donna dal cuore troppo piccolo* di Fernand Crommelynck). Alla fine degli anni Cinquanta Ferrero inizia altresì a dirigere svariati radiodrammi e spettacoli di prosa televisiva.

5 Per un'analisi approfondita al riguardo: (Brunetti 2004: 56-57).

6 «Pourquoi pas? – A quoi bon! Ma vie va et s'use sans cesse de l'un a l'autre de ces deux mots» (Dumas, 1855: 39); Ferrero non interviene sulla traduzione di Bontempelli e mantiene la battuta invariata.

7 Non si tratta dell'unico riferimento all'opera di Verdi per cui Ferrero opta, la sigla del radiodramma è infatti il primo tema del preludio del primo atto de *La Traviata*.

8 Tra le interpretazioni più significative del dramma si

annoverano quelle di Clementina Cazzola (1860; 1865), Virginia Marini (1866-1867), Giacinta Pezzana (1866-1867), Tina Di Lorenzo (1894-1896), Eleonora Duse (1882; 1885; 1897; 1924), Irma Gramatica (1903), Maria Melato (1931). Per una panoramica al riguardo (Brunetti 2004: 155-187).

9 La registrazione sonora del radiodramma è conservata presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma.

10 MARGUERITE: [...] Oh! Quoi qu'on vous ait dit, j'ai du coeur, allez! Je suis bonne; vous verrez quand vous me connaîtrez mieux... C'est Armand qui m'a transformée! – Il m'aime, il m'aime (Dumas 1868: 127).

11 MARGUERITE: Quand je ne le voudrais pas, mon ami, il faudrait bien que je cédasse, puisque Dieu le veut. Si j'étais une sainte fille, si tout était chaste en moi, peut-être pleurerai-je à l'idée de quitter un monde où tu restes, parce que l'avenir serait plein de promesses, et que tout mon passé m'y donnerait droit. Moi morte, tout ce que tu garderas de moi sera pur; moi vivante, il y a aura toujours des taches sur mon amour... Crois-moi, Dieu fait bien ce qu'il fait... (Dumas 1868 : 181).

12 MARGUERITE: Je suis mourante, mais je suis heureuse aussi, et mon bonheur cache ma mort. – Vous voilà donc mariés ! – Quelle chose étrange que cette première vie, et que va donc être la seconde?... Vous serez encore plus heureux qu'auparavant. – Parlez de moi quelquefois, n'est-ce pas ? Armand, donne-moi ta main... Je t'assure que ce n'est pas difficile de mourir- (Gaston entre) Voilà Gaston qui vient me chercher... - Je suis aise de vous voir encore, mon bon Gaston. Le bonheur est ingrat : je vous avais oublié... (A Armand) Il a été bien pour moi... Ah ! c'est étrange. (Elle se leve) / ARMAND : Quoi donc?... / MARGUERITE : Je ne souffre plus. On dirait que la vie rentre en moi... j'éprouve un bien-être que je n'ai jamais éprouvé... Mais je vais vivre !... Ah ! que je me sens bien ! (Elle s'assied et paraît s'assoupir) (Dumas 1868 : 182).

13 NICHETTE: Dors en paix, Marguerite! Il te sera beaucoup pardonné parce que tu as beaucoup aimé! (Dumas 1868: 183).

14 Per un approfondimento al riguardo: (Bertolone 2019: 287-303).

15 Ulteriori esternazioni di Dumas di carattere fortemente misogino vengono contestate dalla scrittrice femminista Maria Deraismes nel pamphlet *Ève contre Monsieur Dumas fils* (1872), che si configura come una risposta al saggio *L'Homme-femme. Réponse à Monsieur Henry d'Ardeville* (1872) in cui l'autore giustifica l'omicidio come atto punitivo nei confronti delle consorti insubordinate e adultere (Dumas 1872: 175-176).

Gli dei dannati. Ivo Van Hove e il suo adattamento del film di Luchino Visconti per il festival di Avignone

Nicolò Zaggia

Il mio orecchio aveva sentito parlare di te
ma ora l'occhio mio ti ha visto.
Perciò mi ravvedo, mi pento
sulla polvere e sulla cenere.
Giobbe 42:5-6

Secondo la definizione proposta da Treccani nel suo dizionario online¹, l'etimologia del termine 'tradurre' non è univoca. Le derivazioni sarebbero principalmente due: da un lato si tratterebbe di un calco del verbo francese *traduire* (originariamente impiegato in ambito penitenziario – tradurre un prigioniero in tribunale), dall'altro la contrazione in latino della preposizione *trans* con il verbo *ducere*, il cui incontro renderebbe conseguentemente l'idea di 'condurre attraverso'. La nozione di movimento suggerita da questa seconda accezione, se applicata all'ambito teatrale, ci permette di constatare che ogni *pièce* s'impone inevitabilmente agli spettatori come traduzione, dal momento in cui ogni spettacolo obbliga l'attraversamento di diverse dimensioni semiotiche e simboliche (Barthes 1968: 258-259).

Alla luce di questa constatazione, l'obiettivo che questo contributo si prefigge è quello di proporre l'analisi di una delle ultime *mise en scène* realizzate dal regista belga Ivo Van Hove. Nello specifico, l'oggetto della riflessione sarà lo spettacolo *Les Damnés*; una rappresentazione pensata per la *Comédie Française* e presentata nel luglio 2016 al Festival d'Avignon, ventitré anni dopo l'ultima partecipazione della compagnia alla celebre manifestazione culturale².

L'articolo si suddividerà in quattro parti; le prime tre saranno funzionali alla definizione dell'ultima. Gli aspetti della rappresentazione che verranno analizzati saranno la struttura discorsiva della *pièce*,

l'organizzazione dell'azione, la componente narrativa e in ultima istanza la compagine ideologica veicolata dalla stessa (Pavis 2002: 13). Questa operazione permetterà di scandagliare ogni aspetto dell'opera, partendo dalla comprensione delle sue caratteristiche più superficiali, fino all'interpretazione della sua struttura profonda.

Struttura discorsiva

Lo spettacolo è il frutto di un adattamento dello scenario del film di Luchino Visconti *La caduta degli dei*, vincitore dell'Oscar per la sceneggiatura nel 1969³. In questo adattamento il rimaneggiamento del copione italiano diventa funzionale alla trans-mediatizzazione teatrale: un processo trasformativo per il quale non sono i fotogrammi del film a dirigere la rappresentazione bensì le battute degli attori; delle parole che vengono (ri)concepite dallo schermo per la scena. A tal proposito, le dichiarazioni lasciate dal regista confutano ogni dubbio circa l'approccio metodologico scelto per questo lavoro:

Non ho voluto realizzare un adattamento del suo film [di Visconti], peraltro non l'ho nemmeno rivisto durante la preparazione dello spettacolo. Immaginatevi che monti un *Amleto*, sicuramente non lo farei ispirandomi ad una *mise en scène* già vista. Nel caso di *Les Damnés*, ciò che mi importava era mettere in scena le parole e le situazioni iscritte nello scenario (nostra traduzione) (Arvers-Sourd 2016).

Il teatro portato in scena dal direttore del Toneelgroep Amsterdam rinuncia a essere un 'teatro per il testo' (una forma di drammaturgia che si limita a sottolineare la complessità e la

sagacia dello scenario) diventando un 'teatro con il testo': un'espressione in grado di definire una filosofia della rappresentazione che predilige lo spettacolo in tutta la sua complessità (De Marinis 2013: 29).

Da un punto di vista narrativo, i protagonisti della vicenda sono gli Essenbeck, la famiglia che al momento dello scoppio del secondo conflitto mondiale deteneva le più grandi acciaierie della Renania. In questo modo, finzione e storia patteggiano assieme una forma di teatro-realtà. Già Visconti, attraverso la creazione di questo personaggio aveva infatti deciso di celare (in maniera mal velata) la famiglia Krupp (dell'odierno ThyssenKrupp, conosciuta per aver progettato i cannoni Dora per conto del Nazionalsocialismo) (James 2012: 172).

Similmente al film, lo spettacolo si apre sulla festa di compleanno del capofamiglia, il Barone Joachim (impersonificato da Didier Sandre). Durante la cena, la notizia dell'incendio del Reichstag (avvenuta il 27 febbraio 1933) turba il clima mendacemente gioviale della riunione familiare, accelerando quel processo decisionale del Barone di destituire l'allora attuale direttore aggiunto del gruppo (Herbert Thallman, interpretato da Loïc Corbery) – poiché vicino al socialismo, per permettere all'impresa siderurgica di affiliarsi al regime nazista. Questa scelta politico-finanziaria genererà, nel corso della rappresentazione, una spirale di violenza e di assassinii che porteranno la famiglia al collasso, il cui capitale economico verrà gestito in ultima istanza da Martin von Essenbeck (interpretato nello spettacolo dal giovanissimo Christophe Montenez), nipote del capofamiglia. Una figura apparentemente marginale all'inizio del dramma, ma che diventa progressivamente protagonista nello svolgersi della *mise en scène*, fino a raggiungere l'apice di questo suo climax ascendente nell'epilogo dello spettacolo (Kafka 2019), dove il personaggio appare in tutta la sua forza perturbante e controversa (Billington 2019).

Les Damnés racconta due storie: da un lato la disgregazione di una famiglia ricca – strettamente legata al destino economico di un paese per la sua influenza nel settore siderurgico – e dall'altro, una storia politica, quella del trionfo di un'ideologia, il nazismo, il cui modo di pensare, nonostante l'esito della seconda guerra mondiale, non ha fatto che crescere negli ultimi decenni fino a minacciare

oggi le società di diversi paesi europei (nostra traduzione) (Muhleisen 2016).

In questo senso, da un punto di vista diacronico e diatopico, la Germania degli anni tra le due guerre costituisce il punto di riferimento scelto da Visconti per costruire la trama della sua rappresentazione filmica. Un immaginario che verrà successivamente sfruttato da Van Hove nel suo adattamento teatrale.

Tuttavia, il processo intertestuale è molto più articolato. La vicenda trova un punto d'appoggio nel genere tragico, con un riferimento specifico alla produzione shakespeariana. Lo spettacolo s'ispira a *Macbeth*, la cui vicenda viene sapientemente rimaneggiata dal regista cinematografico al fine di mettere in scena la progressiva decadenza morale che si innesca quando l'animo umano è diretto unicamente dalla brama di potere economico e politico. Allo stesso tempo però il titolo della pellicola italiana fa un *clin d'œil* al dramma musicale *Il crepuscolo degli dei*, della tetralogia di Richard Wagner *L'anello del Nibelungo*. Un riferimento che viene a perdersi nello spettacolo francese che decide piuttosto di evocare un'altra fonte d'ispirazione del film di Visconti: *I dèmoni* (altrimenti tradotto *Gli ossessi*) di Dostoevskij⁴, romanzo che in un certo qual modo forgia il personaggio di Martin, che appare essere l'alter ego contemporaneo di uno fra i protagonisti dell'opera russa, ovvero Nikolaj Stavrogin (Monastier 2016). Ivo Van Hove s'inserisce in modo tanto armonioso quanto perturbante all'interno di questo processo metamorfico, plasmando l'eredità classica a suo favore, e ridimensionando la struttura dell'opera nel rispetto del suo processo evolutivo per renderla tuttavia più eloquente rispetto ad una dialettica propria del ventesimo secolo (Kafka 2019).

Struttura dell'azione

Sebbene tra la *mise en scène* e il film di Visconti persistano molti punti di contatto, è possibile altresì constatare svariate differenze. Nello specifico di questo suo rapporto altalenante con l'antecedente filmico, sia da un punto di vista intertestuale che per la sua dimensione transdisciplinare, la componente più cangiante del dramma contemporaneo riguarda specificatamente la retorica dell'azione.

In una prospettiva semiotica, l'apertura del sipario e l'entrata dei personaggi in scena segnano l'inizio della rappresentazione. Così avviene anche nella pellicola del '69, dove un inizio *in medias res* permette l'immersione immediata dello spettatore all'interno del contesto sociale e culturale in cui si svolge l'azione. Ivo Van Hove riformula questo tipo di convenzione: in *Les Damnés*, i personaggi accedono al palcoscenico da un ingresso sito sul lato destro del plateau, per attraversare tutta l'ampiezza della scena raggiungendone così il lato sinistro dove 'si calano nel loro ruolo' agli specchi di una fila di camerini en plein air, di fronte agli spettatori. Viene così a mancare, fin dall'inizio della rappresentazione, quella sospensione d'incredulità data dalla cosiddetta quarta parete (Lecomte 2016); una forma di patteggiamento tra pubblico e attori che veicola il realismo della *mimesis*: ciò che si realizza sotto gli occhi del pubblico, benché ispirato a fatti realmente accaduti, è apertamente il frutto di una finzione.

In questo senso, la denuncia della condotta umana, motivata dall'avarizia e dalla perfidia, non dà vita a un teatro naturalista nel senso stretto del termine, un teatro che intende rappresentare verosimilmente uno spaccato di realtà: persiste una forma di critica alla società, ma manca una ferma volontà di separare 'cloisonnisticamente' scena e pubblico. Un modo questo per facilitare l'intelligibilità del messaggio poetico, e che trova un valido supporto anche nel concetto sonoro dello spettacolo (progettato da Éric Sleichim).

La musica dirige il concatenarsi delle situazioni sceniche in modo da connotare progressivamente l'evolversi della rappresentazione. Nello spettacolo, i compositori considerati 'degenerati' dal nazismo (come Igor' Fëdorovič Stravinskij e Arnold Schönberg) si alternano a quei musicisti rivendicati dal regime (Ludwig van Beethoven e Richard Wagner) al fine di tradurre su scena il clima culturale dell'epoca. Nei momenti di rottura viene invece interpellata la band metal tedesca contemporanea dei Rammstein, con le sue sonorità violente e aggressive. Gli unici momenti di tranquillità dello spettacolo sono contraddistinti dall'esecuzione al clarinetto di Günther (nipote di Joachim, interpretato da Clément Hervieu-Léger) di un tema dei *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss, durante il compleanno del Barone, e dall'interpretazione di Sylvia Bergé del *Klaglied* di Dietrich Buxtehude (Fauvel 2016).

Queste scelte registiche producono un'alterazione delle concatenazioni cronotopiche ovvero quelle combinazioni di elementi spaziali e temporali che orchestrano lo sviluppo di ogni situazione narrativa (Bachtin 1975: 231).

Così facendo, lo spettacolo mette in discussione la 'dialettica della visione', che è tradizionalmente un elemento chiave di ogni rappresentazione. Lo spettatore non riceve un prodotto 'raffinato', bensì si trova nella condizione di dover ricostruire costantemente gli stimoli suggeriti dalla *mise en scène*.

Struttura narrativa

A tal proposito, gli elementi appartenenti alla struttura narrativa dello spettacolo su cui s'intende attirare l'attenzione sono principalmente due: l'organizzazione scenica e l'utilizzo dell'espedito filmico nella rappresentazione.

Qual è l'azione che il palcoscenico deve ospitare? Una domanda veicolante, seppur nella sua semplicità, una riflessione fondamentale per lo spettacolo analizzato. Questo perché in *Les Damnés*, parafrasando un'espressione di Artaud, lo spazio è un'anarchia che organizza la rappresentazione su più livelli (Artaud 1938: 53). Non si tratta di uno spazio 'architetturalizzato': non sono presenti su scena riferimenti contestuali diretti, così come non vi è un vero fondale (se non il palazzo dei papi), di là dello schermo che funge da sfondo.

Al contrario, tutto viene mediato dal registro del simbolico, e quindi viene tradotto in chiave sociale e sociologica. Questa operazione è alquanto particolare dal momento in cui l'assenza di un *décor* realistico non mina la struttura narrativa dello spettacolo (Ubersfeld 1996 (b): 62).

Abbiamo riunito degli elementi molto concreti, dei letti, dei tavoli, e delle bare realizzate in un materiale che ricorda il metallo arrugginito. Questi accostamenti, rigorosamente allineati, delimitano al centro del plateau una superficie di gioco ricoperta di pannelli che ripropongono tutte le vibrazioni di una gamma di arancioni. L'insieme di tutti questi elementi è più significativo di ognuno di essi preso singolarmente, e la loro totalità costituisce la metafora del cerimoniale di morte che si compie [con lo spettacolo] (nostra traduzione) (Arvers-Sourd 2016).

Alcuni esempi di questa traduzione simbolica sono: l'arancione vivo che ricopre il palcoscenico (quasi a fungere da richiamo alle fornaci delle

acciaierie), e le suppellettili in metallo utilizzate nei vari momenti simposiaci, come a evocare tramite l'algido riflesso delle loro cromie (in contrasto con il colore del palco) la brutalità della guerra. (Ubersfeld 1996 (a): 23).

Ciononostante, oltre alla portata metonimica di queste scelte registiche, l'organizzazione dello spettacolo secondo il paradigma della sua struttura simbolica comporta un funzionalismo estremamente accentuato dello spazio all'interno del quale si svolge la rappresentazione.

Il *plateau* (largo 40 metri) viene suddiviso dal regista in diverse sezioni ognuna delle quali assolve uno scopo specifico in momenti dati della rappresentazione.

Sul lato sinistro della scena sono presenti i camerini degli attori: questa zona del palco traduce il patto di verosimiglianza che la *mise en scène* impone. Da un punto di vista semiotico è probabilmente la zona più rassicurante per lo spettatore in quanto simboleggia la natura fittizia della rappresentazione.

Accanto a questa sorta di camerini è collocata una fila di letti (materialmente dei *pouf*) che diventano il luogo privilegiato della destrutturazione degli affetti, altra tematica cruciale della *pièce*. In questo senso, questa parte di palcoscenico si tinge di una sfumatura quasi 'intimistica', entrando in aperta opposizione con il suo lato opposto.

Il lato destro della scena è occupato infatti da una fila di bare a cielo aperto. Degli oggetti che fungono da *memento mori* per i personaggi, ma che sono capaci di anticipare anche al pubblico gli effetti che una disperata ricerca di potere esercita sulla vita degli uomini. Si tratta di una zona ricollegabile alla pratica ritualistica: un aspetto essenziale della *pièce*. Nel corso della rappresentazione, lo spettacolo s'articola difatti in una sorta di funzione religiosa capace a evocare una forma di sacrificio.

Il termine 'sacrificare' sottende il processo per cui qualcosa viene reso sacro. In tal senso, la messa a morte dei vari personaggi illustra l'inevitabile conseguenza della sottomissione dell'uomo al 'dio potere'. L'attraversata della scena da parte dei personaggi per raggiungere i sarcofagi ricorda un viaggio sullo Stige. Le figure che prendono parte a questa 'crociera' sono in tutto sette. In primis il Barone von Essenbeck, successivamente 'la piccola Lisa' – una bambina di origine ebrea, che trova la morte dopo essere stata violentata dal protagonista della vicenda, Elizabeth Thallman (moglie di Herbert, il dissidente ex dirigente delle acciaierie),



Konstantin von Essenbeck (membro delle SA, divenuto d'intralcio per le SS), Herbert Thallman, e infine Friedrich Bruckmann assieme alla sua amante Sophie von Essenbeck, ovvero la madre di Martin.

Tutti i rituali sono identici, il che rende la pratica della messa a morte una sorta di leitmotiv atemporale dello spettacolo: l'identificazione del capro espiatorio, la scorta fino alla bara, un video della vittima nel tentativo disperato e vano di aprire il coperchio del sarcofago – immagini proiettate su di uno schermo led che funge da sfondo al palco. Concluso l'interramento, le ceneri di ogni vittima vengono versate in un'anfora posta al centro della scena, lungo il bordo che separa il plateau dalla platea. Dietro l'anfora, si erige un secondo palco: altro strumento meta-performativo capace di permettere una forma di rappresentazione al quadrato.

In virtù di questa non architettralizzazione, l'orizzontalità della scena prevale sul verticalismo (un aspetto della rappresentazione che viene generalmente ottemperato dallo sfondo, ma che è stato detto essere sostituito in questo spettacolo dallo schermo led) (Demidoff 2016). In questo senso, le linee forza utilizzate dal regista per articolare l'azione si sviluppano attraverso il dialogismo delle relazioni che i personaggi tessono vicendevolmente. L'intera vicenda si articola tramite gli spostamenti sulla scena dei suoi protagonisti, senza ricorrere alla mediazione di una vera e propria scenografia. In questo modo Ivo Van Hove rinuncia alla costruzione di una profondità prospettica.

Unica eccezione a questa vettorializzazione del palcoscenico è data dall'utilizzo del palazzo retrostante durante una sola scena del dramma. Un'operazione che permette al *setting* in cui si svolge il festival di diventare un fondale alternativo ma funzionale alla rappresentazione. Una scenografia capace di evocare e tradurre (sempre in chiave simbolica) anche il contesto storico e sociale in cui la vicenda si sviluppa, ovvero quello di una famiglia nobile tedesca negli anni '30. Nella scena in questione, la madre di Martin si trova a dover cercare il figlio ma per aumentare il senso d'affanno di questa ricerca, Sophie entra nel palazzo retrostante al palco, sporgendosi da una finestra che sovrasta il pubblico, dominando in questo modo l'intera platea.

L'utilizzo del palazzo, oltre che ad assolvere

una funzione estetica, diventa così espressione di una psicologizzazione della scena (la ricerca spasmodica del figlio all'interno del *Palais des Popes* come corrispettivo della perturbazione psichica di Martin, capace di risucchiare in una spirale di follia anche gli altri personaggi della vicenda), una pratica che Anne Ubersfeld interpreta come risultato della convergenza della clinica psicanalitica nella pratica artistica (Ubersfeld 1996 (b): 66). Durante l'episodio, al fine di permettere agli spettatori di seguire ciò che succede dentro al palazzo, un cameraman riprende la scena mediante una *steadicam* e il filmato che ne risulta viene proiettato sullo schermo dietro al palco, permettendo al pubblico di essere al contempo dentro il palazzo e sulla platea, assieme al personaggio ma escluso dalla relazione madre-figlio.

Questo effetto conduce al secondo elemento della struttura narrativa dell'opera che merita di essere messo in evidenza: l'intromissione del video nello spettacolo.

Fin dall'antichità, la *techné* è sempre stata una valida alleata dell'arte drammatica (Pavis 2013: 137). Non vi è quindi ragione di stupore nella constatazione che le scelte registiche contemporanee vadano di pari passo con lo sviluppo tecnologico. Ciò che piuttosto risulta interessante è la comprensione delle modalità con cui questo tipo di commistione si realizza.

Nel caso di *Les Damnés*, le azioni che si svolgono nel corso della rappresentazione vengono costantemente riprese da un gruppo di cameramen e tecnici (tanto è vero che si è parlato di *théâtime* o *cinéâtre*) che seguono i gesti degli attori in ogni loro spostamento scenico⁵, giocando con l'orrore che la rappresentazione dispiega.

Una scelta registica che non rappresenta una novità da un punto di vista stilistico, e nemmeno un punto di svolta nella poetica del regista, ma che obbliga lo spettacolo a un confronto con una delle prerogative essenziali dell'arte drammatica: la politica dello sguardo, o in altri termini, la dialettica tra il vedere e l'esser visto.

Scelta democratica capace di rendere 'tutto sempre visibile a tutti', permettendo di mettere in risalto il lavoro svolto da ogni attore, questa operazione risulta essere generativa, nell'economia della rappresentazione, di un dualismo intrinseco alla mise en scène che si fonda sulle nozioni di presenza e assenza, materialità del palcoscenico e aleatorietà del video. Ciò che si palesa agli occhi degli spettatori

è un connubio tra performance e rappresentazione mimetica, presenza viva e tangibile (quella del teatro, della danza e della musica), e figure di finzione, marchio dell'assenza (tipica del cinema, come delle arti figurative) (Ubersfeld 1996 (b): 36-7).

In una prospettiva semiotica, il video proiettato sullo schermo (largo ben 11 metri) assolve a diversi scopi, che oscillano tra l'informazione del pubblico, l'accompagnamento della *mimesis*, e la dissociazione tra scena e video⁶. In questo modo, lo spettacolo d'Ivo Van Hove sintetizza adeguatamente quel controsenso intrinseco all'arte performativa del ventesimo secolo che pone il teatro in un equilibrio precario tra crisi ed età aurea (Taviani 2000: 293-327).

Circa la funzione pedagogica, l'approccio è di tipo documentaristico, e si realizza attraverso l'inserimento di foto d'archivio (l'incendio del Reichstag, l'auto da fé, il campo di Dachau). Delle immagini che permettono di colmare quei vuoti lasciati da una scenografia spoglia: l'evocazione di momenti così iconici del secolo scorso facilita l'immersione dello spettatore in un contesto storico e sociale che altrimenti risulterebbe solo denotato (Kafka 2017).

Per quanto riguarda l'accompagnamento della *mimesis*, il video crea un legame tra attori e spettatori che non sarebbe altrimenti possibile. Ciò avviene ad esempio nella scena che antecede la violenza di Martin su una bambina ebrea (la piccola Lisa, la seconda vittima della vicenda). In questa scena, tramite l'utilizzo delle telecamere, gli spettatori riescono a vedere frontalmente e in simultanea ambedue i volti dei personaggi: quello della vittima, come quello del carnefice, che pur dando le spalle al pubblico riesce a imporre il suo viso sulla platea grazie all'immagine proiettata nello schermo.

È tuttavia nella creazione di una realtà alternativa, ovvero attraverso la dissociazione più totale tra palco e video che l'impiego del dispositivo tecnologico raggiunge l'apice del suo lirismo e della sua forza espressiva. In tal senso, le modalità con cui ciò avviene sono principalmente due: permettendo l'accesso allo sguardo del pubblico, a zone della scena altrimenti interdette e completando il senso della performance, coniugando lo spettacolo live con scene pre-registrate.

Circa il primo di questi due utilizzi, l'impressione che lo spettatore ne trae è quella di un 'allontanamento della vicenda' rispetto all'*hic et nunc* della rappresentazione. Nella descrizione dell'episodio

dell'inseguimento di Martin da parte della madre Sophie si era menzionata una psicologizzazione dello spazio scenico; in realtà già a inizio spettacolo, un uso simile della telecamera era stato impiegato per mostrare alla platea gli albori della deriva pedofila del protagonista. L'episodio avviene al termine della festa di compleanno del Barone e vede la trasformazione da parte di Martin di un momento di gioco con una sua cuginetta in abuso. L'intera vicenda si svolge però off-stage, quindi non sotto lo sguardo diretto degli spettatori, che assistono alla scena attraverso la lente della telecamera.

Ultima funzione del video (in relazione alla creazione di una 'realtà altra' rispetto a quella generata dalla rappresentazione) è data dall'inserimento di immagini pre-registrate (ad opera di Tal Yarden) in concomitanza alle scene live, con la funzione di completare e ampliare il significato della performance. In tal senso, emblematico appare l'episodio evocante la notte dei lunghi coltelli (verificatasi il 30 giugno 1934). In questo momento della rappresentazione ciò che avviene è una scissione radicale tra scena e schermo. La recitazione degli attori diviene un supporto al video, il quale permette un ampliamento dei confini del palcoscenico e dello spettacolo. Agli spettatori viene proposta una scena simile (tanto è vero che in un primo momento persiste un effetto straniante che porta il pubblico a chiedersi quale sia la 'vera realtà' che si manifesta sotto ai suoi occhi) ma problematizzata. Così facendo, i personaggi che appaiono in questa scena sembrano andare oltre il limite abituale della rappresentazione; un modo per rendere porosi i confini tra recitazione e ripresa, incalmando la dimensione live alla registrazione (Diatkine 2016). Ragione di turbamento è inoltre data dall'inserimento di alcune porzioni di registrazioni audio di discorsi di Hitler⁷ capaci di aumentare la portata tragica dell'episodio. La copresenza di tutti questi fattori è indice dell'impossibilità di scindere l'esperienza drammatica nei suoi elementi costitutivi (De Marinis 2016: 24), poiché tutti iscritti in una sottopartizione in costante dialogo.

Nella scena finale della tragedia si vede Martin completamente nudo nell'atto di cospargersi delle ceneri dei suoi famigliari (contenute nell'anfora collocata tra palco e platea) per poi sparare da sopra il palco con una mitragliatrice contro il pubblico, illuminato unicamente da una serie di flash generati

dallo schermo led retrostante al personaggio. Questo tipo di codice (l'attore che si rivolge direttamente allo spettatore) non rappresenta una novità in ambito teatrale, come non lo è per il linguaggio filmico⁸; ma nel caso specifico dello spettacolo di Van Hove, esso s'impone come un momento emblematico che si arricchisce di una significazione particolare. Il personaggio si cinge delle ceneri dei propri famigliari: una cerimonia di vestizione *à l'inverse* che sancisce il battesimo della sua colpevolezza, così come di quella del pubblico, che coperto anch'esso dalla cenere degli Essenbeck si trova a fare i conti con il suo voyerismo perverso e impotente.

Struttura ideologica e dell'inconscio

L'ultimo aspetto che s'intende mettere in luce è la struttura ideologica che l'opera promuove; in altri termini, il paradigma di valenze che scaturisce dall'insieme di tutte le deissi dello spettacolo: il significato più autentico e più profondo della *mise en scène*.

Quali sono le tematiche che Ivo Van Hove decide di approfondire attraverso questa rappresentazione? L'enorme quantità di materiale press (interviste, video, presentazioni dello spettacolo) che ha seguito la messa in scena del dramma ha permesso al regista di raccontare al suo pubblico quali intenzionalità si celano dietro a questo lavoro: *Les Damnés* si presenta come uno spettacolo funzionale a una '*célébration du mal*' (Kafka, 2019), 'un coup de projecteur donné sur le mal', il teatro come *memento* di ciò che deve essere sempre combattuto (Piolat Soleymat 2016).

All'interno di questa scelta poetica, che diviene al medesimo tempo anche politica, è possibile individuare diversi argomenti.

Tra questi, l'influenza della politica e dell'economica sulla vita degli uomini: il potere è una tematica fondamentale per la nostra contemporaneità; esso occupa la scena pubblica e coinvolge ogni aspetto della nostra vita (Kafka 2019). La storia della famiglia Essenbeck obbliga i suoi spettatori a un confronto con il mito di una prosperità economica tanto sregolata quanto deleteria: la produzione come forma di urgenza assoluta, fondata sul falso ideale di un'ascesa economica inarrestabile (Piolat Soleymat 2016). Il pubblico è tenuto a decostruire questa convinzione per poter rendersi conto del

prezzo imposto da questo tipo di arrivismo. L'utilizzo delle telecamere e la proiezione sullo schermo dei video da esse ripresi producono una sorta di *mise en abyme* immaginaria capace di mostrare come le macro vicende politiche siano strettamente collegate alle scelte condotte dai singoli (Kafka 2017). Ciò che è stato chiamato il racconto 'dell'incubazione della lebbra nazista nel corpo nazionale tedesco e individuale della popolazione' diviene per il regista un monito estremamente valido anche per l'uomo di oggi, che si trova ad assistere in maniera impotente (e forse disinteressata?) all'emergere di nuove forme di populismi.

Sullo sfondo generato da queste premesse, parossismo di violenza e passione, lo spettacolo uccide ogni affettività. Nessun amore lega i personaggi su scena, le cui relazioni sono al contrario costantemente mediate dagli avatar di una sessualità sregolata e malsana. Van Hove evoca diversi fantasmi dell'immaginario collettivo come l'incesto, la pedofilia, lo stupro, le erotomanie, la repressione dell'omosessualità.

Nello specifico della discriminazione collegata all'orientamento sessuale, l'espressione di genere e l'ideale di virilità diventano dei temi che corrono in filigrana per tutta la durata dello spettacolo. Nell'episodio evocante la notte dei lunghi coltelli, la scena orgiastica testimonia la frustrazione sessuale e la deriva omoerotica che scaturisce in dinamiche sociali autoritarie a prevalenza monosessuali (Mieli 1977: 116-8).

Ma anche durante l'esibizione in *drag* di Martin (a spettacolo appena iniziato, durante la festa di compleanno del Barone), Ivo Van Hove decide di decostruire il binarismo di genere evitando una banale femminilizzazione del personaggio bensì declinando il protagonista in chiave androgina. Un *make-up* a tratti gotico abbinato a un completo maschile dal taglio classico, arricchito da guanti in lattice la cui lucentezza si riflette sul collier d'oro a borchie nere non hanno niente a che vedere con la scena viscontiana dove il medesimo personaggio si presenta al pubblico nei panni di Marlene Dietrich. Il senso d'indeterminatezza della rappresentazione contemporanea sembra imporsi precisamente in questa impossibilità di scindere in maniera netta il maschile dal femminile, obbligando il pubblico a ridefinire le griglie gnoseologiche di comprensione del mondo.

Conclusioni

In cosa consiste la novità di questo spettacolo? Qual è il senso di riportare oggi a teatro l'ennesima rappresentazione sul nazismo? L'artificio registico è funzionale alla *mise en scène* oppure è un semplice specchietto per le allodole finalizzato a stupire lo sguardo di uno spettatore ingenuo? Queste sono solo alcuni degli interrogativi sollevati dalla critica nei confronti della rappresentazione che è stata l'oggetto di questa analisi. Una risposta univoca e generalmente soddisfacente è difficile da trovare.

Ad ogni modo, ciò che è sicuramente vero è che *Les Damnés* si presenta come uno spettacolo capace di posizionarsi al crocevia di una riflessione sull'evoluzione della pratica drammaturgica odierna. La tradizione non viene rinnegata. La presenza dello scenario viscontiano garantisce alla parola un'autorevolezza capace di accompagnare e dirigere il racconto, veicolandone i significati più profondi. Ciononostante vi è anche una dimensione altamente performativa che porta il 'fare' degli attori a disarticolarsi rispetto al 'dire' imposto dal copione. Il senso della *mise en scène* si costruisce corporalmente, quindi attraverso le azioni a cui lo spettatore assiste. In questo modo la rappresentazione rinuncia al classico testocentrismo (Pavis 1996: 186). La tradizione s'interseca con la traduzione: una traduzione della parola per la scena, ma che risulta essere tuttavia anche una sorta di tradimento.

Che cos'è in conclusione *Les Damnés*? Probabilmente si potrebbe definire come 'dispositivo': una rappresentazione che pur iscrivendosi all'interno di una tradizione, ne infrange le regole, senza tuttavia ricercare a tutti i costi il distruzioneismo dell'avanguardia.

In questo senso l'opera elude ogni prevedibile processo classificatorio, poiché obbliga il suo spettatore alla scoperta di alcune dimensioni spettacolari che sono ancora difficili da cogliere e comprendere. Se il teatro rappresenta da sempre una sfida, questo spettacolo s'impone come una provocazione. Un guanto bianco in pieno volto capace di attirare l'attenzione sulle ultime declinazioni della riflessione teatrale contemporanea; l'emblema di un fenomeno ancora molto proteiforme, ma che sta inevitabilmente traducendo una sensibilità in evoluzione. Una performance che si avvicina all'originale; vale a dire una messa in scena non deperibile ma esperibile varie volte nella sua purezza originaria.

Attraverso questo spettacolo, Ivo Van Hove oltrepassa il confine della rappresentazione storica. Un'operazione che viene realizzata sfruttando il dispositivo artistico, come il regista precisa in un'intervista ad oggi presente sul sito della *Comédie Française*:

La fine è assolutamente terribile. Ma è come quando ci si reca al museo Reina Sofia di Madrid per vedere *Guernica* di Picasso. In *Guernica* non esiste la benché minima traccia di gioia. Non c'è che guerra. Ma è preferibile affrontare ciò in un contesto artistico piuttosto che nella vita vera... [...] attaccandosi all'idea che l'amore e l'umanità non possano, nonostante tutto, sparire completamente. (nostra traduzione) (Maurin – Muhleisen 2016).

Così facendo Ivo Van Hove riesce ad accedere in maniera tanto cruenta quanto efficace alla nostra contemporaneità (Fauvel 2016), incarnando in questa declinazione del teatro contemporaneo un'arte popolare esigente, che obbliga il pubblico a un risveglio della coscienza civile e a una stimolazione dello spirito critico. Aspetti controversi, che valsero al regista (come per altri suoi lavori) svariati attacchi da parte di una critica feroce. In fin dei conti ogni critica non è altro che la riconferma del successo del regista nell'identificazione di una certa criticità.

Bibliografia

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Gallimard, Paris 2014.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1979.
- Barthes, Roland, *Essais critiques* (1964), Points, Paris 1981.
- De Marinis, Marco, *Al limite del teatro*, Cue Press, Imola 2016.
- De Marinis, Marco, *Il Teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni Editore, Roma 2013.
- James, Harold, *Krupp: A History of the Legendary German Firm*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2012.
- Mieli Mario, *Elementi di critica omosessuale* (1977), Eds. Paola Mieli - Gianni Rossi Barilli, Feltrinelli Editore, Milano 2002.
- Pavis, Patrice, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, London and New York, Routledge 2013.
- Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, danse-théâtre*,

cinéma, Paris, Nathan 1996.

Pavis, Patrice, *L'analyse des textes dramatiques - de Sarraute à Pommerat* (2002), Armand Colin, Paris 2016.

Taviani, Ferdinando, *Teatro Novecento: ovvietà, «Teatro e Storia»*, vol. 22, 2000: 293 – 327.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin Sup Lettres, Paris 1996 (a).

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II - L'école du spectateur*, Belin Sup Lettres, Paris 1996 (b).

Sitografia

Arvers, Fabienne, Sourd, Patrick, “ « Les Damnés » d'Ivo van Hove au Festival d'Avignon : une pièce d'une tragique actualité”, *Les Inrockuptibles*, 2016, <https://www.lesinrocks.com/2016/07/05/scenes/scenes/les-damned-ivo-van-hove-au-festival-davignon-une-piece-dune-tragique-actualite/>, web (ultimo accesso 22/08/2020).

Billington, Michael, “The Damned review – Ivo van Hove's Third Reich thriller is riveting”, *The Guardian*, 2019, <https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/20/the-damned-review-barbican-london-ivo-van-hove>, web (ultimo accesso 21/06/2020).

Darge, Fabienne, “Au Festival d'Avignon, la Comédie-Française dans la cour d'horreur”, *Le Monde*, 2016, https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/07/02/la-comedie-francaise-dans-la-cour-d-horreur_4962436_1654999.html, web (ultimo accesso 5/07/2020).

Demidoff, Alexandre, “ «Ivo van Hove, sublime exorciste»”, *Le Temps*, 2016, https://next.liberation.fr/theatre/2016/07/05/les-damnes-theatre-d-art-et-d-essai_1464211, web (ultimo accesso 28/06/2020).

Diatkine, Anne, “ « Les Damnés » théâtre d'art et d'essai”, *Libération*, 2016, https://next.liberation.fr/theatre/2016/07/05/les-damnes-theatre-d-art-et-d-essai_1464211, web (ultimo accesso 01/02/2020).

Dizionario etimologico italiano, <http://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/>, web (ultimo accesso 29/01/2020).

Fauvel, Isabel, “Enfer et damnation”, *Les Soirées de Paris*, 2016, <https://www.lessoireesdeparis.com/2016/10/14/enfer-et-damnation/>, web (ultimo accesso 15/01/2020).

Festival d'Avignon, 2016,

- Frank-Dumas, Elisabeth, Tion, Guillaume, “ « Les Damnés » Appuie là où ça fait heil », *Libération*, 2016, https://next.liberation.fr/theatre/2016/07/07/les-damnes-appuie-la-ou-ca-fait-heil_1464759, web (ultimo accesso 31/08/2020).
https://festival-avignon.com/storage/document/84/19184_les_damnes.pdf, web (ultimo accesso 03/02/2020).
- Kafka, Yves, “ « Les Damnés », l’histoire vénéneuse vécue en direct”, *INFERNO*, 2017, <https://inferno-magazine.com/2016/07/11/festival-davignon-les-damnes-lhistoire-veneneuse-vecue-en-direct/>, web (ultimo accesso 15/01/2020).
- Kafka, Yves, “Entretien : Ivo Van Hove, autour des « Damnés »”, *INFERNO*, 2019, <https://inferno-magazine.com/2019/04/06/entretien-ivo-van-hove-autour-des-damnes/>, web (ultimo accesso 01/02/2020).
- Lecomte, Alain, “Damnés de théâtre”, *Rumeur d’espace*, 2016, <https://rumeurdespace.com/2016/07/19/avignon-n1-damnes-de-theatre/>, web (ultimo accesso 26/07/2020).
- Maurin, Frédéric, Muhleisen, Laurent, “Entretien avec Ivo Van Hove Mise en Scène, Jan Versweyveld Scénographie et Lumières, Tal Yarden Vidéo, Eric Sleichim Musique Originale et Concept Sonore”, *Site Internet Officiel de la Comédie Française*, 2016, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/entretien-avec-lequipe-artistique#>, web (ultimo accesso 01/06/2020).
- Monastier, Pierre, “ « Les Damnés »: une perfection esthétique au service d’un théâtre bourgeois”, *Profession spectacle*, 2016, <https://www.profession-spectacle.com/les-damnes-une-perfection-esthetique-au-service-dun-theatre-bourgeois/>, web (ultimo accesso 30/08/2020).
- Muhleisen, Laurent, “Entretien avec Ivo Van Hove”, *Site Internet Officiel du*
- Piolat Soleymat, “Manuel, Entretien avec Ivo Van Hove”, *La Terrasse*, 2016, <https://www.journal-laterrasse.fr/les-damnes/>, web (ultimo accesso 22/08/2020).

Filmografia

- Chicago*, Dir. Rob Marshall, 2002.
La caduta degli dei, Dir. Luchino Visconti, 1969.
The Great Train Robbery, Dir. Edwin Porter, 1903.

Notes

- 1 Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/>
- 2 L’ultimo lavoro presentato dalla *Comédie* ad Avignone (una versione del *Don Giovanni* di Molière) risale al 1993. Al contrario, Ivo Van Hove era già salito sul palco del festival in altre occasioni: con lo spettacolo *Tragédies Romaines* (tratto da Shakespeare) nel 2008 e con *The Fountainhead* (adattamento dell’omonimo romanzo di Ayn Rand) nel 2014.
- 3 Ivo Van Hove aveva già avuto modo di lavorare su altri film di Luchino Visconti: una prima produzione basata su *Rocco e i suoi fratelli* nel 2008, nel 2011 realizza un adattamento di *Ludwig* e nel 2017 ripropone *Ossessione*.
- 4 Già nel 1957 il regista italiano aveva dimostrato un certo interesse verso lo scrittore russo portando sul grande schermo un adattamento di *Le notti bianche*.
- 5 La costante del video all’interno della rappresentazione ha valso allo spettacolo una critica accanita che non ha tardato a mettere in luce (oltre che il conservativismo della scuola francese) l’effetto potenzialmente deconcentrante delle riprese sullo spettatore (Lecomte 2016), (Frank-Dumas - Tion 2016). Di parere diverso gli attori, che non intendono la presenza della videocamera come un attentato alla teatralità: «C’est tout à fait nouveau pour la plupart d’entre nous, ce travail avec la caméra, observe Elsa Lepoivre, qui joue la redoutable Sophie von Essenbeck, sorte de Lady Macbeth des temps du nazisme. Mais, pourtant, sa présence ne bride jamais le jeu : dans ce dialogue qu’il instaure avec elle, Ivo van Hove semble au contraire encourager notre théâtralité» (Darge 2016).
- 6 L’autorialità di questa riflessione sulle possibili funzioni attribuite al video all’interno di una rappresentazione scenica è da attribuirsi a Patrice Pavis, il quale ci ha concesso un accesso al suddetto materiale che è a presente ancora inedito. Per questo motivo, non possiamo in questa sede precisare meglio la referenza bibliografica, la cui genesi intendiamo comunque rispettare.
- 7 Lo scenario del film indaga nello specifico il biennio 1933-34; Hitler arriva alla cancelleria nel 1933. In tal senso la voce del dittatore è l’ennesimo elemento scenico capace d’inserire la rappresentazione all’interno di un momento storico estremamente preciso.
- 8 Impossibile a tal proposito non pensare al bandito che conclude la pellicola di Edwin Porter *The Great Train Robbery* (1903), o alla scena finale di *Chicago* di Rob Marshall (2002).

Tradurre il British humour: traduzione, appropriazione e adattamento di *Bed Among the Lentils* di Alan Bennett

Valentina Vetri Graziosi

Introduzione

Alan Bennett ha scritto per la BBC due serie di monologhi teatrali, andati in onda fra il 1988 e il 1998, intitolati *Talking Heads* – tradotto letteralmente, «Teste Parlanti». Il titolo di queste serie si richiama alla principale caratteristica stile dei monologhi: un singolo attore o una singola attrice fissano la telecamera, e - per una quarantina di minuti - parlano a un immaginario pubblico di ascoltatori, raccontando eventi più o meno significativi della propria esistenza. I monologhi bennettiani sono, sostanzialmente, *streams of consciousness*: l'uditore, che ascolta non visto, è in una peculiare condizione a metà fra lo psicanalista e il *voyeur*. Ma è proprio nel silenzio dell'uditore, al quale il protagonista/attore si appella costantemente con fiducia e confidenza, che si crea una intimità inquieta fra pubblico e attore/personaggio; questi testi, che funzionano perfettamente per il pubblico televisivo (e altrettanto bene per quello radiofonico) sono stati poi adattati per il teatro – che richiede, a differenza della televisione, un pubblico in presenza – in Gran Bretagna¹.

I monologhi di Bennett sono approdati in Italia nel 1996 grazie alla casa editrice Gremese, che li ha pubblicati con il titolo *Drammi e monologhi*. Basandosi su questa traduzione l'attrice e autrice teatrale Anna Marchesini ha portato in scena, nel suo spettacolo del 1998 *Parlano da Sole, Bed Among the Lentils (Un letto fra le lenticchie)*. È anche grazie all'adattamento di Marchesini e al grande successo di pubblico ottenuto dai suoi spettacoli che Bennett ha conosciuto una prima fama in

Italia, fama anche accresciutasi in seguito alla pubblicazione di *The Madness of George III (La pazzia di Re Giorgio)* – dal quale era stato tratto un film di discreto successo². Negli ultimi vent'anni, la casa editrice Adelphi ha intrapreso il progetto di tradurre e pubblicare tutta l'opera di Bennett. La casa editrice ha dunque commissionato una nuova traduzione dei *Talking Heads*, che sono usciti col titolo *Signore e Signori* (2004) e *Il gioco del Panino* (2016). Questo intervento prende in esame sia le traduzioni realizzate per la pubblicazione che l'adattamento di Marchesini, ai fini di comprendere come – per una differente *audience* e a seconda della diversa funzione del testo – i traduttori producano testi di arrivo assai diversi, nei quali la soggettività sia nel caso del traduttore che in quello dell'adattatore risulta fondamentale nella trasformazione di un'opera teatrale e nel suo rinnovamento in traduzione. Per comprendere le difficoltà traduttive che un'opera come quella di Bennett presenta a un traduttore o a un adattatore, è necessario accennare brevemente alle peculiarità stilistiche e tematiche della scrittura del nostro autore. Nell'introduzione alla prima traduzione dei monologhi, la traduttrice Margaret Rose fa presente quali siano i maggiori ostacoli che si incontrano nell'avvicinarsi a Bennett:

Fino ad oggi la sua [di Bennett] produzione teatrale non è stata tradotta né rappresentata, probabilmente perché considerata troppo "inglese", o, ancora peggio troppo "regionale": valutazione, questa, che ha allontanato dall'autore l'interesse della critica e del pubblico italiano (1996: 5).

Rose non ha torto a identificare nella 'britannicità' un ostacolo quasi insormontabile per un pubblico non inglese; in particolare, Bennett è un autore la cui cifra, più che la comicità o l'umorismo, è

il tragi-comico. L'opera di Bennett infatti gioca con le idiosincrasie, le ipocrisie e le peculiarità del popolo britannico: fa scricchiolare le solide basi tradizionali su cui poggia la cultura inglese, ma lo fa 'dal di dentro', in maniera sottile, cinica, crudele. In un certo senso, bisogna conoscere bene gli inglesi, per apprezzare Bennett. Inoltre, nota Rose, Bennett è ancora più specifico perché dirige la sua attenzione in maniera particolare al Nord della Gran Bretagna, quella Leeds in cui è nato e che conosce profondamente; lo sfondo in cui i suoi personaggi vivono è quello della sua infanzia, dove tutto è piccolo, meschino, ripetitivo, e dove le vite dei personaggi sono piccole, meschine e ripetitive. I personaggi si occupano di piccole cose quotidiane: il loro giardino, i vicini, la gestione della famiglia. Raccontano eventi apparentemente insignificanti, in cui però emerge sottile un senso di rassegnazione, solitudine, rimpianto. Ma soprattutto, questi personaggi si raccontano per come vogliono essere visti: apparentemente organizzati, sicuri, quieti; ma fra le righe del loro monologo si leggono la frustrazione, l'insofferenza, persino l'odio – mai davvero esplicito – per la vita che hanno vissuto e stanno vivendo. Bennett, come è stato notato, è ossessionato dalla frattura fra apparenza e verità, tra realtà e finzione: un interrogativo particolarmente evocativo in una società come quella britannica, che si fonda sulla *politeness*, sul rifiuto dell'emotività – in un certo senso, sulla forma. L'umorismo di Bennett è dunque talmente sottile da essere molto difficile da riprodurre in una cultura che conosce regole sociali assai diverse e che segue altri modi di vivere e di rappresentarsi. Il rischio, nel tradurre, è che il leggero cinismo – comico per gli inglesi poiché vi si riconoscono – vada perduto per un pubblico italiano, e che rimanga soltanto, in traduzione, quello che di amaro Bennett ha da dire. Il primo problema, per il traduttore, è dunque rendere in maniera appropriata l'umorismo bennettiano, che non è comicità, ma è certamente ironia nera.

Il secondo, importantissimo, quesito che il traduttore deve porsi riguarda il pubblico al quale l'opera è destinata. In altre parole, se il monologo sarà destinato a un pubblico di lettori o a un pubblico in presenza, durante la *performance* teatrale. Prima di analizzare nel dettaglio le soluzioni adottate dai traduttori bennettiani, è necessario comprendere in che cosa consista tradurre un testo umoristico e, successivamente, quali siano le sfide da affrontare

per tradurre un simile testo per il teatro. Il caso di Bennett presenta entrambi i problemi, rendendo questa operazione di trasferimento linguistico e culturale una vera e propria sfida.

Tradurre un testo umoristico per il teatro: L'umorismo britannico e *Bed Among the Lentils*

Tradurre un testo umoristico è un'operazione particolarmente complessa perché l'umorismo è strettamente legato alla cultura e alle tradizioni in cui è prodotto. Le principali difficoltà non riguardano esclusivamente l'aspetto linguistico ma coinvolgono anche i riferimenti culturali che appartengono alla comunità in cui il testo nasce. Come nota Alexander, «a talented comedy writer is the prisoner of his social and cultural milieu» (1984: 73). L'umorismo è, in effetti, una prigionia: ha vera efficacia solo all'interno di una specifica comunità, che condivide stereotipi, abitudini, tradizioni ben riconoscibili. L'umorismo, come è stato sottolineato da Henri Bergson (1991) con la teoria della superiorità, ha spesso a che fare con la derisione dell'altro (in particolar modo il diverso), l'aggressività e l'ostilità; va però ricordato anche che la comicità o l'ironia hanno a che fare con il paradosso: ciò che fa ridere spesso è tale perché sfida o viola la norma, infrange il tabù, stravolge le aspettative. Le parole non sono dunque il problema principale per il traduttore di un testo umoristico: il primo problema è tentare di mettere in comunicazione due culture che non sempre condividono forme di organizzazione sociale, ritualità, tradizione storica (Vandaele 2010: 150). La complessità di questa operazione è tale che si è spesso trattata la traduzione del testo umoristico con lo stesso scetticismo che ha caratterizzato il dibattito sulla traduzione poetica: Diot nota, con una punta di rassegnazione, che «when it comes to translating humour, the operation proves to be as desperate as that of translating poetry» (1989: 84). Si torna dunque all'antico tema dell'intraducibilità, che nasce dal riconoscimento che a volte troppo è ciò che si perde rispetto a ciò che si riesce a mantenere: si opterà dunque per l'imitazione e la pura riscrittura, o per l'abbandono di ogni prospettiva di traduzione accettabile.

Viste le premesse, la traduzione di un testo umoristico per il teatro sembra operazione ancora più impossibile, specialmente quando la traduzione



è pensata per una messa in scena. Infatti, il traduttore di un testo pensato esclusivamente per la lettura ha dalla sua la possibilità di affidarsi ad elementi paratestuali, come note del traduttore, prefazioni, note a piè di pagina che illuminino i punti più ostici; il traduttore che lavora per una performance, invece, non ha appigli di alcuna sorta: la funzione dell'opera è far ridere il pubblico nell'immediatezza. In qualsiasi performance teatrale deve essere buona la prima: il pubblico non può tornare indietro a rileggere un passaggio oscuro, non può attendere di cogliere la battuta più avanti, non ha tempo a disposizione; di conseguenza, il traduttore deve puntare sull'immediatezza, sulla riuscita subitanea della sua traduzione, il cui risultato sarà visibile nella reazione del pubblico. Se il sottotitolaggio è stato definito traduzione 'vulnerabile' (Díaz-Cintas 2003: 43-44), poiché il traduttore di materiale audiovisivo è esposto al giudizio del pubblico in maniera molto più evidente rispetto al traduttore di testi scritti, la traduzione di un testo umoristico per il teatro non fa eccezione; è anzi particolarmente vulnerabile in quanto capace di determinare la riuscita o il fallimento di uno spettacolo quando non ha sul pubblico l'effetto atteso.

Il problema culturale della traduzione umoristica teatrale emerge assai chiaramente nel monologo al centro di questo mio intervento, *Bed Among the Lentils*. Fra tutti i monologhi contenuti in *Talking Heads*, questo è il più cinico e ironico, ma soprattutto tratta di questioni che sono fortemente sentite nella società britannica: l'ipocrisia, il rapporto con la religione e la repressione sessuale. Il tutto, però, condito dall'elemento che più caratterizza l'umorismo inglese: il cosiddetto *understatement*. L'*understatement*, come nota George Mikes, non è solo un modo di scrivere, è un modo di vivere, per gli inglesi. Consiste nell'abbassare costantemente il tono, nell'affievolire la portata degli eventi e nel reagire con calma impassibilità agli scossoni della vita; gli inglesi, per tradizione, sono diffidenti verso qualsiasi tipo di estremismo, specialmente riguardo a questioni personali, emotive, sentimentali. Mikes nota che l'*understatement* è talmente britannico da essere tutt'uno con il carattere nazionale:

The whole rhythm of life in England is understatement; their suppression of emotion is understatement; their underreaction to everything, the polite word instead of

the expletive (when the latter would help so much more to clear the air), the stiff upper lip, the very climate with its absence of extremes, all these are understatement (1980: 47).

Bennett fa dell'*understatement* la cifra ironica principale del suo testo. Susan, la protagonista del monologo, è la moglie frustrata e alcolizzata del vicario del paese, e vive oppressa dalle incombenze che le sono imposte in quanto consorte di un pilastro della comunità. Non sopporta l'invadenza delle parrocchiane, l'ipocrisia del marito – che è un ambizioso ed un egocentrico – i rituali vuoti della comunità. Il suo monologo, però, è monotonale, piatto, privo di emotività. La fissità e la monotonalità di Susan sono una scelta stilistica che Bennett ha chiaramente pensato per la recitazione del suo monologo: nell'introduzione ai suoi *Talking Heads*, l'autore avverte che nella rappresentazione «the more still (and even static) the speaker is the better the monologue works» (Bennett 1998: 11). Secondo Bennett, dunque, il monologo funziona soprattutto grazie all'*understatement*, poiché a causare il riso è proprio la dicotomia fra la violenza dei sentimenti che covano nella protagonista e l'apparente calma e fissità con le quali la donna li esprime. Quel che però funziona in una cultura come quella inglese, in cui l'*understatement* è un elemento riconoscibilissimo, non funziona altrettanto bene per un pubblico italiano. Come nota Farese, l'*understatement* inglese non ha equivalente nella cultura italiana, la quale al contrario si contraddistingue per una tendenza verso l'*overstatement*, o anche *exaggeration* (Farese 2019: 66), cioè l'amplificazione verbale, la gestualità accentuata, e il paradosso reso esplicito. Davanti alla necessità di tradurre un simile testo per un pubblico italiano, dunque, è necessario tenere in considerazione il diverso contesto nel quale il testo di arrivo deve poter funzionare.

Le prime due traduzioni che verranno messe a confronto in questo intervento sono state entrambe realizzate per la pubblicazione in volume. A questo proposito, bisogna ricordare che per quel che riguarda la traduzione di testi teatrali, due sono gli orientamenti principali cui si rifanno i traduttori. Il primo orientamento vede nel principio di leggibilità (*readability*) la direttiva da seguire nel tradurre per il teatro: in altre parole, il traduttore si avvicina al testo teatrale come a un testo scritto, che verrà principalmente letto dal pubblico per cui

è pensato; il secondo orientamento, invece, vede nel principio di *performabilità* (*performability*) l'obiettivo principale del traduttore, ossia produrre un testo che funzioni non tanto per iscritto quanto all'interno di una *performance*, e che tenga dunque conto degli aspetti prossemici, di ritmo, di messa in scena e che inoltre prenda in considerazione il ruolo attivo del pubblico, che partecipa ermeneuticamente alla riuscita di un testo in rappresentazione. In sintesi, la traduzione orientata verso la leggibilità favorisce gli aspetti linguistici e produce traduzioni che hanno una certa fissità – come un romanzo o una novella; la traduzione, invece, orientata verso la performabilità cerca di considerare aspetti non verbali o para-verbali, immaginando dunque non solo un pubblico che legga ma anche – e soprattutto – un attore che reciti e una *audience* attiva. Vediamo dunque le soluzioni adottate dai traduttori che si sono cimentati con questo monologo nelle edizioni Gremese ed Adelphi, sottolineando le differenze di approccio al testo e il diverso effetto che producono sul lettore /spettatore con particolare riguardo al mantenimento dell'effetto umoristico³.

Traduzioni a confronto: Gremese e Adelphi

La prima traduzione realizzata in Italia di *Bed Among the Lentils* è di Simona Gonella e Margaret Rose, per la collana teatrale di Gremese (1996). In linea generale, si può affermare che questa traduzione segua il principio di performabilità (o anche recitabilità) del testo. La studiosa Adele D'Arcangelo, che ha partecipato alla traduzione dei monologhi di Bennett, ha infatti sottolineato come si sia cercato di attenersi al ritmo dei testi, esaltando le loro peculiarità drammaturgiche, sapendo «che queste si sarebbero potute esprimere, nella loro completezza, solo sulla scena» (D'Arcangelo 2008: 65). Nell'insieme, la traduzione di Gonella e Rose predilige uno stile colloquiale e rapido, asciutto, non letterario e si concentra in modo particolare sulla resa delle interiezioni e dei 'tic' della protagonista.

Soffermandosi sulle strategie traduttive adottate più di frequente dalle traduttrici, e facendo riferimento al modello elaborato da Malone (1988), si nota che Gonella e Rose hanno preferito le strategie traduttive della sostituzione e dell'amplificazione. Queste strategie sono tipiche delle traduzioni

addomesticanti (Newmark 1988; Venuti 1995): tramite la sostituzione infatti vengono modificati i riferimenti culturali specifici del testo di partenza, che sono sostituiti con altri presenti nella cultura di arrivo, mentre tramite l'amplificazione si aggiungono elementi non presenti nel testo di origine per favorire la comprensione del lettore, allungando il testo di arrivo e chiarificando le possibili ambiguità dell'originale. In particolare, la sostituzione, come nota Chiaro (2010: 2), è una delle strategie traduttive più comuni nei testi umoristici, proprio perché per mantenere l'effetto comico il traduttore difficilmente potrà trovare una perfetta corrispondenza linguistica e semantica nella cultura di arrivo. Nel caso dei testi umoristici, quindi, i traduttori tendono a scostarsi dall'equivalenza formale e a prediligere l'equivalenza dinamica (Nida 1964: 159), cercando di mantenere in traduzione l'effetto che il testo produce sulla *audience* di partenza.

La sostituzione viene impiegata dalle traduttrici per la maggior parte dei riferimenti culturo-specifici. A un certo punto del monologo, per esempio, Susan si lamenta della composizione di fiori di una parrocchiana, che le sembra eccessivamente carica e barocca. Nel criticarla, Susan fa riferimento al libro *The Wind in the Willows* (*Il vento fra i salici*), un romanzo per l'infanzia molto noto in Gran Bretagna, scritto da Kenneth Grahame nel 1908. Questo romanzo, un vero e proprio classico per gli inglesi, non è altrettanto noto al pubblico italiano. Le traduttrici hanno dunque deciso di tradurlo con «un bosco di Walt Disney» (Bennett 1996: 42): la scelta della sostituzione permette in questo caso di mantenere la resa comica, conservando al contempo anche il riferimento al mondo dell'infanzia. Le traduttrici, inoltre, rendono conto di questa scelta sostitutiva in una nota a piè di pagina, in cui riportano il testo originale.

Un altro esempio di sostituzione riguarda il momento in cui Susan racconta di una scena imbarazzante avvenuta durante la visita di un vescovo. Davanti alla domanda esplicita di che cosa ne pensi della ordinazione delle donne, Susan – che sta servendo la cena ed è completamente indifferente all'argomento – si trova a rispondere imbarazzata: «more sprouts anyone?» (Bennett 1998: 73). Gli *sprouts* sono i cavoletti di Bruxelles, un piatto particolarmente gradito in Gran Bretagna, la cui produzione sfiora in portata quella dei Paesi Bassi. Nella traduzione per Gremese gli

sprouts vengono sostituiti da un ortaggio più noto e consumato nella tradizione italiana: i broccoletti. La frase suona dunque così in italiano: «Gradite altri broccoletti?» (1996: 40). Anche in questo caso la scelta di una traduzione addomesticante permette di preservare l'effetto comico, creando un clima di familiarità che la *audience* riconosce immediatamente.

Per quanto concerne invece la strategia della amplificazione, le traduttrici se ne servono per uno dei punti più complessi e comici del testo, che riguarda un gioco di parole sul cognome di una protagonista, la parrocchiana Mrs Shrubsole. La donna è presentata da Bennett come una fanatica della tecnica di composizione di fiori. Susan, piuttosto ubriaca, storpiata il cognome della donna e invece di Mrs Shrubsole la chiama «Mrs Shrubsoil»: Bennett si serve qui di un sottile gioco di parole, in particolare con i termini *shrub*, arbusto, e *soil*, terra; una parodia azzeccata per una donna che sembra ossessionata da tutto ciò che abbia a che fare con terriccio e piante. Una resa letterale di questo gioco di parole è di fatto impossibile in italiano, proprio perché viene creato sulla storpiatura di un cognome, difficile da tradurre in questo contesto: come nota Viezzi, il lettore italiano infatti accetta la traduzione dei cognomi solo in determinati generi letterari, «come la fiaba, il fumetto e il cartone animato» (Viezzi 2004: 71), ma non vi è abituato nella prosa o nel teatro. Rose e Gonella hanno scelto dunque di eliminare il gioco di parole, optando per una amplificazione: aggiungendo cioè alle parole di Susan dei termini di disprezzo espliciti nei confronti della donna. Il passaggio viene dunque reso nella maniera seguente: «arrivederci, insopportabile Mrs Shrubsole» (1996: 43). Questa scelta traduttiva, pur sopprimendo il gioco di parole linguistico, mantiene però il senso dell'atteggiamento di Susan, che, nel manipolare il cognome della donna, vuole esprimere tutto il suo disdegno e l'antipatia che prova nei suoi confronti. Le traduttrici, anche in questo caso, danno conto della loro scelta in una nota a piè di pagina, in cui riportano il testo originale inglese e sottolineano la presenza del gioco di parole.

Nell'insieme, la scelta di una traduzione orientata alla performabilità permette ai traduttori di lavorare con una certa autonomia sul testo, a seconda della propria – certamente soggettiva – percezione di che cosa funzioni

meglio dal punto di vista umoristico in una ideale rappresentazione. In questo senso, nella versione pubblicata per Gremese le traduttrici, tramite l'addomesticamento, sono riuscite a mantenere l'effetto comico del testo e a renderlo immediatamente accettabile al lettore italiano.

La traduzione di *Bed Among the Lentils* realizzata da Davide Tortorella per Adelphi, invece, appare pensata per un pubblico di lettori, e non per la recitazione. Tortorella mostra maggior aderenza semantica e morfosintattica al testo di partenza: sempre seguendo il modello di Malone, si può affermare che la strategia impiegata maggiormente da Tortorella sia l'equazione (1988: 15). Questa strategia, che si pone esattamente all'opposto di quella della sostituzione, consiste nell'uso di calchi e prestiti, e nella riproduzione della struttura sintattica del testo, preferendo il più possibile l'equivalenza formale (Nida 1964: 159). Come è noto, la lingua italiana tende alla ridondanza e non all'asciuttezza, all'esplicitazione più che all'allusione. L'inglese, invece, tende a costruire frasi piuttosto brevi, asciutte, ed è proprio questa densità che caratterizza particolarmente lo stile di Bennett. Tortorella tenta di riprodurre questa caratteristica stilistica nella sua traduzione. La scelta dell'equazione però, come vedremo, tende a smorzare l'effetto comico del testo. Va anche segnalato che, per produrre un testo orientato alla *readability*, Tortorella interviene sul registro, innalzandolo, e sopprime la colloquialità del testo, producendo una traduzione che non si conforma alle esigenze della resa orale dell'italiano.

Un primo esempio di equazione si trova nel riferimento al testo di Grahame a cui ho accennato precedentemente: nella traduzione di Tortorella rimane così com'è; la stessa cosa vale per gli *sprouts*, che nella traduzione di Tortorella rimangono cavoletti e non sono sostituiti con broccoletti. Altri due esempi mostrano come la traduzione di Tortorella sia guidata dal principio di equazione: a un certo punto della storia, Susan racconta di aver consigliato al marito di usare il Benylin, uno sciroppo per la tosse, al posto del vino per la celebrazione dell'offerta; questo perché il vino che doveva essere usato per la messa era finito, un'allusione al fatto che probabilmente lo aveva terminato lei stessa. Davanti a questa proposta, al limite del blasfemo, il vicario si sente quasi male. Tortorella decide di non cercare un equivalente

culturale italiano per il termine *Benylin*, e lascia il termine così com'è (2004: 90), rendendo difficile per il lettore identificare precisamente che cosa il *Benylin* sia, e sopprimendo dunque anche l'effetto comico del testo. Rose e Gonella, invece, avevano nuovamente optato per una sostituzione, scegliendo di tradurre *Benylin* con *Bronchenolo* (1996: 44), lo scioppo per la tosse più conosciuto in Italia. Per quel che concerne, invece, il gioco di parole di cui si è discusso precedentemente, riguardante il cognome di una delle parrocchiane osteggiate da Susan, è interessante notare come Tortorella non abbia trovato opportuno segnalare la presenza di un gioco di parole né nel testo né in elementi paratestuali come invece era accaduto nella traduzione di Rose e Gonella. La sua traduzione si limita a riportare i cognomi così come sono, sia quello corretto che quello storpiato, senza ricorrere a sostituzioni o amplificazioni. In questo caso specifico, il lettore non può cogliere la comicità del gioco di parole a meno che non abbia una conoscenza approfondita della lingua inglese. La preferenza di Tortorella per l'equazione lo porta anche a commettere un errore di traduzione, proprio nelle prime pagine del testo. Il monologo di Susan si apre con la seguente battuta: «Geoffrey is bad enough but I'm glad I wasn't married to Jesus» (Bennett 1998: 70). Qui Susan sta facendo sarcasticamente riferimento alla noia della sua vita col marito, la quale però – ai suoi occhi – è pur sempre preferibile all'essere sposati all'esempio assoluto di purezza e bontà, Gesù Cristo: Susan è annoiata dunque non solo dal marito, ma anche dalla religione di cui il marito è alto rappresentante. Rose e Gonella, nella loro traduzione per Gremese, avevano reso esplicita questa insofferenza e questa ironia, traducendo: «Vivere con Geoffrey non è gran cosa, ma è sempre meglio che essere sposata a Gesù» (Bennett 1996: 38). Tortorella, invece, traduce le parole di Susan in questo modo: «Geoffrey è già cattivo di suo, ma sono contenta di non essere sposata con Gesù» (Bennett 2004: 79). Tortorella è tratto in inganno dal significato letterale del termine *bad*, in italiano 'cattivo', quando in realtà l'espressione che Bennett usa è una frase colloquiale – *it's bad enough* – che significherebbe, letteralmente, 'è già un bel problema'. Nella resa di Tortorella, Susan sembra una donna legata a un uomo crudele; in realtà è semplicemente esasperata dalla sua banalità (e dalla banalità della propria vita, allo stesso tempo).

Un'ultima considerazione sul lavoro di Tortorella riguarda, infine, il registro che egli adotta nella sua resa del monologo di Bennett. In linea di massima, Tortorella preferisce un linguaggio letterario, optando per la strategia della nobilitazione (Berman 2003: 47), che consiste nell'impiegare un registro di norma più alto rispetto al testo originale. Vale la pena citare per intero un passaggio particolarmente rilevante del testo, confrontandolo anche con la traduzione di Rose e Gonella:

Testo originale	Traduzione di Rose&Gonella, Gremese	Traduzione di Tortorella, Adelphi
You never see pictures of Jesus smiling, do you? I mentioned this to Geoffrey once. 'Good point, Susan,' is what he said, which made me wish I'd not brought it up in the first place. Said I should think of Our Lord as having an inward smile, the doctrine according to Geoffrey being that Jesus was made man so he smiled, laughed and did everything else just like the rest of us. 'Do you think he ever smirked?' I asked, whereupon Geoffrey I suddenly remembered he was burying somebody in five minutes and took off. (1998: 79)	Non si è mai visto Gesù raffigurato mentre sorride, vero? L'ho fatto presente a Geoffrey una volta. E lui: "Ottima osservazione Susan". Il che mi ha fatto immediatamente pentire di aver affrontato l'argomento. Lui dice che dovrei pensare che Nostro Signore ha una specie di sorriso interiore, dal momento che la dottrina ci dice che fu fatto uomo e quindi sorride, ride, fa qualsiasi altra cosa, proprio come tutti noi. "Pensi che abbia mai ghignato?", gli chiedo. Ma Geoffrey proprio in quel momento si ricorda che deve seppellire subito non so chi e sparisce. (1996: 43)	Avete mai visto un'immagine di Gesù che sorride? Una volta l'ho detto a Geoffrey. "Giusta osservazione, Susan" mi ha risposto, facendomi pentire di aver toccato quel tasto. Mi ha suggerito di pensare a Nostro Signore come a qualcuno che sorride interiormente, infatti la visione dottrinarina di Geoffrey è che Gesù si fece uomo per poter sorridere, ridere e comportarsi proprio come noi altri. Ho chiesto: "Secondo te ha mai fatto un sorriso beffardo?", ma Geoffrey si è improvvisamente ricordato che doveva seppellire un tizio entro cinque minuti, e ha tagliato la corda. (2004: 89)

Dal confronto delle due traduzioni emerge il diverso approccio al testo di Bennett: Tortorella preferisce un linguaggio più letterario sia nella struttura (la punteggiatura per esempio è chiaramente pensata per favorire la fluidità del testo per la lettura), sia nel registro (*sorriso beffardo* per *smirked*; *la visione dottrinarina*). Al contrario, il testo di Rose e Gonella

favorisce la recitazione, con l'inserimento di punti al posto delle virgole ove si voglia segnalare una pausa per l'attore, e preferendo inoltre un registro più basso, più colloquiale, per esempio tramite l'uso del tempo presente invece che del passato (*proprio in quel momento si ricorda...e sparisce*), come sovente avviene in italiano nella narrazione orale, in cui si ricorre al presente storico anche per riferirsi a situazioni passate.

Gli esiti differenti di queste due traduzioni dimostrano come l'approccio del traduttore sia dirimente nella resa di un testo. È utile qui rifarsi al concetto di dominante elaborato da Jakobson (1987), e poi recentemente ripreso da Torop (2009): nel delicato equilibrio fra *loss* and *gain* (perdita e guadagno), il traduttore deve identificare nel testo di partenza l'elemento fondamentale, irrinunciabile, che costituisce l'identità fondamentale del testo. I traduttori in questione paiono aver riconosciuto, nel testo di Bennett, una dominante diversa: le traduttrici di Gremese identificano la dominante nell'elemento umoristico, e tentano dunque di mantenerlo ed adattarlo al lettore appartenente alla cultura di arrivo. A questo scopo, è spesso sacrificato l'impianto strutturale del testo originale di Bennett (la punteggiatura, l'organizzazione frastica, i riferimenti culturo-specifici), e viene favorita invece la resa per una *audience* italiana. Il risultato dunque è esplicitamente *target-oriented* e addomesticante. Al contrario, la dominante identificata da Tortorella risiede nella struttura sintattica e stilistica dell'originale, e non nella funzione comica del testo, che spesso – proprio per la scelta di Tortorella di non intervenire a favorire il lettore con note, esplicazioni o sostituzioni – viene perduta. Il traduttore quindi opta per un orientamento più volto al testo di partenza, dunque *source-oriented*, lasciando al lettore la fatica di avvicinarsi all'autore. Ad ogni modo, nel caso di Tortorella non si può parlare di traduzione interamente straniante (Venuti 1995), perché se dal punto di vista del lessico e della sintassi predilige l'aderenza all'originale, se ne distacca decisamente quando innalza il registro, piegandolo alle aspettative di un lettore di prosa letteraria.

Nella sezione seguente si vedrà come opera un adattatore, che – avendo a disposizione una traduzione scritta – deve poi appropriarsene per inserirla e farla funzionare in uno spettacolo dal vivo.



La versione di Anna Marchesini: tra appropriazione e adattamento

Fra l'attrice e autrice Anna Marchesini⁴ e Alan Bennett sembra esistere una specie di affinità elettiva. Marchesini ha scelto infatti proprio Bennett per i suoi primi spettacoli da solista, conclusasi l'esperienza del Trio comico con Tullio Solenghi e Massimo Lopez; in particolare *Bed Among the Lentils* è il monologo che apre il suo spettacolo *Parlano Da sole*, che esordì al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1998.

Come nota Adele D'Arcangelo nel suo studio sull'adattamento di Marchesini di un altro monologo appartenente ai *Talking Heads*, l'attrice ha svolto «un ruolo di vera e propria mediatrice culturale» (2008: 71) nella sua messa in scena dei testi di Bennett. Marchesini, infatti, è partita dalla traduzione realizzata da Rose e Gonella per Gremese, e l'ha successivamente adattata non solo al pubblico ideale che avrebbe presenziato alla sua rappresentazione, ma anche – e soprattutto – a se stessa: si potrebbe dire che si è appropriata del testo di partenza, proponendone una resa teatrale nella quale la poetica di Bennett e la propria convivono felicemente. Marchesini, infatti, trova il modo di far comunicare le due culture, quella di partenza e quella di arrivo, e mostra come, sia nella traduzione sia nell'adattamento, il successo di un testo si ottiene quando il traduttore/adattatore non si pone 'fra' le due culture diverse ma riesce ad operare 'in' entrambe allo stesso tempo. Come nota Maria Tymoczko, infatti, il traduttore non si posiziona in un '*in between*', ma in un sistema complesso che include sia la lingua e la cultura di partenza che la lingua e la cultura di arrivo (2014: 196). È appunto selezionando i punti di contatto, i luoghi in cui due culture possono convivere, che si realizzano la traduzione o l'adattamento più efficaci.

Marchesini sceglie e apprezza Bennett proprio per la sua capacità di raccontare le piccole vite dei suoi personaggi: quelle che lei stessa chiama «le micropatologie della gente comune» (D'Arcangelo 2008: 68). Marchesini stessa ama raccontare le vicende di donne e uomini comuni, con le loro insoddisfazioni, inquietudini e frustrazioni, come si evince per esempio dalla sua raccolta di racconti intitolata *Moscerine*, pubblicata da Rizzoli nel 2013. Inoltre, Marchesini condivide con Bennett anche una spiccata preferenza per il tragicomico,

per il paradosso, per le situazioni nelle quali l'individuo si trova spaesato davanti all'assurdità delle situazioni in cui vive. Da attrice, inoltre, apprezza particolarmente il carattere teatrale dello stile di Bennett, il quale – va ricordato – è stato anche attore all'inizio della sua carriera, e dunque porta la sua esperienza di performer anche nella scrittura: una dote, questa, che non poteva non essere apprezzata da una attrice devota alla scrittura e al teatro come è stata Anna Marchesini. Come si è dunque regolata l'adattatrice/performer nel suo lavoro su *Bed Among the Lentils*? Si può affermare che Marchesini abbia scelto un duplice approccio: da una parte preserva la 'britannicità' di Bennett, mantenendo una ambientazione inglese nella messa in scena, e scegliendo per esempio un vestito e una pettinatura che ricordano lo stile di una signorina inglese. L'adattatrice inoltre conserva in originale gli appellativi Mr/Mrs senza sostituirli con i corrispettivi italiani Signor/Signora: questo per far comprendere al pubblico che la protagonista è inglese. Dall'altra parte, però, specialmente nella prossemica, nella cinetica e nel *language-body* (Pavis 1992: 152) – ossia nella relazione fra parola e corpo – Marchesini sceglie di trasformare l'*understatement* inglese in *overstatement* italiano, non rispettando le indicazioni che Bennett aveva esplicitato nella sua introduzione ai *Talking Heads*, e che volevano l'attore quasi immobile sulla scena. Marchesini, al contrario, esagera la gestualità, il movimento delle mani, e dà vita a una Susan nervosa, quasi esasperata, sopra le righe. A un punto del monologo, per esempio, Susan racconta di una sua rovinosa caduta dal sagrato della chiesa, davanti a due attonite parrocchiane. Nell'intento di Bennett, l'attrice dovrebbe raccontare immobile della sua caduta ma Marchesini accompagna invece la narrazione agitandosi sulla sedia e mimando la caduta con le braccia, accentuando il ridicolo della scena. Grazie a questa scelta il pubblico riconosce in Susan anche i personaggi che l'autrice e adattatrice aveva creato nella sua carriera artistica, ma soprattutto lei stessa, che sulla gestualità e sulla fisicità esasperate ha costruito il suo stile di performer.

È anche e soprattutto nell'uso della voce che Marchesini mostra il maggior grado di appropriazione del testo bennettiano. L'attrice, formata proprio sul doppiaggio, fa parlare Susan e le esasperanti parrocchiane con le voci delle doppiatrici degli anni '40 e '50. Questo elemento di

dislocazione è particolarmente riuscito a fini comici, ed è anch'esso caratteristica tipica dei personaggi originali creati dall'autrice, specialmente nella famosissima parodia dei *Promessi Sposi* portata in televisione dal trio comico Marchesini, Lopez, Solenghi nel 1990. Il pubblico dunque riconosce in Susan un personaggio che potrebbe essere uscito dalla penna di Marchesini, e proprio su questo riconoscimento si fonda l'efficacia comica del testo. Per quel che riguarda i maggiori interventi operati sul testo di Bennett, l'adattatrice ha dovuto necessariamente operare dei tagli al monologo. In particolare, ha sacrificato i giochi di parole e alcuni riferimenti molto specifici alla vita di Leeds, che sarebbero stati colti e compresi solo da un pubblico inglese. Nell'insieme, però, Marchesini sacrifica molto poco del monologo originale, e riesce a realizzare sulla scena un felice incontro fra una casalinga disperata italiana e la triste moglie britannica del vicario di provincia.

Nel suo adattamento per la scena, dunque, Marchesini, nel triplice ruolo di traduttrice culturale, adattatrice e attrice, ha saputo dosare in maniera equilibrata creatività e rispetto del testo bennettiano. Nella sua resa teatrale, che rispetta l'atmosfera di solitudine, di sottile ferocia e insoddisfazione che permea il testo di Bennett, ella introduce felicemente la propria libertà di interprete, che si riflette nell'attenzione per un pubblico italiano e per i suoi specifici punti di riferimento in campo comico e umoristico. Il risultato è un incontro arricchente fra il testo inglese e quello italiano, capaci così di convivere e di ottenere il medesimo effetto di riflessione amara e ironia.

Conclusioni

L'analisi delle diverse traduzioni e dell'adattamento di *Bed among the Lentils* ha fatto emergere gli approcci, spesso opposti, dei traduttori nei confronti dei testi teatrali. In particolare, si è sottolineato come la traduzione di un testo teatrale umoristico, quando tradotto allo scopo della pubblicazione, possa essere orientata più verso il testo di partenza, come nel caso della traduzione di Tortorella per Adelphi, oppure più orientata verso il testo di arrivo e la cultura di arrivo, come nel caso della traduzione di Rose e Gonella per Gremese. In una traduzione orientata verso la

cultura di arrivo, dunque più addomesticante, il traduttore interviene, tramite specifiche strategie traduttive – come amplificazione e sostituzione – in maniera più massiccia sul testo di partenza, ma è in grado di mantenere l'effetto comico del testo principale; in una traduzione che invece predilige l'aderenza sintattica e strutturale al testo di partenza, il traduttore non ricorre ad amplificazione e sostituzione, né aggiunge elementi paratestuali, ma così facendo sacrifica spesso l'effetto comico del testo di partenza, che può essere mantenuto solo se il traduttore si conforma in parte alle esigenze della cultura di arrivo (Venuti 2002: 16). L'esame dell'adattamento di Marchesini, infine, ha mostrato come sia l'adattatore che il traduttore operino sul testo per renderlo ancora più bene accetto alla cultura di arrivo, anche grazie alla prossemica e alla cinetica. La fortuna dell'adattamento di *Bed Among the Lentils* ad opera di Anna Marchesini per un pubblico italiano dimostra come, sia pur davanti ad evidenti difficoltà di stampo culturale e linguistico, sia possibile tradurre e proporre a un pubblico nuovo un testo umoristico nato in una cultura e in una tradizione affatto diverse.

Bibliografia

- Alexander, Richard, *British Comedy and Humour: social and cultural background*, «AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik», vol. 9, n.1, 1984: 66-83.
- Bassnett, Susan, "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", *The Manipulation of Literature*, Ed. Theo Hermans. London: Croom Helm, 1985: 87-102.
- Bennett, Alan, *The Complete Talking Heads*, Picador, New York 1998.
- Bennett, Alan, *Drammi e Monologhi*, Gremese, Roma 1996.
- Bennett, Alan, *Signore e Signori*, Adelphi, Milano 2004.
- Bergson, Henri, *Le Rire: essai sur la signification du comique* (1900), it. tr. *Il Riso, Saggio sul significato del comico*, Laterza, Milano 1991.
- Berman, Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003.
- Che, Suh Joseph, *The Performability and Speakability Dimension of Translated Drama Texts*, «Translation Today», vol.2, n. 2, October 2005: 169-184.
- Chiaro, Delia (ed.) *Translation, Humour and The Media*, Continuum, London 2010.
- D'Arcangelo, Adele, "La Britishness di Alan Bennett nell'interpretazione di Anna Marchesini", *Constructing Identities: Translations, Cultures, Nations*, Eds. Raffaella Baccolini and Patrick Leech, Bononia University Press, Bologna 2008.
- Díaz Cintas, Jorge, *Teoría y práctica de la subtitulación: Inglés- Español*, Ariel, Barcelona 2003
- Diot, Roland, *Humor for intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau's in search of Reagan's Brain*, «Meta», vol 34, n. 1, 1989: 84-87.
- Farese, Gian Marco, "The Ethnopragsmatics of English Understatement and Italian Exaggeration: Clashing cultural scripts for the Expression of Personal Opinions", *Studies in Ethnopragsmatics, Cultural Semantics, and Intercultural Communication*, Eds. Kerry Mullan, Bert Peeters and Lauren Sadow, Springer, London 2019: 59-73.
- Jakobson, Roman, *Language in Literature*, Eds. Krystyna Pomorska - Stephen Rudy, The Belknap Press of Harvard University Press, London 1987.
- Malone, Joseph, *The Science of Linguistics in the Art of Translation*, State University of New York Press, New York 1988.
- Marchesini, Anna, *Moscerine*, Rizzoli, Milano 2013.
- Newmark, Peter, *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York 1988.
- Nida, Eugene, *Towards a Science of Translation*, E.J. Brill, Leiden 1964.
- Nikolarea, Ekaterini, *Performativity versus Readability: a Historical Overview of a Theoretical Polarization in Theater Translation*, «Translation Journal», vol.6, n. 4, 2002: 1-15.
- Pavis, Patrice, *Theatre at the Crossroads of Culture*, Routledge, London 1992.
- Torop, Peter, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, Hoepli, Milano 2009.
- Tymoczko, Maria, "Ideology and the Position of the Translator", *Apropos ideology: Translation Studies on Ideology*, Ed. Calzada-Pérez, Routledge, London and New York 2003: 181-201.
- Vandaele, Jeroen, "Humor in translation", *Handbook of Translations Studies. Volume 1*, Eds. Yves Gambier and Luc Van Doorslaer, John Benjamins

- publishing company, Amsterdam 2010: 147- 152.
- Venuti, Lawrence, "Translating Humour: Equivalence, Compensation, Discourse", «Performance Research», vol. 7, n. 2, 2002: 6-16.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, London 1995.
- Viezzi, Maurizio, *Denominazioni proprie e traduzione*, LED, Milano 2004.

Notes

1 L'attrice britannica Maggie Smith ha interpretato *Bed Among the Lentils* prima per la televisione nel 1988 e poi a teatro nel 1996.

2 L'omonimo film tratto dal romanzo di Bennett, diretto da Nicholas Hytner e interpretato da Rupert Graves, Rupert Everett e Helen Mirren, è uscito in Gran Bretagna nel 1995.

3 Sui concetti di performabilità e leggibilità si è aperto nel corso degli anni un acceso, se non a volte aspro, dibattito fra traduttologi. In particolare, gli studiosi non concordano sempre sulla definizione di performabilità, che è percepito ancora come un concetto troppo vago e soprattutto come una responsabilità troppo gravosa per il traduttore. Per due sintetiche ma esaustive analisi sullo scontro fra performabilità e leggibilità, si vedano Nikolarea (2002) e Che (2005).

4 Anna Marchesini (1953-2016) è stata una attrice, scrittrice e autrice teatrale. È principalmente nota per la sua carriera comica in televisione insieme a Massimo Lopez e Tullio Solenghi, con i quali ha formato per tredici anni il Trio. È stata anche finissima interprete teatrale: si ricordano fra le sue tante interpretazioni, *Giorni Felici*, di Samuel Beckett, e *Le due Zittelle* di Tommaso Landolfi, di cui ha anche curato la regia. Ha pubblicato anche raccolte di racconti, fra cui *Il terrazzino dei gerani timidi* (2009) e *Moscerine* (2013).

Il cavaliere avaro di Puškin nell'opera di Sergej Rachmaninov (1906)

Anna Giust

Rachmaninov e il teatro musicale

Sergej Vasil'evič Rachmaninov (1873–1943) deve la propria fama all'attività di pianista e, in seconda battuta, di compositore, specialmente per pianoforte. Eppure, il suo debutto ufficiale avvenne nell'ambito del teatro musicale con l'opera *Aleko*, tratta dal poema *Gli zingari* di Puškin e scritta per il diploma di Conservatorio nel 1892. Dopo questo esordio, il compositore scrisse molto per strumento solista e per orchestra, ma seppe tener vivo il rapporto con la scena. Abbozzò un'opera a partire dal libretto di Victor Hugo *Esmeralda*, che lasciò però incompiuto. Anche il progetto di *Monna Vanna* non andò a buon fine, perché a insaputa del compositore e del librettista Michail Slonov, i diritti del testo di Maurice Maeterlinck erano stati ceduti dall'autore a Henri Février, che inaugurò la propria versione all'Opéra di Parigi nel 1909. Dopo questi tentativi fallimentari, tra il 1904 e il 1905 Rachmaninov diede alla luce ben due opere: *Il cavaliere avaro* (op. 24) e *Francesca da Rimini* (op. 25).

Questi due titoli ebbero una genesi ben più complessa della prima opera, anche perché seguivano la crisi provocata dalla caduta rovinosa della Prima Sinfonia che, recensita negativamente al momento della Prima nel 1897, aveva provocato una sorta di blocco creativo nel giovane musicista, che per qualche tempo aveva dubitato delle proprie capacità. D'altra parte, nell'ampio intervallo di tempo che la separa da *Aleko*, la scrittura di Rachmaninov per il teatro poté giovare di due esperienze importanti sulle scene russe: l'attività come secondo direttore d'orchestra all'Opera Privata del magnate Savva Mamontov nella

stagione 1897-98¹, e come direttore al Bolšoj di Mosca dal 1904 al 1906². Durante questi incarichi Rachmaninov partecipò all'allestimento di opere di Gluck (*Orfeo ed Euridice*), Bizet (*Carmen*) e Saint-Saëns (*Samson et Dalida*), Thomas (*Mignon*) e, tra i russi, di Glinka (*Una vita per lo zar*), Dargomyžskij (*Rusalka*), Verstovskij (*La tomba di Askold*), Serov (*Rogneda* e *La forza nemica*) e Čajkovskij (*La donna di picche*), un esercizio che gli valse un'ottima preparazione nella scrittura prettamente scenica, che andò a sommarsi alle capacità che il compositore aveva acquisito durante gli studi. Superato il blocco creativo con il Secondo Concerto per pianoforte e orchestra (1899-1900), Rachmaninov sentì rinascere l'interesse per le scene proprio con queste esperienze. Anzi, il compositore avrebbe in seguito affermato di aver accettato l'incarico al Bolšoj proprio con l'intento di allestirvi le proprie opere:

Помимо чисто музыкального интереса и тех возможностей, которые предоставлялись императорским театрам, я пошел туда служить также с целью поставить свои маленькие оперы, которые я только что закончил. Эти оперы назывались «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь». Они были поставлены во второй год моей службы, в 1906 году (Rachmaninov 1975: 60).

(Oltre all'interesse puramente musicale e alle opportunità che si aprivano ai Teatri Imperiali, io vi andai anche allo scopo di allestire le mie piccole opere, che avevo appena concluso. Queste opere si intitolavano *Francesca da Rimini* e *Il cavaliere avaro*. Furono messe in scena nel secondo anno del mio servizio, nel 1906)³.

Questo contributo è dedicato alla seconda delle opere di Rachmaninov, *Il Cavaliere avaro*, e alla sua analisi attraverso il prisma della gestione

di voci diverse, a cavallo tra media espressivi eterogenei ma necessariamente concomitanti nel passaggio da teatro di parola a teatro musicale. Alla luce del diverso tipo di fruizione dei testi letterario e musicale⁴, gli obiettivi sono quelli di ricostruire la logica seguita dal compositore nel lavoro di traduzione inter-semiotica, evidenziare il forte legame d'interdipendenza tra parola e musica nel contesto del testo operistico, e individuare, nel coevo contesto europeo, un modello estetico di riferimento perseguito dal compositore.

Il soggetto

L'opera è tratta dall'omonima tragedia di Puškin (1830), ultima della serie di quattro prodotte dal poeta. In ambito musicale, *Il cavaliere avaro* chiude la corrispondente serie di trasposizioni sceniche di questo 'ciclo', dopo *Il convitato di pietra* di Dargomyžskij (1866-1869), *Mozart e Salieri* di Rimskij-Korsakov (1890) e il meno noto *Festino in tempo di peste* di César Cui (1900). In coerenza con l'estetica espressa da questi compositori, vicini o appartenenti alla *mogučaja kučka*, queste opere sono accomunate dalla scelta – innovativa per l'epoca – di musicare *direttamente* gli originali, senza passare attraverso la fase di elaborazione di un libretto. In forte contrasto con la tradizione del teatro musicale romantico (in particolare italiana e francese), questa scelta abbassava al 'grado zero' la natura del libretto come genere letterario autonomo, concedendo al musicista la libertà di evitare i *cliché* operistici più radicati. Fuori dal contesto russo, tali trattamenti delle fonti letterarie avevano cominciato a diffondersi anche in Occidente al tempo in cui Rachmaninov scrisse la propria opera, dando origine al filone chiamato anche *Literaturoper*: è il caso di *Pelléas et Mélisande* di Debussy (1893-1895; 1901-1902), da Maeterlinck, ma anche della coeva *Salome* di Richard Strauss (1903-05), che utilizzava la traduzione tedesca di Hedwig Lachmann dell'originale di Wilde⁵. Questo stratagemma era stato visto dai Cinque come particolarmente funzionale alla loro estetica, in quanto rendeva possibile la riproduzione integrale delle peculiarità foniche della lingua russa, in linea con l'ideale di 'verità' perseguito musicalmente in opposizione alle convenzioni del teatro occidentale. Per far questo, essi avevano letteralmente 'coniato' una

nuova modalità espressiva vocale, che chiamavano 'recitativo melodico', e che a sua volta s'ispirava – paradossalmente – alle primissime esperienze operistiche del cinquecentesco 'recitar cantando'. Conseguentemente a questa scelta, nel *Cavaliere avaro* Rachmaninov rinuncia alla struttura a pezzi chiusi tipica della librettistica di stampo italo-francese, sulla quale è basato invece il libretto di *Aleko* elaborato da Vladimir Nemirovič-Dančenko (Doti 2015). Piuttosto, opta per il rispetto della macro-forma plasmata da Puškin nella tragedia: alle tre *sceny* corrispondono tre *kartiny* (quadri), precedute da un'introduzione sinfonica. Lo stesso autore dichiarava di aver composto l'opera «на сюжет маленькой трагедии Пушкина, с незначительными сокращениями» «sul soggetto della piccola tragedia di Puškin, con tagli insignificanti» (Rachmaninov 2018: 131). Anche la vicenda segue l'impostazione dell'originale con un alto grado di fedeltà. La trama è incentrata sul contrasto tra un ricco Barone e suo figlio Albert, che al contrario del padre vorrebbe condurre una vita spensierata e prodiga. Il Barone disprezza la condotta del figlio, che considera dissipata, e gli nega il denaro che questi gli chiede per procurarsi abiti che gli permettano di frequentare i suoi pari, in particolare la corte del Duca. Dapprima (*kartina I – V bašne* [Nella torre]) Albert chiede aiuto a un usuraio, che lo disgusta suggerendogli di avvelenare il padre. Questi a sua volta, presentato nel secondo quadro (*kartina II – V podvale* [Nel sotterraneo]) è completamente assorbito dall'accumulo di ricchezze, che venera con fervore quasi religioso. Albert chiederà aiuto all'autorità superiore del Duca, il quale, mettendo i due a confronto, farà precipitare il dissidio: nella scena finale (*kartina III – Vo dvorce* [A palazzo]) Albert affronta il Barone, che in un dialogo con il Duca lo accusa di volerlo derubare e uccidere; quando Albert, avendo origliato da un'altra stanza, irrompe per smentire le accuse del padre, questi è colto da un malore per l'affronto subito, e muore rivolgendo il proprio estremo pensiero alle chiavi che chiudono i suoi forzieri. Il *plot* è incentrato sulla figura del Barone, che domina la scena centrale, trascinando nelle due circostanti. Proprio a causa di questa presenza ingombrante, al momento della pubblicazione (1836)⁶, il testo di Puškin era stato interpretato come attacco del poeta al padre egoista⁷ ma giudicando con lo stesso approccio, sarebbe

forse possibile ipotizzare implicazioni biografiche anche nella scelta di questo soggetto da parte del compositore, che da ragazzo aveva visto il genitore scialacquare la fortuna della famiglia, portandola alla rovina economica. Questa interpretazione sembra inserire un elemento eterogeneo ed estraneo alla trama tra i vettori che ne tendono la struttura drammaturgica, ipotizzando un conflitto tra autore e personaggio, ma al tempo stesso focalizzando sul Barone, personaggio apparentemente eponimo, incarnazione del peccato dell'avarizia e destinatario delle accuse di Puškin e Rachmaninov. Secondo questa lettura, tragedia e opera di Rachmaninov sarebbero riconducibili alla seguente costellazione di personaggi:

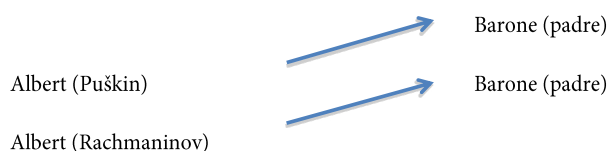


Fig. 1 – Costellazione dei personaggi secondo la lettura autobiografica del *Cavaliere avaro*

Questa ipotesi trova parziale fondamento nella creazione del personaggio musicale del Barone, la cui figura fa seguito a una serie di incarnazioni operistiche russe di uomini perduti passibili di grandi interpretazioni: il Mugnaio nella *Rusalka* di Dargomyžskij (1856), Grjaznoj della *Fidanzata dello zar* di Rimskij-Korsakov (1899), ma anche Boris Godunov nell'omonima opera di Musorgskij (1869-72)⁸. Non a caso, la parte del Barone (baritono), come quella di Lanciotto in *Francesca da Rimini*, era stata concepita dal compositore per essere interpretata da Fedor Šaljapin, con cui il compositore aveva stretto amicizia durante il servizio all'Opera Privata di Mamontov⁹. Il dramma del *Cavaliere avaro* trova sicuramente una colonna portante nella figura del Barone, rintanato nel proprio palazzo in un gelo fisico ma anche emotivo, la cui sterilità fa da specchio all'unica gioia offerta dalla contemplazione estatica del proprio oro. Nell'opera come nella tragedia egli domina la scena centrale, intervenendo con un lungo monologo, di cui il compositore conserva quasi tutti i versi originali (103 su 118), senza modificarne in modo significativo il ritratto psicologico, né il ruolo all'interno della costellazione dei personaggi (cfr. Appendice – Tabella sinottica).

Tuttavia, nella propria opera Rachmaninov sembra

prescindere dal dato autobiografico, portando avanti una riflessione sull'Uomo come vittima delle proprie debolezze. Del resto, se i microdrammi di Puškin affrontano ciascuna uno dei peccati capitali (lussuria, invidia, gola e avarizia), anche le tre opere di Rachmaninov paiono accomunate da un *fil rouge*, identificabile forse negli esiti di un sentimento o una passione portati all'estremo, al punto di impossessarsi dell'uomo che li coltiva. Così, se il Barone è dipinto da Rachmaninov come un misantropo, interamente concentrato sulla propria ricchezza, la sua solitudine richiama quella di Aleko-personaggio, isolato dagli zingari per il crimine commesso per gelosia contro la coppia di amanti, ma anche quella di Lanciotto, cui nulla rimane dopo l'omicidio di Paolo e Francesca.

Allo stesso tempo, in queste opere le vittime appaiono in qualche modo soggette allo stesso vizio dei loro aguzzini. Tornando al caso del *Cavaliere avaro*, il lettore della tragedia si sarà chiesto *chi* sia effettivamente il Cavaliere del titolo. Il Barone lo è sicuramente, per la sua dipendenza dal denaro ma anche perché si sente tale, come egli stesso dichiara nel confronto finale con il Duca («иль уж не рыцарь я?», «non sono forse un cavaliere?», v. 425), che peraltro gli riconosce tale titolo («И я всегда считал / Вас верным, храбрым рыцарем», «Vi ho sempre considerato un cavaliere fedele, coraggioso», vv. 359-360). Eppure, cosa dire del figlio? Nel corso dell'opera riferimenti ad Albert con l'appellativo di *rycar'* sono molto più numerosi: l'usuraio Solomon vi si riferisce come «Ах, милостивый рыцарь» («Ah! gentile cavaliere», scena I, v. 69) e ancora «Нет, рыцарь, он торг ведет иной» («No, cavaliere, lui fa un altro commercio», v. 141); lo stesso Albert usa quell'appellativo in maniera neutra: «Иль рыцарского слова / Тебе, собака, мало?» («O la parola di un cavaliere è poco per te, cane?!», vv. 91-92), e così il Duca (scena III): «Я верю, верю: благородный рыцарь» («Vi credo, vi credo, nobile cavaliere», v. 316). La sovrapposizione fu sicuramente osservata anche da Rachmaninov, che, come vedremo, la sfruttò musicalmente facendo spesso coincidere i motivi caratterizzanti il Barone con la figura del figlio, evidentemente vittima tanto quanto il padre, sebbene *ab inverso*, dell'attrazione per il denaro. Questa caratteristica comune genera una relazione di simmetria tra le figure del padre e del figlio, che verranno infine a scontrarsi nella scena finale. Di certo, il maggior numero di

occorrenze della parola *rycar'* in riferimento ad Albert si spiega anche con il carattere dialogico delle scene in cui il personaggio è inserito, ovvero prima e ultima. A questo proposito, i tagli operati dal compositore appaiono sintomatici ai fini di un'indagine sulla traduzione inter-semiotica. Se è pur vero che i versi eliminati dal compositore non modificano la trama nella sua essenza (in questo senso probabilmente, o forse solo in riferimento alla quantità, Rachmaninov li definiva “незначительные”, insignificanti), sono tuttavia rivelatori della diversa fruizione dell'opera musicale rispetto alla fonte letteraria. L'understatement del compositore nasconde un lavoro che, sebbene non particolarmente incisivo in termini quantitativi, appare leggibile in chiave di adattabilità di un testo verbale a essere musicato. Vedremo ora come le scelte operate dal compositore nel passaggio da originale a libretto appaiono coerenti con questo pensiero, e finalizzate a preparare il testo a un diverso tipo di fruizione.

Il cavaliere avaro dalla pagina alla scena

Innanzitutto, è necessario ricordare che già gli stessi microdrammi di Puškin – sebbene ascritti a letteratura drammatica – non erano in realtà concretamente orientati a un'effettiva resa scenica, ma – com'era del resto nel caso del *Boris Godunov* – alla sola lettura. Nel processo di traduzione inter-semiotica assistiamo a una serie di passaggi che comportano un diverso utilizzo del tempo, con scarti diversi tra lettura e scena teatrale, e tra recitazione e canto: il testo lirico si svolge a un passo più lento rispetto al testo recitato, e ha quindi bisogno di una concisione ancora maggiore¹⁰. Anche alla luce di un linguaggio musicale tendenzialmente prolisso com'è quello di Rachmaninov, l'approccio del compositore al testo dovette quindi essere dei più severi¹¹. I tagli sembrano seguire la logica della riduzione al massimo degli elementi non funzionali allo spettacolo musicale, che avrebbero potuto privare la vicenda della concisione necessaria a rendere l'essenza del dramma, e lasciare poco margine alla sua estrinsecazione attraverso il medium musicale. La trama è già sostanzialmente priva di azioni secondarie, che dal punto di vista scenico-musicale avrebbero rimandato alla

tradizione antica, barocca prima che romantica. In Rachmaninov scompare anche la finzione letteraria di Puškin, che prevede che la vicenda fosse tratta da un antico testo inglese (la tragicommedia *The Covetous Knight* di Shenston cfr. n. 6) e ambientata in un'ignota città dell'Inghilterra medievale. Il compositore evita questa cornice (dalla quale avrebbe potuto trarre – ad esempio – un prologo), forse anche per non vincolarsi con fattori di ordine estetico non pertinenti: come è già stato osservato da Taruskin (1998), la musica non indugia in elementi pittorici o di colore locale (presenti invece in *Aleko* sulla scorta di Puškin), tantomeno in rievocazioni storiche. Questa soppressione, tuttavia, ha anche l'effetto di liberare il testo del tipico distacco ironico che era la cifra stilistica del poeta. Il compositore lo sostituisce con un tono decisamente più cupo, più vicino al proprio gusto musicale¹². Ciò non deve però indurre a concepire l'opera di Rachmaninov come monocromatica, una caratteristica cui troppo spesso il linguaggio del compositore è stato ridotto: anzi, concentrandoci principalmente su *Introduzione* e primo quadro, vedremo ora come il compositore seppe offrire una personale incarnazione musicale del dramma attraverso un sottile gioco di intarsi volti a rendere le voci e i corrispondenti registri stilistici dei personaggi. Nell'opera, i movimenti dei personaggi sulla scena sono pochissimi: la vicenda si svolge non tanto nell'azione esteriore, quanto nel loro spazio interiore e nella musica, che dà voce a questa realtà, a volte comunicando allo spettatore elementi di cui gli stessi protagonisti sembrano inconsapevoli. In questo senso l'opera si discosta dalle leggi del teatro romantico, prefigurando esperienze del teatro musicale occidentale al torno di secolo¹³. I personaggi sono in tutto cinque: il Barone (Baron, baritono), suo figlio Albert (Al'ber, tenore), il Duca (Gercog, baritono), l'usuraio ebreo Solomon (Žid, tenore), il Servo (Sluga, basso). Rispetto all'originale puškiniano, già l'elenco delle *dramatis personae* mostra elementi di assolutizzazione del dramma: scompare il nome stesso del Barone ('Philippe', cfr. vv. 340-343), che faceva il paio con la sua breve caratterizzazione in termini ancora umani: nei ricordi del Duca, il Barone lo teneva sulle sue ginocchia da piccolo, e lo faceva giocare con il suo elmo (scena III, vv. 322-326). Anche il taglio di una battuta apparentemente poco significativa come l'invito del Duca a sedersi,

rivolto al Barone («но сядем», «ma sediamoci»), v. 360) contribuisce a trasformare una conversazione benevola in una sorta di interrogatorio, accelerando il precipitare della situazione verso il finale. A patire le riduzioni del testo apportate da Rachmaninov è soprattutto il ruolo del servo Ivan, che nell'originale sembra ispirato al personaggio dapontiano di Leporello, e che diventando un anonimo 'sluga' perde, insieme al nome, anche la propria fisionomia caratteriale.

Quasi volendo offrire una lettura originale, e comunque autonoma, del soggetto, Rachmaninov apporta tagli di lieve entità, che sono comunque rivelatorii: in linea generale, procede eliminando i dettagli che danno una caratterizzazione grottesca, ribassata, ai personaggi e alla situazione, e sembra puntare a un'assolutizzazione del personaggio di Albert, mascherando la mediocrità della sua condizione. Tra questi, insieme a nomi di avversari in duello (v. 25), a dettagli su quello appena concluso (vv. 7-13), vengono meno il cavallo azzoppato (vv. 40-45) e il riferimento al vino, che, finito, non si può ricomprare ed è per questo sostituito con l'acqua (vv. 170; 179-187). Un unico tratto ironico emerge, nel I quadro, nello scambio tra Albert e il servo, la cui presenza effimera permette al compositore di inserire nel tessuto orchestrale riflessi di reminiscenza puškiniana: nel primo quadro Albert aspetta con ansia di vederlo rientrare con il denaro chiesto all'usuraio Salomon;

il servo gli risponde in tono annoiato e laconico, che contrasta con l'animosità di Albert (vv.46-59). Nel breve dialogo il compositore utilizza, in maniera parodica quanto sottile, la tipica metafora del 'lamento', ovvero la successione ripetuta di due note discendenti a distanza di semitono, che, per restare nella tradizione russa, era già stato utilizzato, per esempio, da Musorgskij nella parte dello Jurodivyj (*Boris Godunov*), e s'incontrerà anche nell'opera *Nos* di Dmitrij Šostakovič (1930) con funzione esplicitamente parodica (Fig. 3).

Questo è però l'unico bagliore di leggerezza in un'opera che nel suo complesso è cupa e ridotta a un'opposizione manichea e inconciliabile, priva – come si è detto – di elementi di *divertissement*. In tale contesto, la personalità di Albert è posta in rilievo come una sorta di *alter ego* che Rachmaninov scolpisce con tratti asciutti, stilizzati, al fine – pare – di evidenziarne meglio la 'posizione filosofica', superando il rapporto che vedeva il figlio in posizione subalterna rispetto al padre. In questa lettura l'opera sembra assestarsi, di conseguenza, su una struttura drammaturgica diversa da quella ipotizzata dalla lettura autobiografica (cfr. Fig. 1):

Albert I quadro ↔ Barone II quadro

che potrebbe anche rappresentarsi in modo alternativo, se si considera il cronotopo delle scene che li vedono protagonisti:

Fig. 2 – Lamento di Albert, Quadro I, *Non allegro*, batt. 191-194

Fig. 3 – Lamento di Albert, Quadro I, *Non allegro*, batt. 201-204

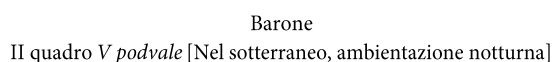
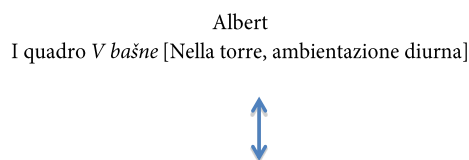


Fig. 4 – Costellazione dei personaggi in *Il Cavaliere avaro* di Rachmaninov

Se fossimo in contesto romantico, questa struttura drammaturgica simmetrica condurrebbe i protagonisti ad affrontarsi, e tale confronto si risolverebbe in una catastrofe di qualche tipo. Qui essa è soltanto sfiorata: i personaggi vengono effettivamente riuniti insieme, ma l'intervento del Duca ritarda lo svolgersi del duello, ed è invece il sopraggiungere del malore a chiudere la vicenda, che non giunge quindi a una vera (ri)soluzione. Rachmaninov emenda anche il celebre finale di Puškin («Ужасный век, ужасные сердца!», «Tempi bui, anime buie!», v. 448), e sospende l'azione sulla chiosa del Duca «Он умер. Боже!» («Oh Signore!, È morto», v. 447) lasciando ogni conclusione allo spettatore:



«Он умер. Боже!»

Un'opera, quindi, questo *Skupoj rycar'* rachmaninoviano, che si allontana molto dalla drammaturgia romantica di *Aleko*, guardando al simbolismo e anticipando le sperimentazioni teatrali del primo Novecento¹⁴, e che proprio per questa sua laconicità può generare problemi di soluzione registica, che in alcuni casi si è posta come compensativa del vuoto lasciato dal compositore, in particolare in quello che si pone come ultimo passaggio nella traduzione inter-semiotica, e che avviene con la messinscena. Due casi, tra quelli di cui esiste un'incisione DVD, dimostrano questa dinamica. Il primo è la regia di Annabel Arden per il Glyndebourne Opera House, diretta da Vladimir Jurowski, con un memorabile Sergei Leiferkus nel ruolo del Barone (DVD Opusarte, 2004). In questo allestimento la regia include un personaggio estraneo alla partitura, e interpretato

dall'acrobata Matilda Leyser: si tratta di una figura muta, che interagisce con i personaggi in scena a loro insaputa, ma sembra incarnare l'avidità che caratterizza Albert e soprattutto il padre, e che lo porterà infine alla morte.



Fig. 5 – Quadro III, Morte del Barone (Glyndebourne)

Il secondo caso è rappresentato dalla messinscena di Kirsten Dehlholm per l'Orchestre symphonique de la Monnaie diretta da Mikhail Tatarnikov (DVD BelAir classiques, 2015). Anche qui il vuoto lasciato dal finale del dramma è colmato in fase di regia, ma con un espediente diverso: gli attori (Albert in particolare) sono chiamati a esprimere con la mimica del volto l'idea che la morte del Barone sia stata determinata da un complotto ordito ai suoi danni dai suoi antagonisti, probabilmente per impossessarsi dell'oro.



Fig. 6 – Quadro III, Morte del Barone (La Monnaie)

Questo presupposto, del resto, è sfruttato anche nella produzione del Glyndebourne, come si evince dall'espressione del Duca durante la battuta conclusiva:



Fig. 7 – Quadro III, Battuta finale del Duca (Glydebourne), v. 447

In nessuno di questi casi sono state apportate modifiche alla partitura o al testo poetico, ma sono stati aggiunti dettagli che offrono letture più univoche rispetto al testo rachmaninoviano, e che in una certa misura lo snaturano, riducendo a una variante concreta l'indeterminatezza dello scioglimento. Al testo letterario e a quello musicale si sovrappone quindi quello registico.

Nella tradizione russa, una sospensione finale come quella del *Cavaliere avaro* si può far risalire alla tradizione del *tableau vivant*, già utilizzato da Puškin anche nel *Boris Godunov*, e da Gogol' nel *Revisore*¹⁵. Essa era però un espediente frequente anche nel teatro di Mamontov, le cui regie ponevano un forte accento sull'elemento visivo e sulla stilizzazione dello spettacolo nel suo complesso, che sarebbe poi stata raccolta anche da Mejerchol'd nel secolo successivo (si pensi a *Revizor* del 1926, ma anche al già citato *Nos di Šostakovič*, che in una certa misura ne emula i procedimenti)¹⁶. Lo stesso Rachmaninov ricorda questo aspetto nelle proprie memorie, sebbene lo faccia allo scopo di evidenziare lo sbilanciamento delle regie a danno dell'elemento musicale:

Мамонтов был рожден режиссером, и этим, вероятно, объясняется, почему его главный интерес сосредоточился на сцене, декорациях и на художественной постановке. Он выказал себя в этой области настоящим мастером и специалистом дела и окружил себя такими талантливыми сотрудниками, как художники Серов, Врубель и Коровин. Много раз я слышал, как Мамонтов давал советы даже Шаляпину. Советы эти обычно бывали очень краткими: вскользь брошенное замечание, общая мысль, короткая фраза. Шаляпин сразу схватывал сущность таких замечаний и благодаря своему необыкновенному дару тотчас развивал их, перерабатывал их согласно требованиям своей художественной природы и в итоге преподносил

нам такой изумительный, четкий и полный жизни образ, что мы только удивлялись, что может создать этот богом отмеченный человек почти без усилия, почти интуитивно! Что касается чисто музыкальной стороны предприятия, то есть оркестра и хора, то ими Мамонтов интересовался меньше. (Rachmaninov 1975: 54).

(Mamontov era nato regista, e così evidentemente si spiega il perché egli concentrasse i propri interessi sulla scena, sulle scenografie e sull'allestimento artistico. Egli si esprimeva in questo campo come un vero maestro e specialista e si circondava di collaboratori di talento come furono gli artisti Serov, Vrubel' e Korovin. Diverse volte io stesso sentii Mamontov dare dei consigli persino a Šaljapin. Solitamente queste indicazioni erano piuttosto brevi: un'osservazione buttata lì, un pensiero generale, una breve frase. Šaljapin coglieva subito la sostanza di queste osservazioni e grazie al suo dono straordinario le sviluppava immediatamente, le elaborava secondo le esigenze della sua natura artistica e offriva infine un'immagine talmente meravigliosa, precisa e completa, che noi non facevamo che meravigliarci di quel che quest'uomo prediletto da Dio potesse creare con il solo intuito, praticamente senza nessuno sforzo! Dell'elemento puramente musicale dell'impresa, ovvero dell'orchestra e del coro, Mamontov si interessava meno).

Questo ci conduce all'ultimo dei punti toccati nel presente articolo, ovvero alla ricerca di modelli estetici musicali che possano aver servito da riferimento per il compositore. Per perseguirlo, dovremo dare uno sguardo più ravvicinato all'opera nel suo svolgimento, dal punto di vista dell'intonazione musicale del testo¹⁷.

Polifonia moderna del *Cavaliere avaro* di Rachmaninov

La rappresentazione si apre con un'introduzione sinfonica (*Vstuplenie*). Non si tratta di una vera e propria ouverture in senso classico¹⁸: tuttavia, Rachmaninov ne conserva la funzione tradizionale di disporre lo spettatore all'ascolto, e di riassumere l'essenza del dramma anticipando alcuni degli stati emotivi che caratterizzano la vicenda, ottenendone così una sorta di sommario. In concreto, la partitura presenta un susseguirsi di elementi motivici che rappresentano singoli momenti drammaturgici, o personaggi che vi sono coinvolti. Questi elementi s'intrecciano tra loro nel tessuto sinfonico, e anzi contribuiscono alla sua genesi e allo sviluppo di un flusso musicale privo di cesure o di punti cadenzali periodici, e caratterizzato invece da

periodi irregolari dal fraseggio ampio e continuo. Proprio questa natura della scrittura orchestrale rende piuttosto complesso 'sezionare' il discorso ai fini dell'analisi, eppure alcuni degli elementi che lo compongono mostrano una fisionomia evidente e identificabile.

Il primo di essi è il 'motivo del Barone', o, se vogliamo, 'dell'avarizia': un movimento melodico ascendente ai violoncelli sul quale si sovrappone un lento cromatismo discendente ai fiati (clarinetti e corni):

Fig. 8 – *Introduzione*, batt. 1-9 (spartito: 2)

Questo motivo viene ripreso una seconda volta, ed è seguito da un tema che si può interpretare come simbolo dell'oro – un motivo diatonico discendente per valori larghi ripetuto dai celli più volte in progressione (qui se ne riproduce la testa)¹⁹:

Fig. 9 – *Introduzione*, batt. 31-34 (spartito: 4)

Una volta esaurito questo *climax* se ne apre un altro, che ho chiamato per comodità 'motivo dell'ebbrezza' (cfr. Fig. 13), e su cui sarà utile soffermarsi più oltre. Nel frattempo, il ritorno del *Tempo I* (batt. 71, seguito da *Un poco più mosso*) ripropone il motivo cromatico ascendente del Barone in contrappunto con la testa del tema dell'oro, per sostenerne prima l'espansione e, successivamente, la contrazione.

Infine (da batt. 110), sullo stesso contrappunto s'insinua un frammento nuovo, dal ritmo puntato che lo caratterizza come 'cavalleresco', e che compare solo accennato per prendere forma, poco a poco, nell'ultimo grande *crescendo* che sfocia direttamente sul primo quadro, palesando così il proprio legame con il personaggio di Albert:

Fig. 10 – *Introduzione*, batt. 114-120, seguito da Quadro I, *Allegro vivace*, (spartito= 1)

Come si diceva, l'evidenziazione di questi elementi è resa complessa proprio dalla natura della scrittura: non sono temi accostati per giustapposizione sulla superficie di un supporto orchestrale che funga da accompagnamento a una monodia (come tipico, ad esempio, dell'ouverture rossiniana, ma anche verdiana): essi hanno piuttosto la funzione di motivi conduttori, e come tali s'intersecano contribuendo a dare sostanza a un tessuto denso e complesso, accumulando materiale sonoro ed emotivo che trova sfogo nei *climax* che ben conosciamo nei concerti e pezzi sinfonici del compositore. Questi elementi, riconoscibili solo a un ascolto attento e spesso trasfigurati, dialogano tra loro in una sorta di vociere continuo, che trova spazio non solo all'interno dell'ouverture, ma

anche nel corso dell'opera.

Per l'impatto complessivo che ne deriva, l'introduzione ci trasporta sin da subito nel contesto di tenebra in cui si svolge l'esistenza dei protagonisti. La tessitura non può che collocarsi, quindi, prevalentemente nei registri gravi, in impasti timbrici omogenei e generalmente privi di colori brillanti, che a un primo sguardo sembrano dar ragione della reputazione del compositore di «cantore d'orrore e tragedia» che ritroverà riscontro nel poema sinfonico *L'isola dei morti* (1909). Allo stesso tempo, si distinguono le voci che si troveranno su posizioni avverse nel corso dell'opera, come poli retorici opposti, ma drammaticamente ravvicinati nella sostanza della vicenda, che vede il Barone e suo figlio divisi ma anche accomunati dalla stessa dipendenza.

Dall'introduzione si passa, senza soluzione di continuità, all'azione scenica, con il sipario che si apre sulla ripresa del 'motivo cavalleresco'. Le parole di Albert offrono allo spettatore il ritratto del suo carattere baldanzoso e sanguigno e della sua posizione nella struttura drammaturgica: capiamo che Albert è prigioniero della propria povertà, e della frustrazione che questa gli suscita al pensiero del denaro, vicino ma negato dal padre (cfr. *supra* – il 'lamento'). Egli si esprime con una sorta di declamato flessibile, privo di fisionomia tematica precisa, ugualmente distante da forme chiuse e recitativo tradizionali. La sua parte è formata da una serie d'interiezioni o frammenti staccati, che s'innestano però nel flusso musicale portato avanti dall'orchestra, che sfrutta il suo motivo conduttore per connotare caratterialmente il personaggio. Anche se il padre non compare in questa scena (sarà invece unico protagonista del quadro successivo), la sua presenza sinistra e dominante si fa sentire con il motivo cromatico che ne anticipa la comparsa fin dall'introduzione orchestrale, che assume però il ritmo che caratterizza Albert. Questo elemento, che non emerge con particolare evidenza all'ascolto, sembra voler agire a livello inconscio, comunicando con lo spettatore all'insaputa del personaggio, e anticipando l'esplicitazione a livello verbale del problema di fondo: «О бедность, бедность! Как унижает нас она!» («Oh, la povertà, la povertà! Come ci umilia!», vv. 23-24). Lo stesso motivo ritorna anche poco più avanti, quando Albert rivela che la forza dimostrata in duello in occasione dell'ultimo torneo era espressione della sua rabbia interiore. In questo caso l'esclamazione

«Скупость!» («L'avarizia!», v. 37) è accompagnata da un altro tema anticipato dall'introduzione: il motivo discendente degli ottoni, che qui si presenta dilatato in valori più larghi per venire poi enunciato nella forma originaria:

Fig. 11 – Quadro I, batt. 155-158 (spartito: 21)

Lo stesso motivo appare più esposto nelle battute seguenti, a commento delle parole con le quali Albert esplicita la propria paura di essere 'contagiato' dalla natura del padre: «Да! заразиться здесь не трудно ею под кровлею одной с моим отцом.» («Sì! non è difficile esserne contagiati vivendo sotto lo stesso tetto di mio padre», vv. 38-39).

Poco dopo, lo stesso Solomon si presenta al giovane nobile per spiegargli le ragioni del rifiuto del prestito, e proporgli i servizi di un amico farmacista, che potrebbe procurargli il veleno necessario al parricidio. L'usuraio è trattato musicalmente in modo forse più tradizionale: ha un tema proprio, un sinuoso motivo al corno inglese che anticipa la sua entrata in scena, sul quale egli stesso canta le proprie battute, prima ricalcando frammenti del tema già sentiti alla parte strumentale (Fig. 12a), poi presentandolo integralmente in corrispondenza delle proprie battute (Fig. 12b):

Albert
в долг...

Solomon
Ах, ит-лос-ти-вый ры-царь, кня-зюсь вам,

L'istesso tempo

Fig. 12 – a) Quadro I, *Andante*, batt. 235-238 (spartito: 27);
b) Quadro I, *L'istesso tempo*, batt. 246-247

Diversamente dagli altri elementi evidenziati sin qui, non mi pare che nell'introduzione si possano rinvenire tracce di questo 'tema', il che colloca Solomon al di fuori della dicotomia padre-figlio. Sebbene funzionale allo sviluppo della vicenda, egli non è un personaggio strutturale dal punto di vista drammaturgico. Il loro dialogo è portato avanti a due voci con ritmo piuttosto serrato. Durante lo scambio, la musica anticipa quasi sistematicamente l'apparizione di parole chiave del testo letterario ('rycar', 'otec', 'baron'), sicché la comunicazione si svolge in modo polifonico sul piano musicale, oltre che verbale. Il motivo del Barone ritorna in corrispondenza della sua evocazione da parte di Albert: «Уже ль отец меня переживёт?» («Sarà mica che mio padre mi sopravviva?», v. 102, batt. 309-312) e ancora, nella forma iniziale un poco rielaborata, quando il Barone viene evocato dall'usuraio: «Барон здоров» («Il Barone è sano», v. 107, batt. 323-324).

Quando invece Albert, per convincere l'usuraio a concedergli un prestito, menziona l'oro che giace nei forzieri di suo padre, e che è destinato a finire nelle sue mani, il momento di 'estasi' del giovane cavaliere va a corrispondere con il punto di massima tensione dell'introduzione, con l'esposizione del motivo dell'ebbrezza contrappuntato dalle formule ritmiche associate ad Albert. Questo momento di 'estasi' nelle aspettative del giovane cavaliere (Fig. 13a, vv. 124-125) segna anche la sua sovrapposizione con il Barone, che se ne approprierà alla fine del proprio monologo (scena II), nell'estasi provocata dalla contemplazione dell'oro (v. 261, Fig. 13b).

L'istesso tempo. *dim.*

A.1. А зо-ло-то спокор - но въ суи - ахъ ле-
Das Geld jedoch, in Tru - hen liegt es da, voll

L'istesso tempo.

A.1. жить со - бн. Моа чви! кор - ахъ на - оубъ
Ris - he lieg't! Dsch art! es kommt die Zeit!

A.1. О, зо по - служитъ мнѣ, ахъ въ оубъ...
soo mir es die - nen wird und nicht mehr lie - gen...

Баронъ. Der Baron. *rit.* - - - *ff.*

8. *ff.*

Grave. (*♩ = 60.*)

B.1. на - оубъ... оубъ...
Aerr - sche nun!... etc.

ff. *marcato*

Fig. 13 – a) Quadro I, *L'istesso tempo*, batt. 360-370 (spartito: 39);
b) Quadro II, *Più vivo*, batt. 337-338 (spartito: 82)

Queste 'incarnazioni strumentali' delle voci dei personaggi (inclusa la citata parodia del lamento nello scambio tra Albert e il servo) s'inseriscono nel tessuto polifonico secondo un tempo proprio, manifestando una certa autonomia e collocandosi sicuramente su un piano diverso rispetto a quello dell'io consapevole dei personaggi. L'autonomia di questi elementi infiltrati nel tessuto orchestrale si manifesta anche nel trattamento polifonico cui il compositore li sottopone: esso pare riprendere i procedimenti della polifonia franco-fiamminga, ovvero della fase di maggior sviluppo della scrittura contrappuntistica, con la riproposizione contestuale di più linee melodiche elaborate secondo procedimenti specifici, quali aggravamento o diminuzione, canone (retrogrado oppure inverso), spostamento in ambiti tonali diversi (canone esatto



vs diatonico), o ancora la combinazione di questi procedimenti. Sono procedimenti propri della musica vocale, che il compositore applica anche alla musica strumentale.

L'indipendenza delle voci era una caratteristica essenziale dell'estetica del contrappunto, che si concretizzava in una sorta di sfida per il compositore, attraverso elaborazioni che, pur non essendo facilmente distinguibili al solo ascolto, risultano evidenti all'analisi, e danno struttura al pezzo. In questo caso, Rachmaninov pare sfruttare l'orchestra per ordire un contrappunto volto unicamente a servire il testo nelle sue componenti semantiche, fonetiche e ritmiche, ma superando la consequenzialità connaturata al procedere dell'azione nel teatro di parola. In questo modo la musica contribuisce a rendere stringente il conflitto sul quale è incentrato il dramma. Tuttavia, Rachmaninov non pare guardare all'estetica rinascimentale, sebbene ne sfrutti i retaggi per integrare le parti vocali con quelle strumentali. Anzi, queste sono a dir proprio immerse in un tessuto orchestrale pervasivo, tenuto assieme da elementi che possiamo ora chiamare apertamente *Leitmotiv*. Associando all'indagine analitica una componente documentaria che attesta alcune esperienze dell'autore in quanto ascoltatore, è possibile suggerire che il compositore abbia seguito, come riferimento estetico, il modello del dramma musicale wagneriano, e i caratteri stilistici del linguaggio elaborato dal compositore tedesco. Richard Wagner, che era stato in tournée a Pietroburgo e Mosca nel 1862, era ancora relativamente poco ammirato e conosciuto in Russia prima del 1889, quando la compagnia di Angelo Neumann vi produsse un allestimento del *Ring* nelle due capitali. Tuttavia, le sue idee di riforma del teatro musicale circolavano ampiamente in Russia, partecipando dell'opposizione di certo pubblico all'opera italiana, ed esercitando la propria influenza anche in ambito extra-musicale, in particolare sui poeti simbolisti come Vjačeslav Ivanov, Andrej Belyj e Aleksandr Blok (cfr. Bartlett, 1995). Rachmaninov aveva fatto esperienza diretta della sua musica nell'estate del 1902, quando aveva assistito a *Olandese volante*, *Parsifal* e all'intera Tetralogia al Festspielhaus di Bayreuth.²⁰ Inoltre, *Die Walküre* e *Siegfried* erano entrati nel repertorio del Bol'šoj nel 1904, proprio quando il compositore si era fatto assumere come direttore.

L'opera di Rachmaninov differisce dalle altre rese musicali delle tragedie di Puškin per l'approccio sinfonico, che ne fa una delle rare opere russe nello spirito del *Ring* (Taruskin 1998). Non ci sono (come invece in *Aleko*) temi caratterizzanti nel senso di motivi lirici espansi dai personaggi in numeri monologici: la musica procede senza soluzione di continuità in apparente imitazione della wagneriana melodia infinita, con cesure vere e proprie solo tra i quadri. In questo flusso continuo sono stati segnalati anche dei punti di contatto più espliciti: il ritratto del Barone (II quadro), il cui fanatismo per l'oro assume i tratti di una passione pseudo-religiosa, richiama il drago Fafner che custodisce l'oro nel *Sigfrido* (1876).

Wagner non è però l'unico riferimento: il II quadro mostra una certa somiglianza con la scena nel sotterraneo di *Pelléas et Mélisande* (1902, anticipando a sua volta il secondo atto di *Ariane et Barbe-bleue* di Dukas e *Il castello di Barbablù* di Bartók); l'arioso dei personaggi, che solo episodicamente si apre a una vocalità più piena e cantabile, ricorda le sperimentazioni di Musorgskij; la raffinatezza polifonica proviene probabilmente dagli insegnamenti del maestro Taneev. In conclusione, possiamo affermare che il tipo di polifonia 'intermediatica' che si osserva nella scrittura del *Cavaliere avaro* rachmaninoviano prende corpo nella fase di traduzione inter-semiotica del microdramma puškiniano. Vista l'origine stessa di questo concetto in seno alle ricerche linguistiche di alcuni rappresentanti del simbolismo russo e pensando al ruolo che Wagner ebbe per molti di essi, è possibile ipotizzare una convergenza non casuale del compositore con *topoi* simbolisti che vengono alla mente durante l'ascolto e l'analisi, in particolare l'osmosi tra linguaggio musicale e verbale nell'organizzazione del discorso (penso al Belyj delle sinfonie) e il *Leitmotiv* come simbolo dal forte potere evocativo, di rimembranza e premonizione, che trovarono un'eco nelle teorizzazioni di Ivanov. Sullo sfondo della collocazione storiografica a volte schematica del compositore come epigono del Čajkovskij romantico (in particolare nella sua versione – diciamo così – 'depressa'), un'analisi deduttiva che prescindendo da categorie storiografiche tradizionali può aprire nuove interessanti prospettive di inquadramento di uno dei maggiori artisti del

Novecento musicale, che seppe adottare in quest'opera un linguaggio personale e di forte presa teatrale, innovativo e partecipe dell'estetica del proprio tempo.

Bibliografia

- Bartlett, Rosamund, *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- Bertensson, Sergei - Leyda, Jay, *Sergei Rachmaninoff, A Lifetime in Music*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 2001 (I ed 1956).
- Doti, Jacopo, "Volšebnoj siloj pesnopen'ja". *Vladimir Nemirovič-Dančenko e il libretto di Aleko*, «Europa Orientalis», vol. 34, 2015: 25-60.
- Gavrilovich, Donatella "L'Opera Privata di Mamontov (1885-1905)" in Id. *Profumo di Rus'. Arte del teatro in Russia. Scritti d'artisti, pittori e critici 1860 - 1920*, Bulzoni Editore, Roma 1993: 78-123.
- Haldey, Olga, *Mamontov's Private Opera, The Search for Modernism in Russian Theater*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis 2010.
- Harrison, Max, *Rachmaninoff, Life, Works, Recordings*, Continuum, New York 2005.
- Jakovlev, Vasilij, "Rachmaninov dirižer", *Izbrannye trudy o muzyke*, vol. 2, Muzyka, Mosvka 1971: 372-390.
- Lebedeva, Ol'ga, *Brjullovo, Gogol', Ivanov. La poetica della «scena muta» e del «quadro vivente» nella commedia Il revisore*, «Nuovi quaderni del CRIER», vol. VII, 2010, *Strategie di deformazione intorno a N. Gogol' e E.T.A. Hoffmann*, Eds. Cinzia De Lotto e Walter Busch: 69-84.
- Melani, Pascale, *L'Opéra privé de Moscou et l'avènement du spectacle d'opéra moderne en Russie*, Institut d'Études slaves, Paris 2012.
- Mellace, Raffaele, «Con moltissima passione». *Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci Editore, Roma 2017.
- Mirsky, D. S., *A History of Russian Literature from its Beginnings to 1900*, Northwestern University Press, Evanston 1999.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v odnom tome*, Izdatel'stvo ALFA-KNIGA, Moskva 2010.
- Rachmaninov, Sergej, *Literaturnoe nasledie*, Ed. Zaruja Apetjan, vol. I, Sovetskij kompozitor, Mosvka 1975.
- Rachmaninov, Sergej, *Vospominanija*, Izdatel'stvo AST, Moskva 2018.
- von Rieseemann, Oskar, *Rachmaninoff's Recollections*, Mcmillan, New York 1934.
- Taruskin, Richard, 'The Miserly Knight', *The New Grove Dictionary of Opera*, Stanley Sadie ed., vol. 3, Macmillan, London 1998, *ad vocem*.
- Tomaševskij, Boris Viktorovič, *Primečanija*, in Puškin, Aleksandr Sergeevič, *Polnoe sobranie sočinenij v 10 t.*, vol. 5, *Evgenij Onegin, Dramatičeskie sočinenija*, Izdatel'stvo AN SSSR, M.-L. 1950.



Appendice I – Tabella sinottica

Aleksandr Puškin, *Skupoj rycar'* (1830)

Sergej Rachmaninov, *Il cavaliere avaro* (1904)

(Сцены из Ченстоновой трагикомедии: *The covetous Knight*)

С Ц Е Н А I

В башне.

Альбер и Иван

vv.

Альбер

- 1 Во что бы то ни стало на турнире
2 Явлюсь я. Покажи мне шлем, Иван.
Иван подает ему шлем.
3 Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
4 Его надеть. Достать мне надо новый.
5 Какой удар! проклятый граф Делорж!
Иван
6 И вы ему порядком отплатили:
7 Как из стремян вы вышибли его,
8 Он сутки замертво лежал — и вряд ли
9 Оправился.

Альбер

- 10 А все ж он не в убытке;
11 Его нагрудник цел венецианский,
12 А грудь своя: гроша ему не стоит;
13 Другой себе не станет покупать.
14 Зачем с него не снял я шлема тут же!
15 А снял бы я, когда б не было стыдно
16 Мне дам и герцога. Проклятый граф!
17 Он лучше бы мне голову пробил.
18 И платье нужно мне. В последний раз
19 Все рыцари сидели тут в атласе
20 Да бархате; я в латах был один
21 За герцогским столом. Отговорился
22 Я тем, что на турнир попал случайно.
23 А нынче что скажу? О бедность, бедность!
24 Как унижает сердце нам она!
25 Когда Делорж копьём своим тяжелым
26 Пробил мне шлем и мимо проскакал,
27 А я с открытой головой пришпорил
28 Эмира моего, помчался вихрем
29 И бросил графа на двадцать шагов,
30 Как маленького пажика; как все дамы
31 Привстали с мест, когда сама Клотильда,
32 Закрыв лицо, невольно закричала,
33 И славили герольды мой удар, —
34 Тогда никто не думал о причине
35 И храбрости моей и силы дивной!
36 Взбесился я за поврежденный шлем,
37 Геройству что виною было? — скупость.
38 Да! заразиться здесь не трудно ею
39 Под кровлею одной с моим отцом.
40 Что бедный мой Эмир?

Иван

- 41 Он все хромает.
42 Вам выехать на нем еще нельзя.

Альбер

Картина первая

(В башне.)

Альбер и Слуга

Альбер

- Во что бы то ни стало на турнире
Явлюсь я. Поддай мне шлем.
(Слуга подает ему шлем.)

- Пробит насквозь, испорчен. Невозможно
Его надеть. Достать мне надо новый.
Какой удар! проклятый граф!

Слуга

- И вы ему порядком отплатили.

Альбер

А все ж он не в убытке;

- Зачем с него не снял я шлема тут же!
А снял бы я, когда б не было стыдно
Мне дам и герцога. Проклятый граф!
Он лучше бы мне голову пробил.
И платье нужно мне. В последний раз
Все рыцари сидели тут в атласе
Да бархате; я в латах был один
За герцогским столом. Отговорился
Я тем, что на турнир попал случайно.
А нынче что скажу? О бедность, бедность!
Как унижает сердце нам она!
Когда же граф копьём своим тяжелым
Пробил мне шлем и мимо проскакал,
А я с открытой головой пришпорил
Эмира моего, помчался вихрем
И бросил графа на двадцать шагов,
Как маленького пажика; когда все дамы
Привстали с мест, когда сама Клотильда,
Закрыв лицо, невольно закричала,
И славили герольды мой удар, —
Тогда никто не думал о причине
И храбрости моей и силы дивной!
Взбесился я за поврежденный шлем,
Геройству что виною было? — Скупость.
Да! заразиться здесь не трудно ею
Под кровлею одной с моим отцом.

84 Не стыдно ли тебе своих друзей
85 Не выручать?
Ж и д
86 Клянусь вам...
А л ь б е р
87 Полно, полно.
88 Ты требуешь заклада? что за вздор!
89 Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
90 Когда б я мог что заложить, давно
91 Уж продал бы. Иль рыцарского слова
92 Тебе, собака, мало?
Ж и д
93 Ваше слово,
94 Пока вы живы, много, много значит.
95 Все сундуки фламандских богачей
96 Как талисман оно вам отопрет.
97 Но если вы его передадите
98 Мне, бедному еврею, а меж тем
99 Умрете (боже сохрани), тогда
100 В моих руках оно подобно будет
101 Ключу от брошенной шкатулки в море.
А л ь б е р
102 Ужель отец меня переживет?
Ж и д
103 Как знать? дни наши сочтены не нами;
104 Цвел юноша вечер, а нынче умер,
105 И вот его четыре старика
106 Несут на сгорбленных плечах в могилу.
107 Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
108 И двадцать пять и тридцать проживет он.
А л ь б е р
109 Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
110 Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
111 На что мне пригодятся?
Ж и д
112 Деньги? — деньги
113 Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
114 Но юноша в них ищет слуг проворных
115 И не жалея шлет туда, сюда.
116 Старик же видит в них друзей надежных
117 И бережет их как зеницу ока.
А л ь б е р
118 О! мой отец не слуг и не друзей
119 В них видит, а господ; и сам им служит.
120 И как же служит? как алжирский раб,
121 Как пес цепной. В нетопленной конуре
122 Живет, пьет воду, ест сухие корки,
123 Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.
124 А золото спокойно в сундуках
125 Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
126 Оно послужит мне, лежать забудет.
Ж и д
127 Да, на бароновых похоронах
128 Прольется больше денег, нежели слез.
129 Пошли вам бог скорей наследство.
А л ь б е р
130 Amen!
Ж и д
131 А можно б...
А л ь б е р
132 Что?
Ж и д

Не стыдно ли тебе своих друзей
Не выручать?
Ж и д
Клянусь вам...
А л ь б е р
Полно, полно.
Ты требуешь заклада? что за вздор!
Что дам тебе в заклад? свиную кожу?
Когда б я мог что заложить, давно
Уж продал бы. Иль рыцарского слова
Тебе, собака, мало?
Ж и д
Ваше слово,
Пока вы живы, много, много значит.
Все сундуки фламандских богачей
Как талисман оно вам отопрет.
Но если вы его передадите
Мне, бедному еврею, а меж тем
Умрете (боже сохрани), тогда
В моих руках оно подобно будет
Ключу от брошенной шкатулки в море.
А л ь б е р
Ужель отец меня переживет?
Ж и д
Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика несут
На сгорбленных плечах в могилу.
Барон здоров. Бог даст — лет десять, двадцать
И двадцать пять и тридцать проживет он.
А л ь б е р
Ты врешь, еврей: да через тридцать лет
Мне стукнет пятьдесят, тогда и деньги
На что мне пригодятся?
Ж и д
Деньги? — деньги
Всегда, во всякий возраст нам пригодны;
Но юноша в них ищет слуг проворных
И не жалея шлет туда, сюда.
Старик же видит в них друзей надежных
И бережет их как зеницу ока.
А л ь б е р
О! мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ и сам им служит.
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает.
А золото спокойно в сундуках
Лежит себе. Молчи! когда-нибудь
Оно послужит мне, лежать забудет.
Ж и д
Да, на бароновых похоронах
Прольется больше денег, нежели слез.
Пошли вам бог скорей наследство.
А л ь б е р
Amen!
Ж и д
А можно б...
А л ь б е р
Что?
Ж и д

- 133 Так, думал я, что средство
134 Такое есть...
А л ь б е р
135 Какое средство?
Ж и д
136 Так —
137 Есть у меня знакомый старичок,
138 Еврей, аптекарь бедный...
А л ь б е р
139 Ростовщик
140 Такой же, как и ты, иль почестнее?
Ж и д
141 Нет, рыцарь, Товий торг ведет иной —
142 Он составляет капли... право, чудно,
143 Как действуют они.
А л ь б е р
144 А что мне в них?
Ж и д
145 В стакан воды подлить... трех капель будет,
146 Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
147 А человек без рези в животе,
148 Без тошноты, без боли умирает.
А л ь б е р
149 Твой старичок торгует ядом.
Ж и д
150 Да —
151 И ядом.
А л ь б е р
152 Что ж? займы на место денег
153 Ты мне предложишь склянок двести яду,
154 За склянку по червонцу. Так ли, что ли?
Ж и д
155 Смеяться вам угодно надо мною —
156 Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
157 Что уж барону время умереть.
А л ь б е р
158 Как! отравить отца! и смел ты сыну...
159 Иван! держи его. И смел ты мне!..
160 Да знаешь ли, жидовская душа,
161 Собака, змей! что я тебя сейчас же
162 На воротах повешу.
Ж и д
163 Виноват!
164 Простите: я шутил.
А л ь б е р
165 Иван, веревку.
Ж и д
166 Я... я шутил. Я деньги вам принес.
А л ь б е р
167 Вон, пес!
Жид уходит.
168 Вот до чего меня доводит
169 Отца родного скупость! Жид мне смел
170 Что предложить! Дай мне стакан вина,
171 Я весь дрожу... Иван, однако ж деньги
172 Мне нужны. Сбегай за жидом проклятым,
173 Возьми его червонцы. Да сюда
174 Мне принеси чернильницу. Я плуту
175 Расписку дам. Да не вводи сюда
176 Иуду этого... Иль нет, постой,
177 Его червонцы будут пахнуть ядом,
178 Как сребреники пращура его...
- Так, думал я, что средство
Такое есть...
А л ь б е р
Какое средство?
Ж и д
Так —
Есть у меня знакомый старичок,
Еврей, аптекарь бедный...
А л ь б е р
Ростовщик такой же, как и ты, иль почестнее?
Ж и д
Нет, рыцарь, он торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.
А л ь б е р
А что мне в них?
Ж и д
В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези,
Без тошноты, без боли умирает.
А л ь б е р
Твой старичок торгует ядом.
Ж и д
Да — и ядом.
А л ь б е р
Что ж? займы на место денег
Ты мне предложишь склянок двести яду,
За склянку по червонцу. Так ли, что ли?
Ж и д
Смеяться вам угодно надо мною —
Нет; я хотел... быть может, вы... я думал,
Что уж барону время умереть.
А л ь б е р
Как! отравить отца! и смел ты сыну...
(слуге) держи его. И смел ты мне!..
Да знаешь ли, жидовская душа,
Собака, змей! что я тебя сейчас же
На воротах повешу.
Ж и д
Виноват! Простите: я шутил.
А л ь б е р (с л у г е)
Вербку.
Ж и д
Я... я шутил. Я деньги вам принес.
А л ь б е р
Вон, пес! (жид уходит)
Вот до чего меня доводит
Скупость отца родного! Жид мне смел
Что предложить!
Я весь дрожу... однако ж деньги
Мне нужны. (слуге) Сбегай за жидом проклятым,
Возьми его червонцы. Да сюда
Мне принеси чернильницу. Я плуту
Расписку дам. Да не вводи сюда
Иуду этого... Иль нет, постой,
Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребреники пращура его...

179 Я спрашивал вина.
 И в а н
 180 У нас вина —
 181 Ни капли нет.
 А л ь б е р
 182 А то, что мне прислал
 183 В подарок из Испании Ремон?
 И в а н
 184 Вечор я снес последнюю бутылку
 185 Больному кузнецу.
 А л ь б е р
 186 Да, помню, знаю...
 187 Так дай воды. Проклятое житье!
 188 Нет, решено — пойду искать управы
 189 У герцога: пускай отца заставят
 190 Меня держать как сына, не как мышь,
 191 Рожденную в подполье.

С Ц Е Н А I I

Подвал.

Б а р о н

192 Как молодой повеса ждет свиданья
 193 С какой-нибудь развратницей лукавой
 194 Иль дурой, им обманутой, так я
 195 Весь день минуты ждал, когда сойду
 196 В подвал мой тайный, к верным сундукам.
 197 Счастливый день! могу сегодня я
 198 В шестой сундук (в сундук еще неполный)
 199 Горсть золота накопленного всыпать.
 200 Не много, кажется, но понемногу
 201 Сокровища растут. Читал я где-то,
 202 Что царь однажды воинам своим
 203 Велел снести земли по горсти в кучу,
 204 И гордый холм возвысился — и царь
 205 Мог с вышины с весельем озирать
 206 И дол, покрытый белыми шатрами,
 207 И море, где бежали корабли.
 208 Так я, по горсти бедной принося
 209 Привычну дань мою сюда в подвал,
 210 Вознес мой холм — и с высоты его
 211 Могу взирать на все, что мне подвластно.
 212 Что не подвластно мне? как некий демон
 213 Отселе править миром я могу;
 214 Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 215 В великолепные мои сады
 216 Сбегутся нимфы резвою толпою;
 217 И музы дань свою мне принесут,
 218 И вольный гений мне поработится,
 219 И добродетель и бессонный труд
 220 Смирненно будут ждать моей награды.
 221 Я свистну, и ко мне послушно, робко
 222 Вползет окровавленное злодейство,
 223 И руку будет мне лизать, и в очи
 224 Смотреть, в них знак моей читая воли.
 225 Мне всё послушно, я же — ничему;
 226 Я выше всех желаний; я спокоен;
 227 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 228 Сего сознанья... (*Смотрит на свое золото.*)
 229 Кажется, не много,
 230 А скольких человеческих забот,
 231 Обманов, слез, молений и проклятий

Проклятое житье!
 Нет, решено — пойду искать управы
 У герцога: пускай отца заставят
 Меня держать как сына, не как мышь,
 Рожденную в подполье.

К а р т и н а в т о р а я

(В подвале.)

Б а р о н

Как молодой повеса ждет свиданья
 С какой-нибудь развратницей лукавой
 Иль дурой, им обманутой, так я
 Весь день минуты ждал, когда сойду
 В подвал мой тайный, к верным сундукам.
 Счастливый день! могу сегодня я
 В шестой сундук (в сундук еще неполный)
 Горсть золота накопленного всыпать.
 Не много, кажется, но понемногу
 Сокровища растут. Читал я где-то,
 Что царь однажды воинам своим
 Велел снести земли по горсти в кучу,
 И гордый холм возвысился — и царь
 Мог с вышины с весельем озирать
 И дол, покрытый белыми шатрами,
 И море, где бежали корабли.
 Так я, по горсти бедной принося
 Привычну дань мою сюда в подвал,
 Вознес мой холм — и с высоты его
 Могу взирать на все, что мне подвластно.
 Что не подвластно мне? как некий демон
 Отселе править миром я могу;
 Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 В великолепные мои сады
 Сбегутся нимфы резвою толпою;
 И музы дань свою мне принесут,
 И вольный гений мне поработится,
 И добродетель и бессонный труд
 Смирненно будут ждать моей награды.
 Я свистну, и ко мне послушно, робко
 Вползет окровавленное злодейство,
 И руку будет мне лизать, и в очи
 Смотреть, в них знак моей читая воли.
 Мне всё послушно, я же — ничему;
 Я выше всех желаний; я спокоен;
 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 Сего сознанья... (*Смотрит на свое золото.*)
 Кажется, не много,
 А скольких человеческих забот,
 Обманов, слез, молений и проклятий



290 Мне разве даром это все досталось,
 291 Или шутя, как игроку, который
 292 Гремит костями да груды загребает?
 293 Кто знает, сколько горьких воздержаний,
 294 Обузданных страстей, тяжелых дум,
 295 Дневных забот, ночей бессонных мне
 296 Все это стоило? Иль скажет сын,
 297 Что сердце у меня обросло мохом,
 298 Что я не знал желаний, что меня
 299 И совесть никогда не грызла, совесть,
 300 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
 301 Незванный гость, докучный собеседник,
 302 Заимодавец грубый, эта ведьма,
 303 От коей меркнет месяц и могилы
 304 Смущаются и мертвых высылают?..
 305 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
 306 А там посмотрим, станет ли несчастный
 307 То расточать, что кровью приобрел.
 308 О, если б мог от взоров недостойных
 309 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
 310 Прийти я мог, сторожевою тенью
 311 Сидеть на сундуке и от живых
 312 Сокровища мои хранить, как ныне!..

СЦЕНА III

Во дворце.

Альбер, герцог

Альбер

313 Поверьте, государь, терпел я долго
 314 Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
 315 Вы б жалобы моей не услышали.

Герцог

316 Я верю, верю: благородный рыцарь,
 317 Таков, как вы, отца не обвинит
 318 Без крайности. Таких развратных мало...
 319 Спокойны будьте: вашего отца
 320 Усовещу наедине, без шума.
 321 Я жду его. Давно мы не видались.
 322 Он был друг деду моему. Я помню,
 323 Когда я был еще ребенком, он
 324 Меня сажал на своего коня
 325 И покрывал своим тяжелым шлемом,
 326 Как будто колоколом.

(Смотрит в окно.)

327 Это кто?

328 Не он ли?

Альбер

329 Так, он, государь.

Герцог

330 Подите ж
 331 В ту комнату. Я кликну вас.
 332 Альбер уходит; входит барон.

333 Барон,
 334 Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон

335 Я счастлив, государь, что в силах был
 336 По приказанью вашему явиться.

Герцог

337 Давно, барон, давно расстались мы.
 338 Вы помните меня?

Мне разве даром это все досталось,

Кто знает, сколько горьких воздержаний,
 Дум тяжелых,
 Ночей бессонных мне
 Все это стоило? Иль скажет сын,
 Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть,
 Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Заимодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смущаются и мертвых высылают?..
 Нет, выстрадай сперва себе богатство,
 А там посмотрим, станет ли несчастный
 То расточать, что кровью приобрел.
 О, если б мог от взоров недостойных
 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
 Прийти я мог, сторожевою тенью
 Сидеть на сундуке и от живых
 Сокровища мои хранить, как ныне!..

Картина третья

(Во дворце.)

Альбер, герцог

Альбер

Поверьте, государь, терпел я долго
 Стыд горькой бедности. Когда б не крайность,
 Вы б жалобы моей не услышали.

Герцог

Я верю, верю: благородный рыцарь,
 Таков, как вы, отца не обвинит
 Без крайности.
 Спокойны будьте: вашего отца
 Усовещу наедине, без шума.
 Я жду его. Давно мы не видались.

(Смотрит в окно.)

Это кто? Не он ли?

Альбер

Так, он, государь.

Герцог

Подите ж в ту комнату. Я кликну вас.
(Альбер уходит; входит барон.)

Барон, я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Барон

Я счастлив, государь, что в силах был
 По приказанью вашему явиться.

Герцог

Давно, барон, давно расстались мы.

339 Барон
Я, государь?
340 Я как теперь вас вижу. О, вы были
341 Ребенок резвый. Мне покойный герцог
342 Говаривал: Филипп (он звал меня
343 Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
345 Лет через двадцать, право, ты да я,
346 Мы будем глупы перед этим малым...
347 Пред вами, то есть...

Герцог
348 Мы теперь знакомство
349 Возобновим. Вы двор забыли мой.

Барон
350 Стар, государь, я нынче: при дворе
351 Что делать мне? Вы молоды; вам любви
352 Турниры, праздники. А я на них
353 Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
354 Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
355 Еще достанет силы старый меч
356 За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог
357 Барон, усердье ваше нам известно;
358 Вы деду были другом; мой отец
359 Вас уважал. И я всегда считал
360 Вас верным, храбрым рыцарем — но сядем.
361 У вас, барон, есть дети?

Барон
362 Сын один.

Герцог
363 Зачем его я при себе не вижу?
364 Вам двор наскучил, но ему прилично
365 В его летах и званье быть при нас.

Барон
368 Мой сын не любит шумной, светской жизни;
369 Он дикого и сумрачного нрава —
370 Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
371 Как молодой олень.

Герцог
372 Нехорошо
373 Ему дичиться. Мы тотчас приучим
374 Его к весельям, к балам и турнирам.
375 Пришлите мне его; назначьте сыну
376 Приличное по званью содержанье...
377 Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
378 Быть может?

Барон
379 Государь, я не устал;
380 Но вы меня смутили. Перед вами
381 Я б не хотел сознаться, но меня
382 Вы принуждаете сказать о сыне
383 То, что желал от вас бы утаить.
384 Он, государь, к несчастью, недостоин
385 Ни милостей, ни вашего вниманья.
386 Он молодость свою проводит в буйстве,
387 В пороках низких...

Герцог
388 Это потому,
389 Барон, что он один. Уединенье
390 И праздность губят молодых людей.
391 Пришлите к нам его: он позабудет
392 Привычки, зарожденные в глуши.

Барон

Вы двор забыли мой.

Барон
350 Стар, государь, я нынче: при дворе
351 Что делать мне? Вы молоды; вам любви
352 Турниры, праздники. А я на них
353 Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
354 Готов, кряхтя, взлезть снова на коня;
355 Еще достанет силы старый меч
356 За вас рукой дрожащей обнажить.

Герцог
357 Барон, усердье ваше нам известно;
358 Вы деду были другом; мой отец
359 Вас уважал. И я всегда считал
360 Вас верным, храбрым рыцарем.
361 У вас, барон, есть дети?

Барон
362 Сын один.

Герцог
363 Зачем его я при себе не вижу?

Барон
368 Мой сын не любит шумной, светской жизни;
369 Он дикого и сумрачного нрава —
370 Вкруг замка по лесам он вечно бродит,
371 Как молодой олень.

Герцог
372 Нехорошо ему дичиться. Мы тотчас приучим
373 Его к весельям, к балам и турнирам.
374 Пришлите мне его; назначьте сыну
375 Приличное по званью содержанье...
376 Вы хмуритесь, устали вы с дороги,
377 Быть может?

Барон
379 Государь, я не устал;
380 Но вы меня смутили. Перед вами
381 Я б не хотел сознаться,
382 Но меня вы принуждаете сказать о сыне
383 То, что желал от вас бы утаить.
384 Он, государь, к несчастью, недостоин
385 Ни милостей, ни вашего вниманья.
386 Он молодость свою проводит в буйстве,
387 В пороках низких...

Герцог
388 Это потому, барон, что он один.

Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Барон

393 Простите мне, но, право, государь,
394 Я согласиться не могу на это...
Герцог
395 Но почему ж?
Барон
396 Увольте старика...
Герцог
397 Я требую: откройте мне причину
398 Отказа вашего.
Барон
399 На сына я
400 Сердит.
Герцог
401 За что?
Барон
402 За злое преступление.
Герцог
403 А в чем оно, скажите, состоит?
Барон
404 Увольте, герцог...
Герцог
405 Это очень странно,
406 Или вам стыдно за него?
Барон
407 Да... стыдно...
Герцог
408 Но что же сделал он?
Барон
409 Он... он меня
410 Хотел убить.
Герцог
411 Убить! так я суду
412 Его предам, как черного злодея.
Барон
413 Доказывать не стану я, хоть знаю,
414 Что точно смерти жаждет он моей,
415 Хоть знаю то, что покушался он
416 Меня...
Герцог
417 Что?
Барон
418 Обокрасть.
419 Альбер бросается в комнату.
Альбер
420 Барон, вы лжете.
Герцог
(сыну)
421 Как смели вы?..
Барон
422 Ты здесь! ты, ты мне смел!..
423 Ты мог отцу такое слово молвить!..
424 Я лгу! и перед нашим государем!..
425 Мне, мне... иль уж не рыцарь я?
Альбер
426 Вы лжец.
Барон
427 И гром еще не грянул, боже правый!
428 Так подыми ж, и меч нас рассуди!
(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Простите мне, но, право, государь,
Я согласиться не могу на это...
Герцог
Но почему ж?
Барон
Увольте старика...
Герцог
Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.
Барон
На сына я сердит.
Герцог
За что?
Барон
За злое преступление.
Герцог
А в чем оно, скажите, состоит?
Барон
Увольте, герцог...
Герцог
Это очень странно,
Или вам стыдно за него?
Барон
Да... стыдно...
Герцог
Но что же сделал он?
Барон
Он... он меня
Хотел убить.
Герцог
Убить! так я его
Предам суду, как черного злодея.
Барон
Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...
Герцог
Что?
Барон
Обокрасть.
(Альбер бросается в комнату.)
Альбер
Барон, вы лжете!
Герцог (сыну)
Как смели вы?..
Барон
Ты здесь! ты, ты мне смел!..
Ты мог отцу такое слово молвить!..
Я лгу! и перед нашим государем!..
Мне, мне... иль уж не рыцарь я?
Альбер
Вы лжец!
Герцог
Что слышу я?
Барон
И гром еще не грянул, боже правый!
Так подыми ж, и меч нас рассуди!
(Бросает перчатку, сын поспешно ее дымает.)

А л ь б е р
 429 Благодарю. Вот первый дар отца.
 Г е р ц о г
 430 Что видел я? что было предо мною?
 431 Сын принял вызов старого отца!
 432 В какие дни надел я на себя
 433 Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,
 434 И ты, тигренок! полно. *(Сыну.)* Бросьте это;
 435 Отдайте мне перчатку эту
(отымает ее).
 А л ь б е р
(a parte)
 436 Жаль.
 Г е р ц о г
 437 Так и впился в нее когтями! — изверг!
 438 Подите: на глаза мои не смейте
 439 Являться до тех пор, пока я сам
 440 Не призову вас.
(Альбер выходит.)
 441 Вы, старик несчастный,
 442 Не стыдно ль вам...
 Б а р о н
 443 Простите, государь....
 444 Стоять я не могу... мои колени
 445 Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
 446 Ключи, ключи мои!...
 Г е р ц о г
 447 Он умер. Боже!
 448 Ужасный век, ужасные сердца!

А л ь б е р
 Благодарю. Вот первый дар отца!
 Г е р ц о г
Что видел я? что было предо мной?

 (Барону) Молчите вы, безумец!
 (Сыну.) Бросьте это;
 Отдайте мне перчатку эту *(отнимает ее).*

 Подите: на глаза мои не смейте
 Являться до тех пор, пока я сам
 Не призову вас.

 (Альбер выходит.)
 Вы, старик несчастный,
 Не стыдно ль вам...
 Б а р о н
 Простите, государь....
 Стоять я не могу... мои колени
 Слабеют... душно!.. душно!.. Где ключи?
 Ключи, ключи мои!...
 Г е р ц о г
 Он умер. Боже!

1 Nel 1897 accettò il posto di secondo direttore d'orchestra nel teatro privato di Savva Mamontov, magnate delle ferrovie che finanziava l'impresa già da 12 anni, mosso da sincero interesse per la musica e più in generale per le arti. Il teatro aveva tra gli scritturati Fedor Šaljapin, ma il mecenate finanziava anche l'attività dei pittori Serov, Levitan e Vrubel' (cfr. Gavrilovich 1993: 78-123; Haldey 2010; Melani, 2012).

2 Secondo Haldey, «Rachmaninov was indeed a great musician. Unfortunately, in 1897 he had absolutely no experience conducting opera and was forced to learn on the job; by the time he could be useful to Mamontov, he no longer worked for him.» (Haldey 2010: 102-103) In seguito il compositore avrebbe beneficiato delle capacità acquisite al Bolšoj nella sua attività di direttore d'orchestra in Russia e in esilio (Jakovlev 1971).

3 Trad. it: dove non indicato altrimenti, la traduzione è della scrivente.

4 Le fonti di riferimento per questo studio saranno le seguenti: Rachmaninov, Sergej, *The Miserly Knight, Opera, Vocal Score*, Elibron Classics, 2007, riproduzione facsimile dello spartito pubblicato da Gutheil, che contiene anche il libretto dell'opera (Rachmaninov, Sergej, *Skupoj rycar', Opera v trech kartinach, Der geizige Ritter, Oper in 3 Bildern*, Gutheil, Moscou s.a.); Rachmaninov, Sergej, *Der geizige Ritter, Op. 24, Partitur, Study Score 2029*, München, mph 2014, riproduzione facsimile della partitura pubblicata a Mosca nel 1972 (Rachmaninov, Sergej, *Soč. 24, Skupoj rycar', Opera v odnom dejstvii, trech kartinach na tekst odnoimennoj tragedii A. Puškina, Partitura*, Izdatel'stvo "Muzyka", Moskva 1972); Puškin 2010. In questa edizione il testo di *Skupoj rycar'* si trova alle pp. 873-884; per comodità di consultazione, esso è stato messo a confronto con quello del libretto tratto dallo spartito in una Tabella Sinottica aggiunta in calce al presente articolo.

5 Rachmaninov avrebbe assistito all'opera durante un soggiorno a Dresda, nel 1906.

6 La tragedia fu pubblicata per la prima volta nel primo numero della rivista *Sovremennik* (Il contemporaneo), firmata con la sola iniziale latina P.

7 Secondo Mirskij, l'attribuzione del soggetto al poeta inglese William Shenston (1714-1763) sarebbe stata aggiunta da Puškin per evitare possibili ipotesi autobiografiche sulla tematica del suo testo. Tuttavia, nel catalogo dell'autore inglese non risultano titoli assimilabili a *The Covetous Knight* (Mirsky 1999: 99; Tomaševskij 1950: 599).

8 Si pensi alla scena della morte del protagonista, caratterizzata dalle stesse grida («Dušno!», «Soffoco!», v. 445).

9 Il celebre basso non interpretò la parte alla Prima del 1906, né menziona l'opera nelle proprie memorie (cfr. Chaliapine 1927). Secondo Harrison, «It is by no means certain why Chaliapin never appeared in *The Miserly Knight* or *Francesca da Rimini* in the parts so well tailored for his special dramatic and vocal powers.» (Harrison 2005: 124). Nelle proprie memorie, Rachmaninov afferma di aver proposto tali ruoli al celebre basso solo nel

1905, ma ricorda un contrasto sorto con il cantante proprio in merito al *Cavaliere avaro*, quando questi avrebbe puntato il dito contro il fraseggio difettoso di entrambe le opere (Riesemann 1934: 130-131).

10 Varrà la pena di ricordare quanto evidenziato da Raffaele Mellace in riferimento al teatro d'opera di tradizione più antica, ma che non sembra qui venire meno: «L'equazione economia di tempo = efficacia drammatica, che connota Verdi assai più che i colleghi coevi o lo stesso Rossini, risale in realtà ancora una volta 11 Tornando alla genesi di *Skupoj rycar'* come parte di un 'dittico' insieme a *Francesca da Rimini*, questa caratteristica spiega la scelta eterogenea di fonti letterarie distanti per due opere concepite insieme – Puškin e Dante: evidentemente, il denominatore comune che Rachmaninov rintracciò in questi due autori dovette essere proprio quello della concisione e della densità.

12 Il gusto di Rachmaninov per i colori scuri, che tese a propagarsi per metonimia a tutta la sua produzione diventandone un'etichetta, era sicuramente riconosciuta del compositore stesso, che si trovò a esplicitare la propria cifra stilistica quando, nel 1912, si accingeva a musicare delle poesie di Marietta Šaginjan: dando indicazioni alla poetessa sui brani che avrebbe preferito, richiedeva che il tono fosse «triste piuttosto che allegro; i toni vivaci non mi riescono facili» (Bertensson – Leyda 2001: 177).

13 L'assenza di personaggi femminili – che nel contesto russo trovava un celebre precedente nella prima versione del *Boris Godunov* di Musorgskij – s'incontrerà ad esempio nel balletto *Renard* di Stravinskij (1916) e nelle opere *La casa di morti* di Janáček (1930) e *Billy Budd* di Britten (1951).


14 Come ha notato Taruskin, la pressione drammatica raggiunge, nei suoi punti culminanti, un'intensità quasi espressionista, collocando l'opera di Rachmaninov sulla direttrice che porterà a *Elektra* di Richard Strauss (1909), e costituendo un precedente del *Castello di Barbablù* di Bartók (1911) (Taruskin 1998).

15 Gogol' lo definiva 'quadro vivente' (*živaja kartina*) o 'muto' (*nemaja kartina*) (Lebedeva 2010: 69).

16 Mamontov era interessato all'efficacia scenica del dramma, obiettivo che a lungo ricercò in *Carskaja nevesta*, una delle ossessioni dell'impresario che lo portò anche a entrare in conflitto con il compositore Rimskij-Korsakov. Secondo Haldey, «The creation of a powerful drama on stage that Mamontov considered so necessary for the production's success was to him a responsibility of the stage director. He viewed that position not as that of a "stage manager," whose role was limited to coordinating singers' entrances and exits, but in a radically modern light as a true author of a staged production, who led rehearsals, designed mises-en-scène, coached the soloists, as well as coordinated other aspects of the work». (Haldey 2010: 131).

17 Non essendo possibile estendere l'analisi al testo integrale, in questa sede si prenderanno in esame essenzialmente l'introduzione sinfonica e il I quadro.

18 Fin dai tempi dei primi compositori russi di musica d'arte come Verstovskij o Dargomyžskij, in Russia si preferiva l'*ouverture* di stampo romantico, che sostituiva



va il pot-pourri alle forme sinfoniche, internamente più complesse, ma anche più autonome rispetto al dramma a seguire.

19 Era abitudine di Rachmaninov riutilizzare alcuni materiali tra una composizione e l'altra: ad esempio, il motivo che ho definito 'dell'oro' era già apparso nella prima Suite per due pianoforti *Fantaisie-Tableaux* op. 5 (n. 3 – *Les larmes*, 1893). A sua volta, il tema pare essere una trascrizione di una delle melodie eseguite dalle campane della Cattedrale di Santa Sofia di Novgorod, che il compositore aveva visitato durante l'infanzia insieme alla nonna materna.

20 In occasione delle nozze con Natal'ja Satina, era stato il cugino (e maestro) Aleksandr Ziloti a omaggiare gli sposi dei biglietti.

«Net bolee velikoj skorbi v mire, kak vspominat'...»

Un approccio intersemiotico alla Francesca da Rimini di Rachmaninov

Jacopo Doti

La fortuna del mito letterario di Francesca da Rimini, eternato da Dante nel canto V dell'Inferno, è sconfinata. A esso hanno attinto in varia misura nel corso dei secoli le arti visive, performative e medial, dando corpo, voce e statura tragica a quell'«anima affannata» delle cui «miserie» il grande poeta fiorentino aveva voluto raccogliere, nella finzione letteraria della sua *Commedia*, la viva testimonianza¹.

In particolare, il teatro d'opera ottocentesco vedeva nell'intrigo adulterino il canovaccio ideale per un'azione drammatico-musicale plasmata sull'archetipica triangolazione amorosa soprano-tenore-baritono, in cui all'idealismo giovanile dei primi faceva da contraltare il conformismo "borghese" del secondo. Eppure, sulle scene odierne, salvo alcune fugaci riprese occasionali, poco o nulla è rimasto di queste prolifiche intonazioni musicali, se si eccettua la *Francesca da Rimini* (1914) di Riccardo Zandonai, ricavata dall'omonima tragedia dannunziana (1901), la quale tuttavia ci porta già su terreni primo-novecenteschi.

Diverso, invece, l'approccio della musica a programma, che a partire da Franz Liszt, con le celebri pagine della *Fantasia quasi Sonata «Après une lecture de Dante»* (1856) e della *Dante-Symphonie* (1857), cerca di tradurre in musica l'ineffabile capolavoro dantesco e ricolloca la figura di Francesca all'interno della sua naturale cornice letteraria. Ed è proprio alla luce dell'eredità lisztiana che vanno lette, pur nella loro specificità musicale, la fantasia sinfonica di Čajkovskij e l'opera di Rachmaninov, oggetto della presente analisi.

In particolare, nel primo movimento della sua *Dante-Symphonie* («Inferno»)², Liszt scandisce la 'narrazione musicale' con la citazione di versi danteschi, affidandone l'intonazione agli strumenti dell'orchestra. La discesa di Dante e Virgilio al Secondo cerchio, dove la bufera infernale spira incessante e percuote impietosa le anime dannate, è accompagnata da scale cromatiche ascendenti e discendenti di archi e fiati (b. 268 e ss.). Al momentaneo e provvidenziale placarsi della bufera, le ombre di Paolo e Francesca si avvicinano ai due poeti (cfr. bb. 279-285). Il clarinetto basso intona quindi una linea melodica dal carattere *espressivo* e *dolente*, segnata in partitura come *recitativo* (b. 286). Si tratta dell'attacco del racconto di Francesca, tanto che una ventina di battute più tardi Liszt fa intonare al corno inglese i celebri versi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria» (bb. 310-323). Essi fanno da preludio all'*Andante amoroso* (bb. 354-383), un appassionato duetto d'amore fra violino I e violino II (*dolce, con intimo sentimento*), i quali procedono vuoi all'unisono vuoi in ottava in un fervente abbraccio³, poi disciolto dalla ripresa implacabile delle raffiche del vento infernale. Liszt cerca quindi di tradurre l'episodio dantesco in 'immagini sonore', e concepisce una sinfonia corale che abbraccia i principi costitutivi della musica a programma⁴.

Una ventina di anni più tardi anche Čajkovskij darà veste sonora al mito di Francesca da Rimini, componendo una fantasia orchestrale a programma che guarda al *Tondichtung* d'ascendenza romantica. Il soggetto era ben noto al compositore russo, il quale peraltro nella sua corrispondenza cita almeno due

volte i lapidari versi danteschi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria», associandoli al sentimento tipicamente russo della *toska* e alla intima percezione dell'ineluttabile scorrere del tempo, che lascia all'uomo come unica consolazione la nostalgia del ricordo (*vospominanie*)⁵.

Prima di optare per il genere del poema sinfonico, Čajkovskij in realtà aveva preso in considerazione l'idea di intonare un dramma per musica di Konstantin Zvancev, ispirato per l'appunto al mito di Francesca, e in una lettera datata 10 febbraio 1876 scriveva al fratello Modest che, pur essendo ancora indeciso sul da farsi (era in ballo anche un soggetto biblico propostogli da Konstantin Šilovskij, futuro colibrettista dell'*Evgenij Onegin*), aveva senz'altro rivalutato l'abile lavoro compiuto da Zvancev⁶. Il giorno seguente, infatti, si rivolgeva direttamente a quest'ultimo, chiedendogli di fornirgli un'ulteriore copia del suo «incantevole libretto», poiché l'originale era ancora al vaglio della censura⁷. I motivi che spinsero il compositore a rinunciare al progetto ci vengono riferiti dal noto critico musicale Nikolaj Kaškin nei suoi *Ricordi di P.I. Čajkovskij (Vospominanija o P.I. Čajkovskom)*, scritti nel 1896. Questi afferma infatti che la profonda fede wagneriana di Zvancev, con le conseguenti pretese di controllo sulla drammaturgia dell'opera, avrebbe finito per compromettere la possibilità di una proficua collaborazione con Čajkovskij, assai poco incline ai dogmi del *Wort-Ton-Drama* e, soprattutto, a intromissioni non richieste nel suo processo creativo (Kaškin 1954: 123).

Qualche mese più tardi, nel luglio del 1876, Francesca da Rimini fa nuovamente la sua comparsa nel carteggio di Čajkovskij, quando il fratello gli propone una rosa di soggetti che, a suo dire, si presterebbero magnificamente alla composizione di un «quadro sinfonico» (*simfoničeskaja kartina*)⁸. Nell'agosto dello stesso anno, Čajkovskij rilegge durante un viaggio in treno da Palavas-les-Flots a Parigi il canto V dell'*Inferno*⁹. La lettura infiamma la sua fantasia e lo convince, fors'anche grazie alla complicità delle illustrazioni di Gustav Doré¹⁰, della bontà del soggetto ai fini di una sua trasposizione sinfonica. Trascorsa l'estate, in cui fra l'altro ricoprì malvolentieri il ruolo di cronista musicale per le «Russkie vedomosti», inviato speciale a

Bayreuth per l'inaugurazione del celebre teatro con la rappresentazione del *Ring* wagneriano, Čajkovskij poté finalmente attendere alla stesura della sua fantasia sinfonica. La composizione avvenne in circa tre settimane, fra il settembre e l'ottobre del 1876, mentre la strumentazione fu portata a termine il mese successivo.

Nella partitura manoscritta troviamo un programma dettagliato dello spunto poetico-narrativo della composizione:

Dante, in compagnia dell'ombra di Virgilio, scende al secondo girone dell'abisso infernale. L'aria è piena di gemiti, lamenti e grida disperate. Nell'oscurità sepolcrale si scatena e impazza una tempesta. Furiosamente soffia il vento infernale, portando col suo selvaggio soffio gli spiriti dei mortali la cui ragione, in vita, fu oscurata dalla passione amorosa. Tra le turbinanti e mute anime, l'attenzione di Dante è particolarmente attratta dalle due affascinanti ombre di Paolo e Francesca, che turbinano abbracciate. Scosso dalla lancinante visione di queste due giovani ombre, Dante le chiama e chiede loro di narrare il delitto per il quale è loro comminata una così terribile pena. Sciogliendosi in lacrime, l'ombra di Francesca narra la sua terribile storia. Ella amava Paolo ma, contro il desiderio di lei, era stata data in moglie all'odioso fratello del suo amato, al gobbo, deforme, geloso tiranno di Rimini. I vincoli di un matrimonio forzato non avevano estirpato dal cuore di Francesca la tenera passione per Paolo. Un giorno stavano leggendo insieme il poema di Lancillotto. «Eravamo soli», narra Francesca, «e stavamo leggendo senza timori. Più di una volta diventammo pallidi e i nostri sguardi confusi si incontrarono. Un attimo ci distrusse ambedue. Quando, finalmente, il fortunato Lancillotto ottenne il primo bacio d'amore, lui, dal quale adesso nulla mi separerà, baciò la mia bocca tremante e il libro che ci aveva rivelato per la prima volta il segreto dell'amore ci cadde di mano». In quel momento il marito di Francesca entrò inaspettato e uccise lei e Paolo a colpi di pugnale. E, avendo detto ciò, Francesca viene di nuovo trascinata via dal vento furioso e selvaggio abbracciata al suo Paolo¹¹.

Nelle note di sala distribuite la sera della prima esecuzione assoluta della partitura, che ebbe luogo a Mosca il 25 febbraio del 1877, in occasione di uno dei concerti della stagione sinfonica della *Società musicale russa (Russkoe muzykal'noe obščestvo)*, il programma testé citato venne riportato per intero. Nel testo a stampa, edito l'anno successivo per i tipi di Jurgenson, si optò invece per la riproduzione di un ampio stralcio dell'originale dantesco, fatto precedere dall'argomento del canto, anch'esso in lingua italiana¹².

La scelta di premettere alla partitura una lunga epigrafe letteraria, rispetto a un dettagliato programma in prosa, ci mette in guardia dall'interpretare il discorso musicale in chiave strettamente narrativa. Nel poema sinfonico, infatti, la fonte letteraria funge da pre-testo e viene rievocata attraverso il riverbero che essa ha avuto sul compositore. Elementi narrativi e figurativi concorrono in egual misura alla costruzione del discorso musicale, senza tuttavia comprometterne l'autonomia. Abbiamo infatti una struttura tripartita (A-B-A')¹³, nella quale il cuore lirico della composizione viene incorniciato da due sezioni di carattere spiccatamente pittorico, dove il compositore evoca il sinistro ambiente infernale (*Andante lugubre*)¹⁴, i lamenti delle anime dannate (*Più mosso. Moderato*) e l'impetuosa bufera che le trascina (*Allegro vivo*). Come già avveniva in Liszt, al placarsi del fragore orchestrale, emerge la voce di uno strumento solista, in questo caso il clarinetto, che attacca esitante con un recitativo. È l'inizio del racconto di Francesca (*Andante cantabile non troppo*), una melodia 'vocale' dal profilo marcatamente russo (*protjažnaja pesnja*), che verrà poi riesposta in ottava da flauto e oboe (b. 368 e ss.), dando vita a un vero proprio duetto d'amore, poi lungamente elaborato dal compositore.

Ciò che più mi preme sottolineare, tuttavia, non è tanto la natura pseudo-operistica della sezione lirica centrale, quanto la sua genesi 'narrativa'. L'opera in musica, infatti, vive della 'presentificazione' scenica del sentimento, mentre in questo caso ci troviamo di fronte al distillato emotivo di un 'ricordo', evocato dalla viva voce della protagonista («Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria»). Non sarà pertanto inopportuno riportare le acute osservazioni del celebre musicologo Boris Asaf'ev a proposito della specificità russa del *rasskaz*, con particolare riferimento alla fantasia sinfonica di Čajkovskij:

В русском искусстве рассказа всегда наличествует, как естество, прелесть кротости, застенчивости и вместе с тем простоты. Как будто неловко раскрываться, не стоит, стыдно! а рассказ льется тихой ласковой струей, без возмущения, без позы, только как робкая жалоба на судьбу. Такого рода подход к воплощению Франчески у Чайковского [...]»¹⁵ (Asaf'ev 1921: 46).

L'intuizione di Asaf'ev, apparsa in uno scritto

del 1921 dedicato a Dante e alla musica d'arte in occasione del sesto centenario della morte del poeta, venne poi ripresa e sviluppata da Jurij Keldyš, una quarantina di anni dopo, in un contributo sulla fortuna di Dante nella musica russa:

Чайковский не старался придать свой Франческа итальянские черты, сознательно сделав ее русской. Такая «славянизированная» Франческа была ближе и роднее ему, вызывала у него более непосредственный душевный отклик и симпатию. [...] Прав был Б.В. Асафьев, когда писал: «...Пологаю, что возникновение образа Франчески в его сознании – столько же результат чтения Данте, сколько и бытования образов страдающей женской души в русской художественной лирике и в русском искусстве в целом... И поэтому Франческа Чайковского, не Лиза ли это «Пиковой дамы» в Аду Данте, если взять ее судьбу в средневековом облике?»¹⁶ (Keldyš 1965: 59).

Come dimostrano queste riflessioni critiche, il processo di traduzione intersemiotica da un testo poetico-letterario a un testo musicale non è privo di implicazioni socio-culturali, che finiscono quindi col riflettersi sul testo d'arrivo. In questo caso, assistiamo infatti a quella che i traduttori definirebbero una 'localizzazione': la figura di Francesca viene filtrata da Čajkovskij attraverso la sensibilità e l'immaginario artistico-letterario russo ottocentesco. Si tratta di un passaggio chiave che, come vedremo, ci aiuterà a comprendere meglio la specificità della trasposizione operistica rachmaninoviana. Tuttavia, prima di passare all'analisi della *Francesca da Rimini* di Rachmaninov, non posso non soffermarmi, seppur brevemente, sull'omonima opera composta da Eduard Nápravnik. Il celebre compositore e direttore d'orchestra di origini ceche, che peraltro aveva diretto la prima pietroburghese della fantasia orchestrale di Čajkovskij (Società musicale russa, 11 marzo 1898), nel 1901 mise in musica un libretto ispirato alla tragedia *Paolo and Francesca* di Stephen Phillips (1899). Lo scenario era stato approntato del basso ceco Josef Paleček, all'epoca direttore di scena del Teatro Mariinskij, mentre il testo del libretto era a firma di Evgenij Ponomarëv, scenografo e costumista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. L'opera andò in scena per la prima volta il 26 novembre 1902 al Teatro Mariinskij,

senza riscuotere particolare successo. Venne ripresa tre volte nel decennio successivo, prima di cadere sostanzialmente in oblio. Si tratta di un imponente *grand opéra* in 4 atti e 5 quadri che, come ha ampiamente dimostrato Emanuele Bonomi, «rappresentò uno degli esempi più emblematici dello sfarzo inaudito che caratterizzava le messinscène imperiali *fin-de-siècle*» (Bonomi 2017: 112). Ciò che più importa, tuttavia, è che l'opera – al pari del dramma a cui è ispirata – non si configura come una drammatizzazione dell'icastico episodio dantesco, ma si inserisce invece «nel solco dell'amplificazione narrativa inauguratasi con il commento pubblico (alla *Commedia*) intessuto dal Boccaccio nelle sue *Esposizioni*» (*ibidem*: 113)¹⁷.

Si tratta – si badi bene – dell'indirizzo prevalente all'interno della tradizione teatrale del mito di Francesca, da Silvio Pellico a Gabriele D'Annunzio, sino ad arrivare alla succitata opera di Riccardo Zandonai. Al netto delle innumerevoli metamorfosi letterarie cui fu sottoposto il racconto nel corso dei secoli, gli innesti del Boccaccio divennero di fatto parte integrante della tragica storia di Francesca, assimilata poi ai modelli dei cicli romanzeschi bretoni (cfr. Quaglio 1971). Alla scena dantesca del 'libro Galeotto' si aggiunsero quindi quella dell'ingannevole matrimonio per procura (Paolo inviato a Ravenna al posto del fratello sciancato per suggellare la pace fra i Polenta e i Malatesta), la partenza di Gianciotto dalla città di Rimini per un incarico podestarile, il divampare dell'amore fra Paolo e Francesca, la delazione di un servo e infine il ritorno incognito di Gianciotto, che coglie in flagrante i due amanti e li uccide. Boccaccio appronta quindi un ideale canovaccio per la drammatizzazione dell'episodio e, soprattutto, con la sua «indulgenza narrativa verso il romanzo di Francesca» fornisce involontariamente alla critica ottocentesca i presupposti per una lettura del personaggio in chiave romantico-borghese, che le conferirà «un profilo eroico di donna peccatrice incolpevole, sconosciuto alla creazione dantesca» (*ibidem*: 2). Per riuscire a comprendere a pieno la drammaturgia della *Francesca da Rimini* di Rachmaninov è necessario tenere presente tanto la tradizione sinfonica, con le sue trasposizioni musicali dell'episodio dantesco, quanto quella

teatrale e operistica, la quale, prendendo per l'appunto le mosse dalla *vulgata* boccacesca del mito, ha compiuto una doppia operazione dal punto di vista semiotico: la sostituzione della 'diegesi' analettica con la 'mimesi' del presente assoluto (la cosiddetta flagranza scenica), nonché la creazione di una cornice storico-cavalleresca in cui poter inquadrare l'azione drammatica, favorendo così il ricorso alla *couleur locale* e al *tableau vivant* (specie nel *grand opéra*).

L'oscillazione fra le due tradizioni – quella sinfonica e quella drammatico-operistica – trova riscontro innanzitutto nella lunga e travagliata gestazione dell'opera di Rachmaninov, rappresentata per la prima volta al Teatro Bolšoj di Mosca l'11 gennaio del 1906¹⁸. Gli scambi epistolari con il succitato Modest Čajkovskij, fratello di Pëtr, all'epoca affermato librettista, risalgono infatti al luglio del 1898, quando il compositore gli chiese di abbozzargli uno scenario per un soggetto shakespeariano (forse il *Riccardo II*)¹⁹ e si vide invece arrivare il libretto della *Francesca da Rimini*. Rachmaninov si dichiarò entusiasta e chiese al librettista di apportare solo qualche piccola modifica al testo. Tuttavia, il lavoro non procedeva. Gli impegni come direttore all'Opera privata di Mamontov e l'afasia compositiva che lo affliggeva dalla *débâcle* della sua *Prima sinfonia* (San Pietroburgo, 15 marzo 1897) gli fecero più volte procrastinare il progetto, al punto che sul finire dell'estate del 1900, vale a dire due anni dopo aver ricevuto il libretto, Rachmaninov poteva dire di aver completato solo il duetto d'amore fra Paolo e Francesca²⁰. Si rimise a lavorare all'opera solo nel 1904, dopo aver terminato la stesura del *Cavaliere avaro* (*Skupoj rycar'*), da Puškin, con la ferma intenzione di presentare sulle scene del Bolšoj, di cui era appena divenuto direttore, un proprio dittico. A quel punto, il compositore riprese in mano il libretto e chiese a M.I. Čajkovskij una serie di interventi drastici, in modo particolare l'espunzione dei primi due quadri e una sostanziale rimodulazione del terzo²¹. Nell'Archivio della Casa-Museo di P.I. Čajkovskij, a Klin, è conservato un manoscritto autografo, contenente i primi due quadri dell'opera secondo il progetto originario di M.I. Čajkovskij²², che ci permette di operare un raffronto serrato fra le due diverse redazioni del libretto²³:



Tabella 1

Redazione originaria (1898)	Redazione definitiva (1905)
Prologo <i>Inferno</i>	Prologo <i>Inferno</i>
Quadro I <i>Ravenna. Palazzo di Guido da Polenta</i> Francesca con la nutrice e un coro d'amiche. Arrivo di Paolo. Inganno del matrimonio per procura.	Ø
Quadro II <i>Chiesa. Processione nuziale</i> Durante la cerimonia, Francesca viene a conoscenza dell'inganno, protesta amaramente e cade infine a terra priva di sensi.	Ø
Quadro III <i>Rimini. Palazzo di Malatesta</i> scena I Benedizione cardinalizia Ø scena II Incontro di Lanciotto con Francesca	Quadro I <i>Rimini. Palazzo di Malatesta</i> scena I Benedizione cardinalizia scena II Monologo di Lanciotto (<i>sic</i>) scena III Incontro di Lanciotto con Francesca
Quadro IV <i>Rimini. Una stanza del palazzo</i> scena I Duetto fra Paolo e Francesca	Quadro II <i>Rimini. Una stanza del palazzo</i> scena I Duetto fra Paolo e Francesca
Epilogo <i>Inferno</i>	Epilogo <i>Inferno</i>

È evidente, anche dalla semplice lettura comparata delle due diverse ossature del dramma, che il progetto iniziale di M.I. Čajkovskij guardava alla tradizione del *grand opéra*: prevedeva infatti due scene di massa (la processione nuziale e la benedizione cardinalizia), uno sfondo storico maggiormente definito, anche tramite l'uso del colore locale (come per esempio la canzone di Pia, amica di Francesca, nel primo quadro, o i cori nuziali in latino nel secondo) e due grandi *tableaux vivants* ad apertura e chiusura dell'opera (gli affreschi infernali). Rachmaninov, che pure nel 1898 aveva scritto al librettista che trovava il secondo quadro magnifico per la messa in musica²⁴, e chiedeva addirittura di concluderlo con un concertato finale, sei anni dopo caldeggiava la soppressione dei primi due quadri, della scena col cardinale (poi solo parzialmente preservata), l'inserimento di un monologo per la parte di Lanciotto e l'ampliamento del duetto d'amore. Si trattava quindi di richieste radicali, che minavano l'equilibrio dell'intero impianto drammaturgico. Il monologo di Lanciotto, in particolare, concepito da Rachmaninov per dare risalto alla *vis* drammatica del celebre basso Fëdor Šaljapin²⁵, fagocitò i primi due quadri, riducendoli a un mero antefatto, riferito al pubblico tramite una lunga *rhesis* del baritono. In questo modo, il prologo e l'epilogo, ambientati nell'inferno dantesco, finirono per acquistare una maggiore pregnanza nell'economia complessiva del dramma, divenendone quasi lo «sfondo psicologico» (Belza 1947: 66). Essi peraltro furono foggiate da M.I. Čajkovskij direttamente sull'originale

dantesco, di cui forniscono una pedissequa ma pregevole drammatizzazione (cfr. Appendice). Il genere di riferimento, più che l'opera in musica, diviene quello della cantata scenica e dell'oratorio profano (cfr. Brjanceva 1976: 329; Belza 1947: 63), con il coro che assume, specie nell'epilogo, la funzione di 'commentatore' della vicenda testé rappresentata. I due quadri centrali, in questo modo, vengono percepiti dallo spettatore come una messinscena drammatizzata del racconto di Francesca, da un lato anticipando la tecnica cinematografica del *flashback* e della *dissolvenza*, e dall'altro riallacciandosi alla tradizione sinfonica delle trasposizioni musicali dell'episodio dantesco. Il prologo si chiude infatti con l'arrivo degli spiriti di Paolo e Francesca che intonano all'unisono i versi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria» (*Net bolee velikoj skorbi v mire, | kak vspominat' o vremeni sčastlivom | v nesčast'e*), mentre il finale del secondo quadro e l'epilogo si susseguono senza soluzione di continuità. Vediamo infatti Lanciotto avvicinarsi ai due amanti, avvinti in un appassionante bacio, nell'atto di levare su di loro il pugnale. Le nubi a questo punto avvolgono interamente la scena e, alle grida dei due peccatori terreni, pugnalandi a morte, rispondono le grida delle anime dannate. Riappaiono quindi Dante e Virgilio insieme agli spiriti di Paolo e Francesca, i quali si congedano intonando, sulla stessa melodia cantilenante con cui avevano fatto il loro ingresso in scena, un altro icastico verso dantesco: «Quel giorno più non vi leggemmo avante» (*O, v etot den' my bolše ne čitali!*)²⁶. L'opera si conclude con l'intervento del coro, che scandisce con tono solenne, a mo' di epigrafe, i versi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria». Abbiamo quindi una *Ringkomposition*, che ricalca la struttura tripartita della fantasia čajkovskiana e ne segue, con la sola eccezione del quadro primo, la scansione 'narrativa':

Tabella 2

Prologo		"cornice" infernale	A
Quadro I	scena I scena II scena III	Lanciotto Lanciotto Lanciotto e Francesca	
Quadro II	scena I	Paolo e Francesca	B
Epilogo		"cornice" infernale	A'

La differenza sostanziale fra il programma letterario della fantasia e l'ossatura 'drammatica' dell'opera sta nella preminenza che in quest'ultima viene accordata al personaggio di Lanciotto. Se da un lato, come abbiamo visto, essa è attribuibile alle convenienze teatrali, poiché la parte era stata cucita addosso al cantante che ne sarebbe dovuto essere il primo interprete, dall'altro è possibile interpretarla anche alla luce del processo di 'slavizzazione' cui fu sottoposto il soggetto.

Lanciotto, a mio avviso, non può essere ridotto al ruolo di mero antagonista, secondo la classica triangolazione all'italiana soprano-tenore vs. baritono. Egli è semmai un anti-eroe di ascendenza romantica, riletto attraverso la tradizione del realismo psicologico e del decadentismo russo. Porta su di sé il segno di Caino (è deforme e sciancato), e cerca nell'amore per Francesca la pace ai suoi tormenti interiori. È altresì un erede dell'Aleko di Puškin²⁷ e dell'Arbenin di Lermontov: al contempo vittima e carnefice, amante appassionato e marito geloso. Durante il monologo veniamo infatti a sapere che fu Guido, il padre di Francesca, a ordire l'inganno del matrimonio per procura, (la «radice d'ogni male» [*koren' zla*]); e il primo a soffrirne è Lanciotto stesso:

О, если бы ты знала, что не брата, –
меня, меня супругом назвала
пред Господом – ты, кроткая,
на брата Паоло и не взглянула бы!
Любви к нему не знала бы, и мне,
мне одному осталась бы верна!..
Ты страшных слов: «зачем, увы, зачем
меня вы обманули?» – не сказала б!
Смиренная, быть может, ты меня
тогда бы полюбила... А теперь?..
Сомнения нет, увы, ты любишь брата!
И вместе с ним смеешься надо мною.
Хромой урод, могу-ль сравняться с ним?
Я мрачен, груб, пред женщиной рокою,
а Паоло красив, высок и статен,
так нежен, так лукаво вкрадчив с ней!
Проклять! Нет, надо разрешить
ужасное сомнение и казнить!..²⁸
(Quadro I, scena II)

Umiliato e offeso, egli cerca disperatamente di strappare alla sposa un gesto o una parola d'affetto, ma riceve come risposta null'altro che un freddo voto di sottomissione ai doveri coniugali. Solo a quel punto il processo di

degradazione morale a *villain* melodrammatico diventa irreversibile.

Più complesso è invece definire la caratterizzazione di Francesca. Senz'altro la cornice è quella delle riletture romantico-borghesi del personaggio, cui facevamo cenno prima, ma a un'analisi più attenta emergono alcune specificità marcatamente russe. Non mi riferisco tanto ai tratti caratteriali 'slavi', che secondo Asaf'ev accomunano la Francesca di Rachmaninov a quella di Čajkovskij, come la «timidezza pudica e il riserbo» (Asaf'ev 1921: 47), quanto piuttosto ad alcuni echi della tradizione letteraria russa ottocentesca.

Da un lato, il portamento ascetico, quasi disincarnato, della giovane donna rimanda allo stereotipo della pudibonda vergine romantica:

О, снизойди, спустись с высот твоих,
звезда моя!
Покинь эфирные селения,
где спит, не зная вожделения,
краса твоя!
Хоть раз, блестя лучом заката,
любовным пламенем объята,
пади на грудь!
Огнем страстей земных согрета,
в сверкании радостного света,
дай потонуть!²⁹
(Quadro I, scena III)

Vi sono in lei degli echi dell'ammaliante 'peri' žukovskiana, una creatura semi-divina della mitologia persiana, destinata a espiare un'oscura colpa per poter essere finalmente riammessa in Paradiso³⁰. E infatti Francesca, quasi presentisse il peso del peccato che la condannerà all'eterna dannazione, sembra anelare 'nostalgicamente' al Paradiso Perduto, luogo in cui le torbide passioni terrene vengono sublimite dalla luce celeste:

Пусть не дано нам знать лобзаний,
пускай мы здесь разлучены!
Недолг срок земных скитаний,
мелькнут, как миг, земные сны.
Не плачь. Ценой земных мучений
нас ждет с тобой блаженство там,
где нет теней, где нет лишений,
где у любви нетленный храм.
Там в высоте за гранью мира,
в твоих объятиях паря,
в лазури светлого эфира
я буду в вечности твоя...³¹
(Quadro II, scena I)



D'altro canto, la tradizione del romanzo realistico con le sue 'donne forti' e il tema oneginiano della sottomissione al proprio destino affiora in più punti del libretto, dal confronto con Lanciotto [«Ricordo i miei doveri e ad essi, devota, mi sommetto» (*Ja pomnju dolg i podčinjajus' svjato emu*)] al duetto con Paolo, dove l'eco dell'ultimo incontro fra Onegin e Tat'jana è palese: «Ahimè, fui data a un altro!» (*Uvy, drugomu otdana ja!*).

Il «profilo eroico di donna peccatrice incolpevole» (Quaglio 1971: 2), che caratterizza le Francesche ottocentesche, nella riscrittura di M.I. Čajkovskij oscilla quindi, fors'anche con qualche incongruenza, fra le virginee titubanze di una Tamara (con Paolo nelle vesti di peccatore seducente) e la ferrea dirittura morale di una Tat'jana (con Lanciotto nelle vesti di uno sconsolato Onegin). Il romanzo cortese si trasforma così in un dramma borghese, in cui la retorica romantica è ormai orpello melodrammatico. A tal riguardo, Kaškin, in una recensione alla 'prima' dell'opera, scriveva:

Трудно себе объяснить, каким образом даровитый и образованный автор либретто мог дать в этой сцене до такой степени неподходящий набор слов, с одной стороны, лишенный какого-нибудь индивидуального характера, а с другой – в высшей степени резко противоречащий всякому представлению о мирозерцании XIII века, представителями которого являются Франческа и Паоло. Паоло до такой степени сбивался на фразеологию «Демона», что просто неловко было слушать, а Франческа, в свою очередь, тоже говорит сентиментальный вздор, о котором не могло быть и речи ни в ее время, ни у Данте. Хотя этого, кажется, никогда не делалось, но просто хотелось бы, чтобы к этой музыке явилась возможность подставить другие слова. Ведь делают же переводы с одного языка на другой в операх, отчего бы не сделать и здесь перевода с языка безличности XX века на язык, более приличный героям Данте³² (Kaškin 1906).

Torniamo quindi al tema centrale di questo intervento: la traduzione interlinguistica, interculturale e intersemiotica del mito di Francesca. Non credo che Kaškin auspicasse la quanto mai artificiosa fiorentinità dugentesca della tragedia di D'Annunzio, non a caso fortemente ridimensionata nell'adattamento librettistico di Tito Ricordi per Zandonai. Il critico, a mio avviso, aveva con ogni probabilità come orizzonte d'attesa la tradizione

grandoperistica del dramma in costume, e trovava poco consono al soggetto il 'realismo melodrammatico' del libretto di M.I. Čajkovskij. Eppure, come abbiamo visto, fu Rachmaninov a determinare in ultima istanza l'impianto drammaturgico dell'opera. Nella richiesta pressante di sostituire i primi due quadri con una grande scena per il baritono era già implicita la 'psicologizzazione' del dramma. Il monologo di Lanciotto, infatti, non ha solo una funzione informativa (rendere edotti gli spettatori sull'infame matrimonio per procura), ma presenta altresì il riverbero psicologico che l'antefatto ha avuto sull'antagonista, e si inserisce pertanto nella tradizione autoctona delle grandi scene solistiche per basso-baritono (Ivan Susanin, il mugnaio della *Rusalka* di Dargomyžskij, Boris Godunov, ecc.). Del pari, la scena fra Francesca e Lanciotto e quella fra Paolo e Francesca oscillano entrambe fra lirismo romantico e intimismo borghese, mentre i due quadri infernali – lungi dall'essere meramente decorativi – riverberano lo struggimento del ricordo (*vospomīnanie*) sull'azione drammatica (*dejstvīe*).

In conclusione, ritengo che la ricezione per lo più sfavorevole dell'opera e il suo sostanziale ripudio da parte del compositore (cfr. Riesemann 1934: 131) non debbano spingerci a ridimensionarne l'indubbia originalità. In essa infatti si mescolano, non senza contraddizioni, l'elemento epico, lirico e drammatico, dando vita a una trasposizione scenica della pagina dantesca che ne è al contempo un'intonazione lirica, dove la forma operistica si ibrida con quella della cantata e dell'oratorio profano. Ed è proprio grazie a questo complesso processo di traduzione interlinguistica, intersemiotica e interculturale che Modest Čajkovskij e Rachmaninov, seguendo le orme tracciate da Pëtr Il'ič nella sua fantasia sinfonica, hanno dato al mito di Francesca, inteso nella sua accezione etimologica di *mythos* (*rasskaz*), un inconfondibile accento slavo.

Modest Čajkovskij, <i>Francesca da Rimini</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia (Inferno)</i>	
<p>ПРОЛОГ Сцена I <i>Первый круг Ада [...]</i></p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Теперь вступаем мы в слепую бездну. Я буду впереди. Иди за мной!</p> <p>ДАНТ Как я пойду, когда ты сам страшишься? Ты до сих пор мне был опорой...</p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Мучения тех, кто там внизу томится, мне сострадание вызвали в лице, не страх. Идем, не замедляй пути...</p>	<p>«Or discendiamo qua giù nel cieco mondo» «Io sarò primo, e tu sarai secondo»</p> <p>[...] «Come verrò, se tu paventi che suoli al mio dubbiare esser conforto?»</p> <p>[...] «L'angoscia de le genti che son qua giù, nel viso mi dipigne quella pietà che tu per tema senti. Andiam, ché la via lunga ne sospigne»</p>	<p>canto IV</p> <p>v. 13 v. 15</p> <p>vv. 17-18</p> <p>vv. 19-22</p>
<p>Сцена II <i>Мрак рассеивается. Пустынная скалистая местность с далеким горизонтом, озаренным красным светом.</i></p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Мой сын, теперь мы там, где свет немеет. Здесь вечный вихрь, в стремлении неустанном, влечет с собою страждущие души, и корчит и терзает их, и бьет...</p> <p>Со всех сторон они к нему стремятся и, без луча надежды на спасение, в безбрежной скорби стонут и мнутятся.</p> <p>ДАНТ Кого так черный воздух истязует?</p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Людей, что подчиняли разум страсти любви...</p>	<p>Io venni in loco d'ogne luce muto [...] La bufera infernal, che mai non resta, mena li spirti con la sua rapina; voltando e percotendo li molesta.</p> <p>[...] di qua, di là, di giù, di sù li mena; nulla speranza li conforta mai, non che di posa, ma di minor pena</p> <p>[...] «Maestro, chi son quelle genti che l'aura nera sì gastiga?»</p> <p>[...] i peccator carnali, che la ragion sommettono al talento</p>	<p>canto V</p> <p>v. 28 vv. 31-33</p> <p>vv. 43-44</p> <p>vv. 50-51</p> <p>vv. 38-39</p>
<p>[...] <i>Постепенно вихрь, удаляясь, стихает; толпа страждущих редееет. Показываются призраки Франчески и Паоло.</i></p> <p>ДАНТ Кто эти два, что так легки для ветра? О, я хотел бы с ними говорить!</p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Во имя той любви, что их влечет, проси, они твою исполнят волю.</p>	<p>[...] «Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggieri»</p> <p>«[...] e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei</p>	<p>vv. 73-75</p> <p>vv. 77-78</p>

<p>ДАНТ (<i>к призракам</i>) Печальные, измученные тени; когда возможно вам, – приблизьтесь. Кто вы? Страдания ваши вызывают слезы... Скажите мне, пока молчит злой ветер, откуда вы и как сюда ниспали?</p>	<p>verranno» [...] «O anime affannate, venite a noi parlar, s'altri nol nega!» «[...] i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio» mentre che 'l vento, come fa, ci tace</p>	<p>vv. 80-81 vv. 116-17 v. 96</p>
<p><i>Призраки Паоло и Франческа подлетают к Данту. Облака заволакивают сцену.</i></p> <p><i>Голоса ПАОЛО и ФРАНЧЕСКА</i> Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастьи...</p>	<p>[...] «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria [...]»</p>	<p>vv. 121-23</p>
<p>ЭПИЛОГ <i>Ад. Декорация второй части пролога.</i></p> <p><i>Призраки ПАОЛО и ФРАНЧЕСКА</i> О, в этот день мы больше не читали!!</p> <p><i>Исчезают.</i> <i>Дант протягивает им руки и падает навзничь, как падает мертвое тело.</i></p> <p>ХОР Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливом в несчастьи...</p>	<p>«quel giorno più non vi leggemmo avante» E caddi come corpo morto cade</p> <p>[...] «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria [...]»</p>	<p>v. 138 v. 142 vv. 121-23</p>

Bibliografia

- Apetjan, Zarui A. (ed.), *S.V. Rachmaninov: piš'ma*, Muzgiz, Moskva 1955.
- Apetjan, Zarui A. (ed.), *Vospominanija o Rachmaninove*, Muzyka, Moskva 1973⁴.
- Asaf'ev, Boris V., "Dante i muzyka", *Dante (1321-1921)*, Gosudarstvennaja Filarmonija, Petrograd 1921.
- Beghelli, Marco, "Duettar d'amore", *Poesia romantica in musica*, Ed. Alberto Caprioli, Bononia University Press, Bologna 2005:117-132.
- Brown, David, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study*, Norton, New York-London 1978-1991.
- Belza, Igor' F. (ed.), *Rachmaninov i russkaja opera*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1947.
- Bertensson, Sergei - Leyda, Jay, *Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music* [1956¹], Indiana University Press, Bloomington 2001.
- Bonomi, Emanuele, "Epigonismo čajkovskijano e risonanze wagneriane. Le *Francesche* di Nápravnik e Rachmaninov", in Fortunato-Comisso 2017: 109-36.
- Casini, Claudio - Delogu, Maria, Čajkovskij, Rusconi, Milano 1993.
- Brjanceva, V.N., *S.V. Rachmaninov*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1976.
- Čajkovskij, Modest I., *Frančeska da Rimini* [libretto], Gutheil, Moskva 1905.
- Čajkovskij, Pëtr I., *Polnoe sobranie sočinenij*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1940-1990.
- Čajkovskij, Pëtr I., *Polnoe sobranie sočinenij: literaturnye proizvedenija i perepiska*, Muzgiz, Moskva 1953-1981.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [1980¹], trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
- Doti, Jacopo, «Volšebnoj siloj pesnopen'ja». Vladimir Nemirovič-Dančenko e il libretto di *Aleko*, «Europa Orientalis», vol. XXXIV, 2015: 25-60.
- Fortunato, Federica - Comisso, Irene (eds.), «Meravigliosamente un amor mi distringe». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, Accademia Roveretana degli Agiati, Edizioni Osiride, Rovereto 2017.
- Farina, Ferruccio (ed.), *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2019.
- Imposti, Gabriella E., "Il tema dell'angelo caduto e della 'peri' nella letteratura russa da Žukovskij a Esenin", in *La caduta degli angeli / The Fall of the Angels*, Ed. Carlo Saccone, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2001: 203-224.
- Kandinskij, Aleksej I., *Opery Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1956.
- Kaškin, Nikolaj D., *Novye opery na sceny Bolšogo Teatra*, «Moskovskie vedomosti», n. 7, 10 gennaio 1906.
- Kaškin, Nikolaj D., *Vospominanija o P.I. Čajkovskom* [1896¹], Muzgiz, Moskva 1954.
- Keldyš, Jurij V., "Dante v russkoj muzyke", *Dante i slavjane*, Ed. Igor' F. Belza, Nauka, Moskva 1965: 51-66.
- Keldyš, Jurij V., *Rachmaninov i ego vremja*, Muzyka, Moskva 1973.
- Martyn, Barrie, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* [1990¹], Routledge, London 2017.
- Matteini, Nevio, *Francesca da Rimini: storia, mito, arte*, Cappelli, Bologna 1965.
- Mineo, Nicolò, *La tragedia di Paolo e Francesca nella storia e nei commenti trecenteschi*, «Le forme e la storia», n.s., vol. IV, nn.1-2, 1992: 61-81.
- Norris, Geoffrey - Threlfall, Robert, *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, Scholar Press, London 1982.
- Rachmaninov, Sergej V., *Frančeska da Rimini* [libretto e spartito], Gutheil, Moskva 1906.
- Rachmaninov, Sergej V., *Francesca da Rimini* [partitura], Boosey & Hawkes, London 1999.
- Riesemann, Oskar von, *Rachmaninoff's Recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London 1934.
- Scruton, Roger, voce "programme music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan, London 1980.

Notes

1 Vastissima la letteratura a riguardo. Rimando a Matteini 1965, Fortunato-Comisso 2017, Farina 2019.

2 La presente analisi è condotta sull'edizione Eulenburg (E.E. 6835) della partitura, ristampa dell'Editio Musica, Budapest 1970.

3 Sul duetto d'amore, in prospettiva semiotica e morfologica, si veda Beghelli (2005: 117-132).

4 Il poema sinfonico differisce dalla musica assoluta pro-



prio in virtù della sua specificità referenziale. Il suo svolgimento, infatti, è determinato in maggiore o minor grado da un referente extra-musicale di varia natura, senza tuttavia inficiarne la ferrea logica musicale. Si vedano, a riguardo, Scruton (1980, XV: 283-87) e Dahlhaus (1990: 383-84).

5 Lettera a M.I. Čajkovskij del 3 luglio 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 54-55) e lettera a V.L. Davydov del 20 febbraio 1889 (Čajkovskij 1953-1981: XV-A, 60-61).

6 Lettera a M.I. Čajkovskij del 10 febbraio 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 24-25).

7 Lettera a K.I. Zvancev dell'11 febbraio 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 27).

8 Fra gli altri, l'*Amleto* e l'*Otello* shakespeariani e il poema *Tamara* di Lermontov. Uno stralcio della lettera di M.I. Čajkovskij viene riportato in Čajkovskij 1953-1981: VI, 61-62 (nota a piè di pagina).

9 Lettera a M.I. Čajkovskij dell'8 agosto 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 61-62).

10 Lo riferisce Kaškin (1954: 124). Lo stesso Čajkovskij, in una lettera al fratello Modest, datata 14 ottobre 1876, si lamenta di non aver trovato un efficace equivalente musicale alla tempesta infernale così come viene raffigurata da Gustav Doré nelle sue incisioni (Čajkovskij 1953-1981: VI, 80-81).

11 Il programma è riportato in lingua originale nelle *Opere complete* di Čajkovskij (Čajkovskij 1940-1990: XXIV, XIX). La presente traduzione italiana, invece, è tratta da Casini-Delogu (1993: 275-76).

12 Il testo, compreso l'argomento, fu tratto da una delle innumerevoli ristampe ottocentesche dell'edizione critica della *Divina Commedia*, curata da Baldassarre Lombardi e pubblicata per la prima volta nel 1791.

13 La presente analisi è condotta sulla partitura riprodotta in Čajkovskij (1940-1990: XXI, 187-326).

14 Un passaggio con evidenti suggestioni lisztiane e wagneriane (cfr. Brown 1978-1991: II, 109-111).

15 Trad. it.: «Nell'arte russa del racconto vi è sempre conaturato il fascino della mitezza, della timidezza e al contempo della semplicità. Quasi che aprirsi agli altri mettesse a disagio ("che motivo c'è? ne ho vergogna!"). Eppure, il racconto scorre in un flusso tranquillo e gentile, senza turbamento alcuno o qualsivoglia posa; solo una timida protesta contro il destino. Ed è proprio in questo modo che Čajkovskij incarna Francesca [...]».

16 Trad. it.: «Čajkovskij non ha cercato di dare alla propria Francesca dei tratti italiani, ma l'ha resa deliberatamente russa. Una Francesca "slavizzata" gli era più affine e più cara, toccava direttamente le sue corde e suscitava in lui una reazione empatica. [...] Aveva ragione B.V. Asaf'ev quando scriveva: "[...] a mio avviso, l'immagine di Francesca che aveva concepito Čajkovskij era condizionata tanto dalla sua lettura di Dante quanto dalla presenza all'interno della poesia lirica russa, e dell'arte russa nel suo complesso, di personaggi femminili anch'essi sofferenti... La Francesca di Čajkovskij non è forse la Liza della *Donna di picche*, posta nell'inferno di Dante, con il suo tragico destino trasposto in epoca medievale?».

17 Si legga, a riguardo, Mineo (1992: 61-81).

18 Sul podio lo stesso compositore. La parte di Lanciotto

fu affidata a Georgij Baklanov, quella di Francesca a Nadežda Salina e quella di Paolo ad Anton Bonačič (cfr. Norris-Threlfall 1982: 84-86).

19 Cfr. lettera a M.I. Čajkovskij del 28 luglio 1898 (Apetjan 1955: 164-65). Si veda anche Bertensson-Leyda (2001: 82).

20 Sul manoscritto non è indicata la data di composizione del duetto, ma viene riportata da Rachmaninov in una lettera a Boris Asaf'ev, datata 13 aprile 1917, in cui il compositore specifica che il duetto fra Paolo e Francesca venne composto nel luglio del 1900, mentre il resto dell'opera fu terminato nell'estate del 1904 (Apetjan 1955: 477).

21 Cfr. lettera a M.I. Čajkovskij del 26 marzo 1904 (Apetjan: 234-35).

22 Lo riferisce V.V. Jakovlev in *Rachmaninov i opernyj teatr*: «В проекте либретто, хранящемся в архиве Модеста Ильича в Клину, эти две картины первого действия сохранились. Картина 1-я. Равенна. Покой во дворце Гвидо да Полента (отца Франчески). Франческа с подругами. Кроме подруг, в сцене участвует кормилица Франчески Анунца. Одна из подруг – Пия – поет из Бокккаччио. Хор девушек. Разговор о предстоящей свадьбе. Франческа из окна видит приехавшего Паоло, принимает его за жениха, Малатесту, и, когда приходит ее отец Гвидо, соглашается на брак. Во 2-ой картине сцена в церкви. Свадебное шествие. Плач Анунцы. Когда Франческа узнает об обмане, в конце картины, она обращается к отцу с горькими укоризнами, падает без чувств. Картина кончается хором, как все хоры во время свадьбы, на латинском языке [...]» (cfr. Belza 1947: 135-36).

23 Si precisa che, oltre alla redazione originaria del libretto, tuttora inedita, ne esistono anche due diverse redazioni definitive, le quali divergono per minime variazioni di carattere stilistico-formale: quella pubblicata nel 1905 (Čajkovskij 1905) e quella premessa alla prima edizione a stampa dello spartito (Rachmaninov 1906). Le citazioni nel presente articolo sono tratte da Čajkovskij 1905. Mia la versione italiana del libretto. Sulle vicissitudini della stampa del libretto rimando al carteggio fra Rachmaninov e Čajkovskij, lettere del 3 agosto, 7 settembre e 8 ottobre del 1904 (Apetjan 1955: 241-245).

24 Cfr. lettera a M.I. Čajkovskij del 28 agosto 1898 (Apetjan 1955: 166-67).

25 Come abbiamo visto, la parte fu affidata in realtà a Georgij Baklanov (cfr. n. 18). Šaljapin, infatti, con grande scorno dell'amico compositore, si rifiutò di cantare tanto la parte del barone nel *Cavaliere avaro* quanto quella di Lanciotto nella *Francesca da Rimini*. Le ragioni, concernenti alcune specificità dell'intonazione rachmaninoviana del testo poetico, in particolare per quel che riguarda il *Cavaliere avaro*, ci vengono riferite da Vladimir Ossovskij nelle sue memorie sul compositore (Apetjan 1973, I: 365-67).

26 Così come si evince anche dal programma premesso alla partitura della fantasia orchestrale di Čajkovskij (cfr. *supra*), l'aposiopesi dantesca, secondo una lettura ampiamente diffusa nell'Ottocento (si guardi, come riprova, all'arte figurativa) non viene interpretata come pudica reticenza sulla copula amorosa, bensì come riferimento

all'inaspettato e brutale assassinio di Gianciotto, il quale, colti insieme gli amanti, li uccide, cieco di gelosia, prima che essi possano terminare la lettura del romanzo.

27 Sulla specificità dell'adattamento operistico degli *Zingari* di Puškin da parte di Vladimir Nemirovič-Dančenko e sull'intonazione musicale datane da Rachmaninov rimando a Doti (2015: 25-60).

28 Trad. it.: «Oh, se solo tu avessi saputo | che stavi nominando tuo sposo Lanciotto, | e non suo fratello; allora, avendo tu l'anima gentile, | su lui non avresti neppure levato lo sguardo. | Mai ti saresti invaghita di Paolo; a me, | a me solo saresti rimasta fedele... | Non avresti pronunciato di certo le crude parole: | “Perché, ohimé, perché m'avete ingannata?” | Mite e sommessa, può darsi che allora saresti riuscita | ad amarmi.... Ma ora? | Dubbio, ahimè, non v'è alcuno: è mio fratello che ami. | E, insieme, insieme ridete di me! | Poss'io forse, deforme e sciancato, contender con lui? | Rude e ombroso, davanti a una donna m'imbroglio... | Paolo invece è alto, bello, e slanciato; | sì tenero, egli sa bene insinuarsi in un cuore muliebre... | Maledizione! S'ha da fuggire l'atroce sospetto | e infliggere il castigo...».

29 Trad. it.: «Suvvia, discendi dal tuo scranno, | o mio bell'astro! | Abbandona le sedi celesti | là dove casto riposa | il tuo vago sembiante. | Almeno una volta, qual raggio d'ocaso, | avvolta da fiamma amorosa, | a me ricadi sul petto. | T'accendi al fuoco terreno | e fammi affogare | in un mare abbagliante di luce!».

30 Sulla fortuna della figura della 'peri' nella letteratura romantica russa rimando a Imposti (2011: 203-224).

31 Trad. it.: «Se pur a noi non è concessa l'estasi d'un bacio, | se qui in terra siam divisi, | ricorda: dura poco il viaggio di quaggiù, | è un sogno assai fugace! | Non piangere, in compenso ai nostri affanni | lassù ci attende immensa gioia, | in un luogo senza ombre e privazioni, | ove s'alza imperituro il tempio dell'amore. | In alto, lassù, ai confini del mondo | ci libreremo in un abbraccio | nel lucido azzurro del cielo | e allora per sempre sarò tua...».

32 Trad. it.: «Ci è difficile spiegare in che modo l'autore del libretto, uomo di cultura e di talento, abbia potuto in questa scena mettere in fila, una dopo l'altra, una tale accozzaglia di parole inadeguate, vuoi perché scialbe, vuoi perché anacronistiche rispetto alla visione del mondo che si aveva nel XIII secolo, periodo a cui appartengono Paolo e Francesca. Paolo sconfina a tal punto nella fraseologia lermontoviana del *Demone* che era semplicemente imbarazzante stare ad ascoltare, mentre Francesca, a sua volta, dice delle sciocchezze sentimentali che all'epoca non avrebbe mai potuto pronunciare, e che non si trovano nemmeno in Dante. Non è prassi comune, ma sarebbe bello che questa musica si potesse rivestire d'altre parole. Eppure, le opere si traducono da una lingua all'altra, perché dunque non farlo anche in questo caso, passando dalla scialba fraseologia del secolo XX a un linguaggio più acconcio agli eroi di Dante?».

La specificità delle 'traduzioni musicali' nelle opere dei compositori italiani basate su testi della letteratura russa: Gli zingari di Leoncavallo e Risurrezione di Alfano

Elena Petrushanskaya

Fin dal 1874, con *Una vita per lo zar* di Glinka, il pubblico italiano poté assistere alle prime messe in scena delle opere russe che nel corso degli anni divennero sempre più frequenti nei teatri italiani: con l'*Eugenio Onegin* (1900) e *La Dama di Picche* di Čajkovskij (1906), il *Boris Godunov* di Musorgskij (prima rappresentazione in Italia nel 1909 e in seguito con repliche quasi ogni anno), *La fanciulla di Pskov* di Rimskij-Korsakov (1912), solo per citarne alcune. Ciò favorì l'interesse dei compositori italiani per l'arte, la letteratura e la cultura russe alle quali nei primi decenni del XX secolo cominciarono ad ispirarsi per loro opere originali. C'erano già stati dei precedenti nel passato, come ad esempio il balletto *Il prigioniero del Caucaso, ovvero l'Ombra della fidanzata*, basato sul poemetto di Puškin, composto da Catarino Camillo Cavos (1775-1840) e messo in scena con le coreografie di Charles-Louis Frédéric Didelot a Pietroburgo nel 1823 e a Mosca nel 1827.

A partire dalla fine del XIX secolo le opere di Puškin, Tolstoj, Dostoevskij, Gor'kij e Čechov avevano cominciato ad essere tradotte e pubblicate in italiano. Grazie anche al crescente interesse che suscitavano tra il pubblico in generale, e quello dei musicisti in particolare, i 'soggetti russi' con la loro attenzione per la psicologia dell'individuo, le tematiche sociali e politiche e anche un certo intrinseco 'esotismo', proprio i testi di questi scrittori furono scelti dai compositori italiani, che in ciò precedettero addirittura anche i russi, per intraprenderne la trasposizione in opere musicali (Cella 1999: 84-86). In considerazione del moltiplicarsi in Italia di progetti di opere tratte

da testi della letteratura russa, appare dunque opportuno un confronto tra tali fonti e i libretti italiani (Bianconi 2013, Barlan 1972; Puccini 1958; Rostagno Tatti 2016; Sansone 1989).

In Italia si registra in questo periodo un crescente interesse per le opere di Dostoevskij, alimentato anche dalla compassione per i deportati ai lavori forzati in Siberia. La prima trattazione musicale di questo tema nel XX secolo fu costituita dall'opera tragica di Umberto Giordano (1867-1948) *Siberia* su libretto di Luigi Illica (1857-1919), che debuttò alla Scala di Milano il 19 dicembre 1903. Una seconda messa in scena del testo revisionato dell'opera fu presentata al teatro di Sarah Bernhardt nel 1905 e una terza di nuovo alla Scala nel 1927. Il libretto dell'opera, che per inciso Giordano riteneva la sua creazione migliore, era basato sulle *Memorie di una casa di morti*, pubblicate nel 1887 in italiano con il titolo *Dal sepolcro de' vivi*. Il desiderio di uscire dai confini di un territorio familiare per esplorare i problemi universali era ben illustrato dall'epigrafe del libretto: «L'amarezza e il dolore non hanno nazionalità», che sono poi le parole di un condannato sul monumento dell'aquila imperiale situato tra Russia e Siberia. In precedenza, Illica aveva proposto abbozzi d'un altro libretto sullo stesso soggetto di Dostoevskij a Giacomo Puccini, che non vi aveva trovato «né intrigo, né trama. Occorre crearli» (Puccini 1958, lett. 217, 182).

Sono molti i progetti non realizzati di opere liriche tratte dalla letteratura russa (Waterhouse 1999), ad esempio Ildebrando Pizzetti (1880-1968) si ispirò al poema *Poltava* di Puškin per l'opera *Mazeppa*, che però lasciò incompiuta, come del resto fece Giordano che progettò un'opera tratta dal *Parassita* di Turgenev e un'altra ispirata alla figura di Rasputin. Intanto che Giordano

scriveva l'opera *Siberia*, Illica propose a Puccini e poi a Mascagni il libretto de *Il marito di Akul'ka*, basato su un racconto di un prigioniero, tratto dal medesimo romanzo di Dostoevskij *Memorie di una casa di morti*. A Puccini l'idea piacque, ma poi rifiutò a causa delle somiglianze con la sua opera *Manon*.

Le nuove tendenze verso il realismo furono influenzate dall'esperienza del repertorio teatrale e dei drammi musicali provenienti dalla Russia, sempre più di frequente presenti sulle scene italiane. Ai capolavori della letteratura russa si appassionarono compositori di maniere, stili e tendenze diverse. Dall'elegante penna di Giacomo Orefice (1865-1922), autore dell'opera *Chopin* del 1901, uscì *Pane altrui*, ispirato alla commedia *Il parassita* di Turgenev (1907; Roma, 1924) e una ancor più matura interpretazione di un classico della letteratura russa come l'opera *Radda*, basata sulla novella di Gor'kij *Makar Čudra* (Milano, 1912). Anche Puccini avrebbe voluto comporre un trittico basandosi su tre racconti di Gor'kij, ed è interessante che proprio nel 1917 tornò a considerare l'idea di un soggetto tratto da *Delitto e castigo* (Puccini 1958: 80-81). Ma fu Arrigo Pedrollo (1878-1964), che durante la tournée concertistica del 1902 conobbe Sibelius in Finlandia e poi visitò anche Pietroburgo, a comporre un'opera tratta da questo romanzo. Il suo dramma lirico *Delitto e castigo* in tre atti su libretto di Giovacchino Forzano fu addirittura rappresentato, con i bozzetti disegnati da Nicola Benois, il 16 novembre 1926 alla Scala e diretto dallo stesso Arturo Toscanini durante gli ultimi anni in cui lavorò nel teatro lirico più prestigioso d'Italia (Burlan 1972: 217).

Appassionato sostenitore di idee antizariste, Giordano già in passato si era ispirato a soggetti collegati con la Russia, come nella sua opera *Fedora* (1898), di cui era molto orgoglioso tanto da dare questo nome alla figlia e alla sua villa. Colpito dalle foto della Siberia scattate dal corrispondente del giornale «Corriere della sera» Luigi Barzini, che peraltro aveva tradotto il romanzo *Resurrezione* di Tolstoj, il compositore si recò a Venezia per incontrare l'artista Vladimir Šereševskij (1863-1943), il cui quadro intitolato «Una tappa di condannati in Siberia» si trova a Palazzo Grimani. Giordano propose al pittore di fare gli schizzi dei costumi per l'opera. In Italia altri compositori si rivolsero al tema della 'russicità', come ad esempio

Ottorino Respighi con l'opera incompiuta *Al mulino* (1904-1908), su libretto di Alberto Donini, i cui protagonisti sono dei deportati.

Fin da giovane Franco Alfano (1875-1954) amava la musica del compositore norvegese Edvard Grieg (1843-1907) e dei compositori russi, nel 1898 aveva viaggiato in Polonia e in Russia, dove aveva dato concerti di pianoforte e frequentato concerti e rappresentazioni teatrali a Mosca e San Pietroburgo. Negli anni successivi a Parigi Alfano compose i balletti *Napoli* (26 gennaio 1901), e *Lorenza* (4 novembre 1901) per le *Folie Bergères*, utilizzando convenzioni sceniche e un linguaggio adatti a soddisfare i gusti della massa degli spettatori. Ma fu proprio a Parigi che il giovane compositore «lesse d'un fiato» il romanzo di Tolstoj *Risurrezione*, di cui peraltro esistevano già tre traduzioni italiane all'epoca².

Dopo la pubblicazione del romanzo ci furono diversi adattamenti per la scena teatrale e ciò costituì per Alfano un forte stimolo per creare un'opera lirica sullo stesso soggetto. Il 4 novembre 1902 al Théâtre National de l'Odéon Alfano assistette alla rappresentazione di *Résurrection* che Henri Bataille aveva tratto dal romanzo di Tolstoj, la protagonista era interpretata da Berthe Bady (Streicher 1999: 453). Siccome Bataille esigeva un compenso eccessivo per adattare il suo dramma in cinque atti per l'opera, Cesare Hanau e Camillo Antona Traversi ne fecero una traduzione in italiano creando così il libretto di un dramma lirico in quattro atti. La prima rappresentazione ebbe luogo il 30 novembre 1904, al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, il successo dell'opera fu duraturo, tanto da arrivare alle 1000 rappresentazioni nel 1951.

Si trattò del primo adattamento del ponderoso romanzo di Tolstoj per il genere operistico: nel 1903 Albert Charles Paul Marie Roussel (1869-1937) aveva composto il preludio sinfonico ispirato al romanzo *Resurrezione*, che tuttavia si chiude con un severo tema gregoriano poco adatto allo spirito del romanzo³. Ispirandosi allo stesso testo, il compositore serbo Stevan Hristić (1885-1958) nel 1912 scrisse l'oratorio *Vaskrsenje* e nel 1960 il compositore slovacco Ján Cikker (1911-1989) l'opera *Vzkriesenie* (1962). Al romanzo si ispirarono anche l'americano Tod Machover (n. 1953) per la sua opera *Resurrection*, messa in scena alla Houston Grand Opera nel 1999, e Alexandre Tansman (1897-1986) per il suo balletto omonimo del 1962. Vale la pena accennare al fatto che nel



cinema il romanzo fu adattato una prima volta nel 1907 dal regista danese Viggo Larsen (1880-1957) e poi nel 1908 da David Griffith (1875-1948).

La trama tratta da Tolstoj si inseriva in una tendenza, piuttosto consolidata nell'opera italiana, ad esprimere compassione sociale, celebrando eroine rigettate dalla società, come la Violetta de *La Traviata*, le donne raffigurate in *Siberia* di Umberto Giordano (1903), la Madame Butterfly (1904) e la Manon di Puccini (1893). D'altro canto, la Carmen rappresentava il tema zingano che incarnava la protesta contro i divieti della civiltà e l'aspirazione alla libertà e alla natura. Per giungere al dramma lirico *Risurrezione* si passò da tutta una serie di tappe di mediazione verbale e drammaturgica, a partire dalla traduzione francese del romanzo (1900), che poi fu trasformato in una *pièce* teatrale e in uno spettacolo. In seguito, ci fu una riduzione della *pièce* a libretto d'opera mediante una traduzione libera dal francese all'italiano. A parte le diverse ri-traduzioni e re-interpretazioni, il testo artistico verbale viene interpretato in un'opera *intermediale*, e cioè l'azione teatrale è fusa con la musica e l'interpretazione dell'esecuzione musicale. La narrazione e le descrizioni sono trasformate in dialoghi e in seguito in narrazione musicale e didascalie, inoltre non ci si limita a mettere in evidenza i momenti più significativi del romanzo ma si fanno emergere alcuni significati profondi del testo.

Sono significative le operazioni di sintesi, concentrazione e spostamento degli episodi. Già nella *pièce* di Bataille il romanzo è concentrato in cinque atti e un prologo: *La notte di Pasqua*; *Il tribunale* (I atto), *Il salotto dei principi Kortchagine* (II atto), *La prigioniera femminile* (III atto), *L'infermeria* (IV atto), *Una tappa in Siberia* (V atto). Il libretto dell'opera nel primo atto si concentra sulla scena amorosa, indispensabile ai fini dello sviluppo della trama. Al posto dell'originario secondo atto ambientato nel salotto nobile, troviamo la scena *Stazione in una borgata della Piccola Russia*, basata sui ricordi della protagonista che nel romanzo occupano appena tre pagine (Tolstoj 1936: 130-132). Nell'opera questo episodio in cui Katjuša tenta inutilmente di parlare con l'amato diventa particolarmente drammatico, con il dialogo febbrile con Anna, il canto grottesco dei contadini e il lugubre fischio del treno. Nel terzo atto troviamo *La prigioniera delle donne*, mentre *Una fermata di deportati politici in*

Siberia si trova nel quarto atto.

Nel libretto l'azione viene concentrata selezionando con cura gli episodi più significativi del romanzo accompagnati da un certo laconismo degli stati emotivi. Va rilevato tuttavia che, ai fini dell'adattamento teatrale, nell'opera vengono introdotti e assumono un ruolo rilevante alcuni personaggi solo accennati o addirittura assenti nel romanzo. È il caso, nel primo atto, della vecchia Serva, della Governante e della zia Sofia alla quale fa visita durante la Pasqua il giovane ufficiale Dimitri subito prima di partire per la guerra contro i turchi. Nella scena notturna alla stazione del secondo atto, oltre a Caterina compaiono personaggi che non vengono affatto menzionati da Tolstoj: Anna, i contadini e le contadine ubriachi e schiamazzanti, Nora la compagna di viaggio di Dimitri e l'impiegato.

Un altro aspetto interessante è la 'traduzione musicale' dell'intonazione e del colorito nazionale specifici del testo letterario originario, un compito che non appariva primario all'inizio del ventesimo secolo. Benché non ci siano prove che i musicisti italiani avessero studiato il folclore russo, alcune intonazioni tipiche della musica popolare russa sono tuttavia penetrate nel tessuto melodico delle loro composizioni. Alcuni temi sono ripresi nelle opere di diversi compositori, come ad esempio il canto degli alatori del Volga «Ej, uchnem!» (Ehi, andiamo!), che troviamo nel coro dei reclusi del secondo e terzo atto dell'opera di Giordano, che peraltro conosceva di persona Šaljapin. Mascagni rimproverò Illica per la coincidenza dei soggetti («Già lavori su un'opera russa, e qualcun altro sta già preparando la medesima opera russa»), temendo che risuonassero «i medesimi temi musicali nazionali presso autori diversi» (Cella 1999: 80-81).

La concezione operistica e teatrale di *Risurrezione* si differenzia radicalmente dalla narrazione romanzesca, tuttavia, nel libretto all'inizio di ogni atto troviamo didascalie estremamente dettagliate che descrivono accuratamente gli oggetti, gli arredi e la disposizione dei personaggi sulla scena fornendo così un 'quadro' preciso degli avvenimenti. La scena quasi espressionista del terzo atto ambientata nella prigioniera delle donne non può esser fatta risalire a un episodio preciso del romanzo, dove troviamo tuttavia disseminati in diversi passi della narrazione personaggi con gli stessi nomi, come la Korableva, e la descrizione

dettagliata delle condizioni drammatiche, quasi macabre, delle reclusi, del loro comportamento amorale e crudele, del loro vegetare nella prigione, come pure delle terribili sofferenze a loro inflitte. Gli autori del libretto nel terzo atto fanno emergere un aspetto fondamentale del pensiero di Tolstoj, elaborato dopo la sua crisi spirituale della metà degli anni Ottanta, ovvero quello della non resistenza al male. Il mondo dei reclusi non viene affatto idealizzato, se ne riconosce con forza la depravazione e quanto sia rovinoso il regime carcerario e della deportazione per la morale e la dignità umana. In questo caso la 'traduzione musicale' prende spunto dalle molteplici dichiarazioni scritte e orali di Tolstoj contrarie alla reclusione in prigione e all'idea della 'vendetta per il male' mediante la pena carceraria e soprattutto l'isolamento.

Dal punto di vista di un raffronto comparativo interculturale soffermiamoci ora sulle caratteristiche della 'traduzione musicale' che permettono di avvicinare e adattare i *realia* russi alla specificità della cultura del compositore e del suo pubblico. E appunto nella musica le reazioni emotive dei personaggi sono interpretate *alla maniera italiana*, e cioè apertamente, con passione e dettaglio, secondo determinati *chiché* sonori del melodramma italiano.

Per trasformare la struttura del romanzo in un libretto sono necessari dei tagli, ad esempio vengono ridotte le considerazioni dell'autore sul conflitto tra «spirituale e animalesco», e gli aspetti filosofici e sociali. La trama non viene modificata, ma resa più lineare ed essenziale, vengono cambiate la drammaturgia, la linea narrativa e soprattutto la specificità del *tempo artistico*. Nel romanzo il tempo non è lineare e procede ad intermittenza descrivendo l'entourage e le azioni di Nechljudov prima dell'incontro con Katjuša durante il processo. Lo scrittore rivela immediatamente il problema principale del libro, e in seguito il tempo del romanzo, per chiarire meglio il significato profondo di certi episodi, più volte torna indietro con dei flash back per poi ritornare al presente. Questi flash back della memoria dei personaggi in certo senso precorrono i procedimenti del montaggio nel cinema e nella narrativa del XX secolo. Nel libretto dell'opera, invece, l'esposizione degli eventi è graduale e l'intrigo viene rivelato a poco a poco sullo sfondo dei momenti cruciali dell'azione del romanzo di Tolstoj. Il linguaggio

della narrazione viene modificato, come pure i dialoghi che subiscono molte trasformazioni, mentre vengono quasi del tutto eliminati i significati ideologici e moraleggianti dell'originale; di fatto il genere romanzesco viene trasformato in quello del melodramma con qualche tratto del dramma sociale.

Le questioni interlinguistiche e interculturali, quelle filologiche e scenico-drammaturgiche vengono risolte in modo lineare nel libretto: i *realia* vengono adattati alla percezione nel contesto teatrale; singole frasi vengono tagliate o riformulate in modo da formare un insieme diverso; viene operata una selezione di lessico e situazioni comprensibili e attuali per il pubblico; i dialoghi sono costruiti secondo la specificità vocale dell'italiano e la semantica del contrappunto dell'azione teatrale, delle parole e della musica.

Per quanto riguarda la tematica e l'atmosfera, la musica di ciascun atto è caratterizzata in modo diverso sottolineandone i contrasti: all'atmosfera primaverile della notte di Pasqua del primo atto si contrappone quella notturna e invernale colma di dolore del secondo atto. Nel primo atto troviamo le sfumature impressionistiche e le estasi della lirica amorosa; nel secondo gli impeti espressionistici; nel terzo l'aggressività scioccante dei suoni e il carattere quasi documentario delle scene della prigione femminile; e infine nel quarto atto ci si avvicina al sinfonismo russo pur con un finale melodrammatico.

Tra le differenze introdotte dalla 'traduzione musicale' va sottolineato il cambiamento dell'aura simbolica, che a volte è radicale. Ad esempio, nel romanzo la notte di Pasqua «gettava una luce fosca su qualcosa di nero e di pauroso» (Tolstoj 1936: 101), mentre nella musica, invece di questo senso di oscurità, troviamo un senso di dolce «romanticismo». I suoni dell'*Introduzione* all'opera, nello spirito del sinfonismo russo diventano il leitmotiv della via Dolorosa che sta a significare, anche musicalmente, il motivo centrale nell'opera del lungo e tormentoso cammino verso la rigenerazione e la risurrezione morale e spirituale. Un lontano coro a cappella, come un'eco dei cori pasquali russi («Cristo è resuscitato»), rende la tradizione sacrale russa attraverso lo stile di Čajkovskij e ricorda il coro dal balletto *Lo schiaccianoci*.

Nel disegno musicale e nell'agitazione e impotenza dell'eroina nel secondo atto («Verrà? Lo rivedrò?»)»



si possono inoltre ravvisare delle somiglianze con le opere di Puccini e in particolare con i suoni e il dramma della *Madama Butterfly* che era stata rappresentata pochi mesi prima, il 17 febbraio del 1904. Nel secondo atto troviamo un esempio importante di originale 'traduzione musicale': alla stazione, tra i gemiti di Katjuša abbandonata, la crudeltà del mondo è resa dalle trovate musicali di Alfano accostate in modo paradossale. Le grida d'uno sforzando di ottoni nell'orchestra rendono il rombo del treno simile al ruggito minaccioso del drago ne *Loro del Reno* di Wagner: la voce del mostro mitologico e quella di un'allucinazione industriale sono entrambe ostili alla natura e all'umanità. Oltre a ciò, una coppia di contadini ubriachi schiamazzanti berciano un'antica canzone popolare russa *Vo sadu li v ogorode* (Nel giardino e nell'orto, nel ritmo di un'allegria danza popolare). Esistono diverse varianti questa canzone popolare, apparentemente gioiosa, in tutte però compaiono una «fanciulla che passeggia» e un «giovane audace», dopo di che lei «perde» qualcosa di importante mentre «il giovane ride allegramente e la fanciulla piange amaramente». I contadini che berciano il motivo di questa canzone disputandosi la vodka e ridendo spensierati sembrano prendersi gioco della disperazione di Caterina.

Questo grottesco *guignol* sonoro sottolinea la disperazione nelle parole di Katjuša «Eppure ha dovuto sapere lo stato in cui mi trovo! Ch'egli parta così per non vedermi? [...] (singhiozzarlo) Oh Dio! Dio di Bontà! Quest'ora è eterna! Non passa mai...» (*Risurrezione* Libretto). Nel libretto non ci sono parole che sottolineino lo stato della povera fanciulla sedotta e abbandonata e riflettano la devastazione e disperazione dell'eroina che, come scrive Tolstoj «da quella terribile notte cessò di aver fede in Dio e nel bene» (Tolstoj 1936: 206). Tuttavia proprio il contrasto con la vacua e grottesca allegria dei contadini e l'ululato del fischio del treno sottolinea questo momento fatale di svolta nel destino della protagonista. Per contro, l'aria di Katjuša del secondo atto, *Dio pietoso, fa ch'egli velga alfin*, come in altre traduzioni nelle opere italiane delle preghiere russe, riporta il pubblico alla più familiare variante cattolica della preghiera.

L'inizio del quarto atto, un triste quadro orchestrale dell'enorme vastità della Siberia, è vicino alla musica russa sia dal punto di vista timbrico (assolo di oboe), sia per i tratti

dell'armonia e della melodia. Prevalgono suoni arcaici, insoliti per l'armonia occidentale, come gli accordi con connessioni plagali tipiche della musica popolare russa: tonica - subdominante - tonica. Nel contenuto melodico del quarto atto troviamo elementi dell'inno funebre «Siete caduti vittima della lotta fatale» (*Vy žertvoju pali v bor'be rokovoju*). La storia di questa melodia potrebbe essere definita come una vera e propria serie di rinascite e trasformazioni avvenute attraverso le diverse traduzioni musicali e verbali. La melodia proviene da una ben nota canzone del 1826 «Ne bil baraban pered smutnym polkom» (Non batteva il tamburo davanti al reggimento) basata sulla traduzione dei versi del poeta irlandese Charles Wolfe (1791-1823) *The Burial of Sir John Moore after Corunna* fatta dal poeta russo Ivan Kozlov (1779-1840)⁴. In seguito, in Russia, a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento diventerà un canto rivoluzionario con i versi di Anton Amošov (pseudonimo di A. Archangelskij) «Siamo caduti vittime della lotta fatale» (*My žertvoj pali v bor'be rokovoju...*) cantato dai deportati e dai soldati. I tratti che rimandano alla russicità nell'opera *Risurrezione* sono brevi e ne ombreggiano appena lo stile squisitamente italiano. Nella versione finale del 1909 troviamo il tema declamato della risurrezione delle anime dei protagonisti in cui domina un maggiore patetico che riprende il coro del primo atto «Cristo è resuscitato», inoltre nel melodramma la concezione del romanzo viene modificata grazie a un lieto fine ambivalente ma potente.

Secondo Jürgen Mahder, specialista dell'opera italiana, Alfano in *Risurrezione* non esce dai confini dello stile di Catalano e Mascagni e non riesce ad esprimere nella musica il pathos sociale di Tolstoj e i tratti specifici nazionali (Mahder 1986: 32f). Anche Hochrander (2013: 2019) è dello stessa opinione, tuttavia, noi non siamo d'accordo con questo giudizio. Un'analisi attenta del materiale musicale dell'opera di Alfano rivela infatti significative origini intonative nella musica russa. Non concordiamo nemmeno con l'opinione secondo cui la emotività e la melodicità di *Risurrezione* sono dovute unicamente al desiderio del compositore di avere successo. Inoltre, la critica quando tratta del grande interesse per 'il tema russo' in Italia a cavallo tra il XIX e il XX secolo, loda l'opera di Alfano definendola «Literatur-Opern» (Orselli 1999: 67f), ma a nostro giudizio

questa definizione non è corretta in quanto l'opera di Alfano è basata non tanto sul testo letterario di Tolstoj quanto sulla trama del suo romanzo.

Attraverso il prisma dell'opera italiana, le tragedie russe, il tema della notte e della notturna trasformazione del mondo e la visione del mondo come prova e pellegrinaggio, nonché le origini zingane di Katjuša, figlia illegittima di una lavandaia e di uno zingano, sono elementi che l'opera *Gli zingari* di Leoncavallo condivide con *Risurrezione* di Alfano. In questo periodo i compositori avevano una netta preferenza per trame con un 'colorito zingano', ad esempio, Giacomo Orefice (1865-1922) nel 1912 scelse per la sua opera un soggetto analogo basato sul racconto di Gor'kij *Radda*. Anche Guido Bianchini (1885-1971), amico di D'Annunzio, scrisse delle «scene zingane» dal titolo *Radda*. E Puccini per il finale del suo trittico basato su tre racconti di Gor'kij presentò il racconto *Lo zingano* (Puccini 1958, lettere nn. 395, 396: 282). Tutto ciò mette in evidenza non soltanto la ricerca dell'esotico, ma anche l'importanza simbolica per quell'epoca del tema zingano, particolarmente significativo per il *Trovatore* e la *Carmen*, che acquista una nuova sfumatura e intensità come rappresentazione di prossimità alla natura e di spensierata libertà dalla civilizzazione.

Nel 1892 Sergej Rachmaninov diede al suo lavoro composto sulla base della seconda parte del poemetto di Puškin *Cygane* (*Gli zingari*) il titolo *Aleko*, e tre anni dopo compose il *Capriccio zingano* (*Cyganskoe kapriččo*); nel 1919 l'ancora adolescente Dmitrij Šostakovič scrisse l'opera *Cygane* (*Gli zingari*), il cui tema ricorderà nella parte «Immortalità» del suo ciclo più tardo *Sonety Mikelandželo* (*I sonetti di Michelangelo*) (op. 145, 1974).

Quale fu il motivo per cui Ruggiero Leoncavallo si interessò a questo tema ispirandosi al poema di Puškin? Il contrasto tra la civilizzazione europea e la furia delle 'passioni cruenti' ci sembra avere molto in comune con l'accostamento tra gelo razionale e fuoco che all'epoca era centrale nell'arte verista. Molto importante era anche il tema del vagabondaggio e del pellegrinaggio. Gli zingani essenzialmente sono simili a selvaggi «pagliacci», ad artisti girovaghi che hanno spezzato le catene della civilizzazione; la trama della popolarissima opera di Leoncavallo *I pagliacci* coincide di fatto con quella del poema puškiniano: un triangolo amoroso sullo sfondo della vita dei reietti e la

passione per la libertà e l'indipendenza.

Con la «morte di Dio» era invecchiata la morale cristiana regolamentata dalla Chiesa e si erano risvegliati antichi principi etici, in particolare, il diritto alla libera scelta morale. Se Wagner trovò un nuovo sistema di comportamento umano nella sua interpretazione della mitologia scandinava, forse per la stessa ragione gli italiani erano attirati dalle scene di vita libera e pagana degli zingani. Per un certo periodo Leoncavallo si appassionò alla musica e alle idee di Wagner, in particolare un riflesso del tema del crepuscolo degli dei si scorge nell'opera lirica *Gli zingari* (1911-1912). Oltre a Ruggiero Leoncavallo, autori del libretto de *Gli Zingari* furono Enrico Cavacchioli e Guglielmo Emanuel⁵. Com'è noto, la lettura del poemetto *Cigany* (*Gli zingari*) di Puškin ispirò a Mérimée la novella *Carmen* (1845)⁶. Sullo stesso poemetto è basata l'opera *Aleko* di Rachmaninov, nella quale si narrano gli eventi di due anni dopo l'incontro dei protagonisti del poemetto. L'opera di Leoncavallo *Gli Zingari* del 1912 rappresenta invece una diversa lettura e un diverso saggio di 'traduzione musicale' di un capolavoro letterario.

Nell'opera si segue piuttosto da vicino la trama del poemetto puškiniano, con l'aggiunta di scene e dettagli pittoreschi. Ci sono tuttavia delle modifiche importanti rispetto al poemetto: innanzi tutto i nomi: quello del protagonista Aleko, di origine greca, è sostituito con il rumeno Radu, di origine persiana, il giovane inoltre diventa un principe. La puškiniana Zemfira, dal nome di origine turca si trasforma in Fleana, un nome artificiale analogo al nome rumeno Ileana, da Elena. Diventa più importante il ruolo del giovane amante, il poeta-zingano dal nome inventato Tamar, di etimologia ebraica o georgiana. Invaghitosi di Fleana, Tamar è pronto a ucciderla assieme al prescelto, ma un anno dopo le nozze (e non due come in Puškin) diventa l'amante di Fleana che nel frattempo si è stancata di Radu.

Vengono aggiunti inoltre degli episodi e coloriture stilistiche estranei al poemetto, le citazioni di Puškin sono spesso modificate.

La trama è ridotta all'intrigo amoroso senza le numerose descrizioni e riflessioni che troviamo nel poemetto, come ad esempio il racconto dell'Anziano sull'esilio di Ovidio, che il compositore ignora del tutto.

Nell'opera Tamar e l'Anziano esprimono l'etica della libera scelta e del libero amore della tribù

degli zingari. Il cambiamento dei nomi equivale dunque a un cambiamento di contenuto.

Estraneo al poemetto puškiniano è l'episodio iniziale, quando il coro degli zingari presso il fiume Danubio glorifica il sacro tramonto e il fuoco ardente. Nelle didascalie assai estese, di sapore wagneriano, del libretto de *Gli Zingari*, troviamo i dettagli della scenografia, del dinamismo scenico e la simbologia dei colori e della luce. Ad esempio nel testo si insiste sulle parole «crepuscolo», «grande fiume», «fuoco», tutte molte vicine alla poetica di Wagner.

Per quanto riguarda la musica, tuttavia, il referente è un altro. La base di questa scena per Leoncavallo è il genere della *polonaise*, decisamente lontano dalle tradizioni musicali degli zingari, e al limite del comico. Una possibile ragione di tale scelta apparentemente incongrua potrebbe essere ricercata nel fatto che all'epoca l'inno nazionale russo «Grom pobedy razdavajsja» (Suoni il tuono della vittoria), musicato dal compositore polacco Józef Kozłowski (1757-1831), era appunto una *polonaise*. Peraltro, delle *polonaise* risuonano anche nell'opera di Glinka *Una vita per lo zar* e in quella di Čajkovskij *Evgenij Onegin*, come pure nel *Boris Godunov* di Musorgskij. Quindi, non conoscendo di prima mano la musica zingara, Leoncavallo probabilmente riteneva che nella percezione degli occidentali la *polonaise* potesse essere associata all'esotico mondo russo. Solo una volta nella sua opera si ode il colorito musicale zingano nella breve e peraltro poco convincente imitazione delle *Zigeunerweisen*, ovvero le *Arie gitane*, Op. 20, scritte nel 1878 dal compositore spagnolo Pablo de Sarasate (1844-1908).

Nell'opera sono inserite due scene d'amore, la scena del matrimonio con la danza della protagonista e il rito delle nozze, cioè lo scambio del sangue. Il rito della Fratellanza era un rito leggendario, un topos della mitologia zingana molto popolare all'epoca⁷. Con esso vengono sottolineati i segni simbolici dell'«eco delle nozze», vale a dire il coltello usato per il rito che appartiene a Tamar. Nelle intenzioni dell'Anziano l'unione è per sempre, ma il coro degli zingari lo smentisce: «Uno zingaro, col suo cuor vagabondo! E la sua libera anima al vento!» (Libretto *Gli Zingari*: 22).

Cambia anche il finale: Radu dà fuoco al carro dove si trovano la moglie e l'amante. Dall'esaltazione del crepuscolo alla morte nel fuoco la linea della drammaturgia svolta qui decisamente verso

Wagner, della cui tetralogia Ruggiero Leoncavallo era entusiasta. Tutto ciò era decisamente estraneo all'estetica e alla visione del mondo puškiniano, come del resto lo erano i tratti del verismo che prevalgono nella drammaturgia e nel linguaggio musicale dell'opera.

A proposito del finale dell'opera, in cui Radu appicca il fuoco al carro dove si svolge l'incontro amoroso della fedifraga Fleana con Tamar, mentre i due infelici periscono tra le fiamme, Radu viene circondato dagli zingari sconvolti dal suo gesto, ma, in una variante del finale del libretto, riesce a fuggire. L'Anziano zingano esige che lo lascino andare e si rivolge a Radu con queste parole «Non eri nato per queste azzurre immensità dell'orizzonte! A te solo hai pensato! Per te solo cercasti libertà!» (Libretto *Gli Zingari*: 36). Tuttavia, si ha notizia anche di un altro finale dell'opera nel quale Radu dopo aver appiccato il fuoco al carro dove si sono ritirati i due amanti, al colmo della follia e privato dell'amore di Fleana si toglie la vita ai piedi del carro in fiamme dell'amata, morendo vicino al fuoco, come Brünnhilde nell'*Anello del Nibelungo* di Wagner. Purtroppo, non v'è traccia nel libretto del bellissimo verso conclusivo del poema di Puškin «I vsjudu strasti rokovyje, i ot sud'by zaščity net» (E dovunque ci sono passioni fatali, e contro il destino non v'è difesa). Si può però ravvisare una analogia con il finale di Puškin dove l'Anziano prega Aleko «lasciaci, uomo orgoglioso» e questa condanna all'esilio e a una solitudine infernale risuona anche nel racconto di Gor'kij.

Il testo del libretto viene dunque radicalmente rielaborato ed è il più delle volte lontano da quello originale. Purtroppo, prevalgono frasi manierate e banali e con rime scontate, tipiche del periodo verista. Nei rari frammenti che si basano sul testo originale di Puškin si possono rintracciare curiosi errori di traduzione. Un esempio per tutti, l'invito dell'Anziano a Radu: «Останься до утра / под сенью нашего шатра... я готов / с тобой делить и хлеб и кров» diventa «rimani all'ombra della tenda, che pane e sangue teco volentieri dividerò» (Libretto *Gli Zingari*:13). È evidente la confusione tra la parola «кров» (tetto, rifugio, dimora) e quella simile, ma con consonante debole finale «кровь» (sangue). Si tratta di un errore casuale del traduttore? Oppure il traduttore interpreta le parole dell'Anziano come un invito a scambiare il sangue? Il desiderio del principe Radu di diventare membro a tutti gli effetti della tribù degli zingari

culmina nell'episodio dello scambio del sangue e anche, nel finale, quando dà fuoco alla «dimora» (krov) e al «sangue» (krov') dell'Anziano, cioè a sua figlia.

Insomma, nel libretto de *Gli Zingari* prevale non la ri-traduzione letteraria bensì una radicale modificazione dei *realia* che permette di creare una comprensione interculturale nel contesto linguistico dato. È sintomatico, ad esempio, che il protagonista dell'opera, che per gli zingari è uno straniero, esalti l'amata lodandone «gli occhi azzurri» (Libretto *Gli Zingari*: 15), mentre in Puškin Zemfira ha gli occhi neri. Ma tanto nel poemetto russo, scritto in un paese dove prevalgono persone dagli occhi azzurri, quanto nel libretto italiano, quel che è importante è rendere il tratto di esoticità e unicità della donna, così come è percepito dalla ciascuna cultura.

Viene da chiedersi allora se nelle opere degli italiani prevalgano le trattazioni «riduzioniste» della letteratura russa. È troppo semplicistico parlare di impossibilità di fare una traduzione adeguata quando si passa dal genere romanzesco o poetico a quello dell'opera musicale. Occorre concepire l'interpretazione come libera variazione, fantasia, trasformazione in qualcosa di proprio, di vicino del capolavoro 'preso a prestito', pur allontanandosi dall'originale. Il tessuto musicale dell'opera qui trattata include, seppur di rado, motivi orientali piuttosto comuni, e benché il titolo sia *Gli Zingari* e la fonte indicata del libretto sia il poema di Puškin, si tratta essenzialmente di un'opera lirica verista che in Italia, come i *Pagliacci* dello stesso autore, nel periodo prebellico, quando ormai prevaleva lo spirito del futurismo, era invecchiata perché incarnava uno stile della fine del XIX secolo; tuttavia, negli anni Venti fuori dall'Italia, ad esempio a Londra e negli USA, le sue messe in scena continuarono senza interruzioni.

Le 'traduzioni musicali' sono in grado di rendere in modo non verbale particolarità importanti e gradite al pubblico della ricezione dei capolavori della letteratura. Ad esempio, nel gennaio del 2020 nel teatro del Maggio Musicale Fiorentino è stata presentata con successo una nuova messa in scena italiana di *Risurrezione* di Alfano con la regia di Rosetta Cucchi e il maestro Francesco Lanzillotta sul podio a dirigere l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Ciò vuol dire che questa lettura di un classico russo, questa 'traduzione musicale' è ancor viva e necessaria, ed

esprime qualcosa di essenziale, pur non potendo esprimere tutta la forza del pathos sociale e la consapevolezza dei motivi e dei meccanismi del male e della tensione degli esseri umani verso la perfezione del romanzo originale.

Negli esempi di opere selezionati abbiamo notato due modalità di adattamento e interpretazione di soggetti tratti dalla letteratura russa da parte di musicisti italiani. Da una parte, con Leoncavallo osserviamo il massimo avvicinamento di eroi 'forestieri' a tipologie di personaggi e di musica consuete per la cultura di arrivo. Dall'altra Alfano, che tenta di rendere la specificità nazionale, crea un modello 'intermedio' paneuropeo.

Come avviene nell'opera *Evgenij Onegin*, il ruolo di protagonista viene trasferito sul personaggio femminile, al centro dell'opera non è dunque Eugenio, ma Tat'jana, così in *Risurrezione* non è Nechljudov ma Katjuša, e ne *Gli Zingari* non è Aleko (ovvero Radu), ma la sua innamorata. All'epoca, lo scopo principale dell'arte non era riprodurre fedelmente i tipici suoni nazionali, e i tentativi osservati nelle opere prese in esame erano spesso timidi e a volte inconcludenti. La 'liricizzazione' e la trasformazione della base letteraria avvicinavano il linguaggio musicale, la drammaturgia e il sistema dei personaggi delle interpretazioni della letteratura russa a ciò che era più familiare e vicino all'estetica europea, pur se ormai obsoleto. Tuttavia è indubbio l'influsso positivo che ebbero queste nuove fonti letterarie, la cui trattazione da parte di compositori italiani permette persino di scoprire qualità e tratti che i parlanti madrelingua non avevano colto. Potremmo addirittura dire che il desiderio dei maestri italiani di «tradurre musicalmente» le lettere russe all'epoca fu molto più audace che in Russia.

Abbiamo qui analizzato alcuni esempi di prime 'traduzioni musicali' di testi della letteratura russa in opera italiana. In particolare, gli esempi di *Risurrezione* e de *Gli Zingari* forniscono due modalità di adattamento e interpretazione dei soggetti tratti dalla letteratura russa. Come abbiamo visto, il libretto di *Risurrezione* è ripreso dalla versione teatrale di Bataille e non direttamente dal romanzo di Tolstoj, inoltre, cosa singolare per l'opera europea dell'epoca, è in prosa e non in versi. Alfano costruisce una struttura drammaturgica selezionando solo gli episodi chiave per la concezione lirica e disponendoli in un ordine che rispetti la verosimiglianza con alcuni tentativi di



rendere la specificità nazionale, creando tuttavia un modello 'intermedio' europeo di ritratti sonori. Si può dire che il metodo di assimilazione della letteratura straniera di Alfano sia simile a quella di Donizetti nella *Lucia di Lammermoor*: lo schema della trama viene trasformato seguendo piuttosto il cliché del melodramma. In Leoncavallo abbiamo invece l'omologazione degli eroi 'forestieri' a tipi di personaggi e a caratteristiche musicali più familiari per il pubblico italiano. Neanche i rari elementi di 'colore locale russo', né gli episodi *à la zingaresca* cambiano il carattere italiano di questa opera che è più vicina al modello drammatico già sperimentato dall'autore nei *Pagliacci* e quindi al verismo.

Bibliografia

- Autumn of Italian Opera. From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Northeastern University Press, Boston 2007.
- Bianconi, Lorenzo, *Melodramma e letteratura tra poetica ed estetica*, «Studi Comparatistici», 11-12, VI, n. I-II, 2013: 9-16.
- Barblan, Guglielmo, *Toscanini e La Scala*, Edizioni della Scala, Milano 1972.
- Cella, Franca, "Siberia, «santa terra di lacrime, e d'amor»": soggetti russi nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento", *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, ed. Johannes Streicher, ed. IZMER, Roma 1999: 79-124.
- Figes, Orlando, «Gli europei». *Tre vite cosmopolite e la costruzione della cultura europea nel XIX secolo*, Mondadori, Milano 2019.
- Hochradner, Thomas, *Revived is the Lord...: Two Readings of a Dramatic Approach in Music*, «Musicological annual (Muzikoloski sborni)», L/2, 2013: 213-221.
- Mahder, Jürgen, "Franco Alfano. Risurrezione", *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, ed. Carl Dahlhaus, vol. I, Piper, München/Zürich 1986.
- Morini, Mario, "Ritorno di Franco Alfano", *Risurrezione, Programma di sala* del Teatro Massimo di Palermo, Aprile 1990.
- Orselli, Cesare, "«Risurrezione» e «Cyrano de Bergerac»: quasi due «literatur-Opern»", *Franco Alfano. Presagio di tempi nuovi con finale controcorrente*, Eds. Rino Maione - Francesco Canessa Rugginenti, De Musica 4, Milano 1999: 67-88.
- Petrushanskaya, Elena, *Priključenija ruskoj opery v Italii*, Agraf, Moskva 2018.
- Puccini, Giacomo, *Carteggi pucciniani*, ed. Eugenio Gara, Ricordi, Milano 1958.
- Reschert Alexander, *Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog*, vol. 1, Barenreiter, Kassel et al. 2001.
- Risurrezione* Libretto <https://www.flaminioonline.it/Guide/Alfano/Alfano-Risurrezione21-testo.html>
- Sansone, Matteo, *The «verismo» of Ruggero Leoncavallo. A source study of «Pagliacci»*, «Music & letters», vol. LXX, n. 3, agosto 1989: 342-362.
- Rostagno, Antonio - Tatti, Silvia (Eds.), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Bulzoni, Roma 2016.
- Streicher Franco Alfano, "Cronologia", in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, ed. Johannes Streicher, ed. IZMER, Roma 1999: 447-510.
- Tatti, Silvia, *Poeti per musica. I librettisti e la letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.
- USN: <https://www.amicidelmaggio.it/content.php?page=93> (06.12.2019)
- Tolstoj, Lev, "Voskresenie" [1899], in *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*, t. 32. Cudožestvennaja literatura, Moskva 1936.
- Waterhouse, John C. G., "Da *Risurrezione* a *La leggenda di Sakùntula*: dal 'verismo' degli esordi allo stile personale della maturità", in *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, ed. Johannes Streicher, ed. IZMER, Roma: 523-548.
- Zidaric, Walter, *Sujets russes dans l'opera italien, des XIXe - XXe siècles de Il falegname di Livonia (1819) a Risurrezione (1904)*, «Slavica Occitania», 23, 2006: 70-78.
- Zingari (1912) / Due episodi di Enrico Cavacchioli e Guglielmo Emmanuel; musica R. Leoncavallo [dal poema di Puskin]. Milano, ed. Edoardo Sonzogno, 1912. Fondo Ghisi, N 253. Università degli Studi di Pavia, Facoltà di Musicologia. URL: <http://www.rodoni.ch/VERISMO/zingari.pdf> (29.01.2020)
- <http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/pdf/ghisi253.pdf> (28.01.2020)

1 * Traduzione dal russo di Gabriella Imposti.

2 *Risurrezione*: versione dal russo di Augusto Carelli, Tipografia dell'Avanti, Roma, 1899; la traduzione di Nina Romanowsky, Treves, Milano, 1900; la traduzione dal russo di Sofia Puritz ed Ettore Fabietti, A. Salani, Firenze, 1901. Tolstoj era ancora in vita quando a Torino nel 1904 venne messa in scena per la prima volta l'opera di F. Alfano.

3 È improbabile che Alfano conoscesse questo componimento.

4 *Na pogrebenie anglijskogo generala Sira Džona Mura* (traduzione dei versi del poeta irlandese Charles Wolfe (1791-1823) *The Burial of Sir John Moore after Corunna*. Già nella prima metà dell'Ottocento i versi di Kozlov furono trasformati in una romanza dal suo amico il compositore dilettante Aleksandr Varlamov (1801-1848). Molto prima della rivoluzione del 1905 la melodia con questi versi accompagnava le cerimonie funebri delle «vittime dello zarismo», con le parole «Vy žertvami pali v bor'be rokovoj» (Siete caduti vittime nella lotta fatale). Dopo l'ottobre del 1917 la canzone migrò in Germania. Nel 1931 il primo verso fu ripreso anche nella poesia di Marina Cvetaeva «Net, bil baraban pered smutnym polkom...».

5 La partitura e il libretto dell'opera di Leoncavallo furono pubblicati per la prima volta a Milano dall'editore Sonzogno nel 1912 e nel 1913 <http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/pdf/ghisi253.pdf>

6 Cfr. (Figs 2019).

7 Negli anni Venti Aleksandr Bogdanov si farà promotore dell'emoscambio come segno dell'uguaglianza tra i cittadini sovietici.

Tranelli e trappole nella traduzione di testi russi specialistici (danza, balletto e musica)

Michaela Böhmig

1. Premessa

Non mi soffermerò a lungo sulla premessa, riassumibile in tre punti:

1.1. Per tradurre testi così specifici come quelli che riguardano la danza, il balletto e la musica si deve aver frequentato questi ambiti non solo in teoria, ma possibilmente anche nella pratica. Molti termini non sono registrati nei dizionari bilingue e, spesso, nemmeno in quelli monolingua, come il Dal' (Dal' 1978-1980) o l'Ušakov (Ušakov 1994). Alcuni vocaboli mancano perfino in dizionari specifici – comunque non esistenti per l'italiano – come il *Wörterbuch der darstellenden Künste. Russisch-Deutsch / Deutsch-Russisch* [Vocabolario delle arti dello spettacolo. Russo-Tedesco / Tedesco-Russo], uscito in tre edizioni nell'allora DDR tra la seconda metà degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 (Fischborn 1982). Come esempio di quanto serva una competenza approfondita per tradurre in maniera corretta un termine specifico, prendiamo un vocabolo come *язычок* (*jazyčok*), lett. «linguetta». Nell'Ušakov, tra i vari significati di *jazyčok* è elencato «*podvižnaja, odnym koncom ukreplennaja plastinka v različnych ustrojstvach, mechanismach*» [piastrina mobile, fissata con una estremità in diversi dispositivi, meccanismi] e uno degli esempi è: «*jazyčok v duchovyh instrumentach*» [linguetta negli strumenti a fiato] (Ušakov 1994: IV, 1459).

Ora, per tradurre correttamente, si deve sapere che qui non si tratta degli strumenti a fiato in generale, ma di alcuni dei cosiddetti «legni» (clarino, oboe, fagotto), che non hanno una linguetta, ma un'ancia.

1.2. Si devono conoscere a fondo le serie culturali contigue (teatro, musica, arti figurative e, naturalmente, letteratura), dato che la conoscenza del contesto culturale e dell'epoca di appartenenza del testo di partenza è imprescindibile per tradurre correttamente (si traduce notoriamente non da una lingua all'altra, ma da una cultura all'altra). A sua volta, ogni scelta traduttiva, come un sasso lanciato in uno stagno, allarga i suoi cerchi e coinvolge altri ambiti, nel nostro caso composizioni musicali, dipinti e perfino opere letterarie. Il discorso vale, ovviamente, anche per chi traduce testi letterari, tenuto a conoscere le arti figurative e la musica, conoscenza, quest'ultima, spesso lacunosa.

1.3. Per tradurre testi relativi alla musica, si dovrebbe conoscere il tedesco, per la danza e il balletto è imprescindibile il francese.

I problemi di cui vorrei discutere in seguito mi si sono presentati durante il lavoro di traduzione dei testi, scritti da poeti, letterati, critici e storici della danza, ballerine e danzatori russi ai tempi delle tournée di Isadora Duncan in Russia nell'arco di tempo tra il 1903 e il 1918 (Böhmig 2016).

2. 'Felice' intuito o 'arido' ragionamento?

Sono numerosi gli esempi degli errori in cui può incorrere il traduttore più qualificato che proceda per intuito. Certamente, il cosiddetto 'intuito' è spesso oltremodo 'felice', ma non è sufficiente nemmeno quando è supportato da una lunga esperienza. Per ogni scelta traduttiva impegnativa, come nomi, titoli, termini con specifiche valenze semantiche, coordinate spazio-temporali, realtà locali, ecc., ecc., non

basta concentrarsi sul testo in cui sono inseriti, ma ci si deve interrogare sulla loro origine e risalire al più ampio contesto in cui sono nati. Vediamo alcuni esempi:

2.1. La sinfonia n. 1 di Gustav Mahler del 1888, «composizione musicale in forma sinfonica», è nota, in Italia, con il titolo *Il Titano*, che indirizza la percezione dell'ascoltatore verso l'aspetto monumentale della sinfonia. Indagando sulla genesi della creazione mahleriana, si scopre che il titolo originale (abbandonato nel corso della ulteriore elaborazione dell'opera), è *Titan* (senza articolo), nome derivato dall'omonimo romanzo di formazione dello scrittore tedesco Jean Paul. In questo romanzo, pubblicato negli anni 1800-1803, l'autore, che all'inizio dell'800 godeva di una fama pari a quella di Goethe e Schiller, prende di mira varie incarnazioni del 'titanismo', della hybris di individui dominati da tendenze estreme a scapito di una saggia moderazione. I riferimenti a Jean Paul sono confermati dalla prima parte della sinfonia di Mahler, che reca il sottotitolo "Aus den Tagen der Jugend". *Blumen-, Frucht- und Dornstücke* ["Dai giorni della giovinezza". Brani di fiori, frutti e spine], tratto da un'altra opera di Jean Paul, il romanzo *Siebenkäs* (1796-1797). Se ora consideriamo anche le peculiarità stilistiche degli scritti di Jean Paul, solitamente intrecciati intorno a una trama intricata e caratterizzati dalla 'ironia romantica' con lunghe digressioni umoristiche e satiriche, alternate a sentenze aforistiche, con la continua oscillazione tra comico e tragico, tra banale e sublime, tra passaggi apparentemente informi e rigore formale quasi classico, la sinfonia di Mahler assume tutt'altri connotati e le lungaggini diventano divagazioni, mentre nei momenti dissonanti si colgono echi burleschi.

2.2. Nella traduzione italiana del romanzo *Peterburg* (1913-1914) di Andrej Belyj si parla di «danza del volo delle valchirie» (Belyj 1961: 48), che rende letteralmente «tanec *poleta Val'kirij*» dell'originale (Belyj 1981: 62). L'espressione si riferisce al Preludio strumentale al Terzo atto della *Valchiria* (1854-1856; prima rappresentazione 1870) di Richard Wagner, brano noto come *Der Ritt der Walküren*, cioè «La cavalcata delle Valchirie», denominazione che dovrebbe essere conservata nella traduzione. In questa visione è da riconsiderare anche la traduzione italiana del pannello di Michail Vrubel'

Polet Fausta i Mefistofelja (1896), che in italiano è intitolato *Il volo di Faust e Mefistofele*. Vi sono raffigurati Faust e Mefistofele, che sullo sfondo di un cupo cielo notturno si reggono in groppa a due cavalli, lanciati in *galop volant*, e sorvolano una città fortificata medievale. L'immagine di Vrubel' si riferisce all'annotazione di regia della scena «Notte. Aperta campagna» del *Faust* di Goethe, dove si legge: «Faust, Mephistopheles, auf schwarzen Pferden daherbrausend» [Faust, Mefistofele, sfrecciando su neri corsieri] (Goethes Faust 1966: 139), senza che si precisi se si trovano in aria o per terra. A mio avviso, questa scena è contaminata, nella raffigurazione di Vrubel', con il momento del loro arrivo alla «Notte di Valpurga classica», alla quale giungono dall'alto come «aeronauti», senza che si menzionino cavalli (Goethes Faust 1966: 216). Forse anche nel caso del pannello di Vrubel' sarebbe pertanto più adatto tradurre il titolo con *La cavalcata di Faust e Mefistofele*, tanto più che Vrubel', oltre al *Faust* di Goethe, conosceva bene l'opera di Wagner, come dimostra la tela *Val'kirija* [La valchiria], dipinta nel 1899.

2.3. Un altro esempio di traduzione nella quale si riscontrano incongruenze, questa volta temporali, è una vecchia versione di *Son Makara* [Il sogno di Makar, 1885] di Vladimir Korolenko. Nel Quarto capitolo, nel quale si narra l'episodio di Makar che si inoltra nella taiga, si legge: «La tajga diventava spesso. Era silenziosa e piena di mistero. Gli spogli larici erano argentati di brina. Una debole luce d'alba, aprendosi il varco tra le loro cime, penetrava nel bosco [...]» (Korolenko 1961: 30). Segue la descrizione di come Makar si aggira nella taiga alla ricerca delle sue trappole (e di una volpe che avrebbe risolto i suoi debiti) e si imbatte nel suo nemico Aleška, anche lui alla ricerca delle trappole. Ambedue sospettano che l'altro gli voglia rubare le prede, si inseguono, si azzuffano e Makar, che ha la peggio, cade nella neve e a fatica si rialza. Qui leggiamo: «**Si faceva buio**» (Korolenko 1961: 34). Subito ci si chiede: ma l'ispezione di trappole (non lo svolgimento di una battuta di caccia), l'infausto incontro, il rapido inseguimento e una breve zuffa sono continuate dall'alba alla sera? Con questo dubbio si va a controllare l'originale, dove si trova: «*Mjagkij svet spolocha* [...]» (Korolenko 1978: 90) e, successivamente, «**Potemnelo**» (Korolenko 1978: 92). *Spolochi* ha il significato di *severnoe sijanie* (Ušakov 1994: IV, 446), cioè **aurora boreale**,

un fenomeno che nell'emisfero settentrionale si verifica nel lasso di tempo tra le ore 18.00 e l'1.00 di notte e che Korolenko descrive dettagliatamente nel paragrafo che precede quello di cui ci stiamo occupando. Cambia, pertanto, il tempo dei fatti narrati, che si svolgono in un'ambientazione notturna, rischiarata da una luce irreal, che conferisce alla scena un colorito sinistro. Un regista, che per girare un film su questo soggetto traesse il suo scenario dalla traduzione appena citata, creerebbe effetti completamente diversi da quelli di un regista che, invece, potesse ispirarsi all'originale.

2.4. Si potrebbero ancora ricordare le traduzioni dell'*Oblomov* (1859) di Ivan Gončarov. Nella descrizione dell'abbigliamento casalingo del protagonista, nell'originale russo si legge: «*Oblomov vseгда chodil doma bez galstuka* [...]» (Gončarov 1987: 8). Nelle traduzioni che conosco *galstuk* è reso con «cravatta», senza considerare che Oblomov è un uomo della prima metà dell'Ottocento. Basterebbe guardare un ritratto maschile dell'epoca per rendersi conto che *galstuk* – che, come sappiamo, deriva dal tedesco *Halstuch* [fazzoletto da collo] – non era una cravatta in senso moderno, ma un foulard annodato più o meno artisticamente intorno al colletto della camicia, peculiarità osservata solo nella più recente traduzione tedesca, accolta entusiasticamente dalla critica. Nel primo capitolo leggiamo: «*Zu Hause trug Oblomow nie ein Halstuch* [...]» [A casa Oblomov non portava mai un **fazzoletto da collo** (...)] (Gontscharov 2012: 9; cfr. anche nota: 769). In questo come in altri casi, il traduttore dovrebbe cercare di procurarsi una documentazione visiva (dipinti, fotografie, ecc.) per poter riprodurre anche lessicalmente una immagine corrispondente alla realtà del tempo.

2.5. Non posso concludere queste osservazioni senza rilevare un quesito che ha accompagnato tutta la mia vita di russista: perché in italiano, a differenza di quasi tutte le lingue e contrariamente all'articolo femminile degli altri fiumi europei con la desinenza in -a (Elba, Vistola, Senna, ecc.), si è diffuso l'uso di «il Volga», una incongruenza che fa perdere il ricco tessuto di credenze folcloristiche, legate alle espressioni *Volga-matuška* [Madre Volga] e *Don-batjuška* [Padre Don].



3. Considerazioni sulla traduzione di alcuni termini tecnici relativi alla danza e al balletto

Per illustrare i ragionamenti che hanno preceduto e accompagnato il mio lavoro sulla traduzione dei testi 'duncaniani', ho scelto alcuni vocaboli che presentano particolari difficoltà di traduzione. Eccoli:

Пляска, Пляс vs Танец / Pljaska, Pljas vs Tanec;
Хореография – Хореографический / Choreografija –
Choreografičeskij;
Руки и Ноги / Ruki e Nogi;
Тюник, Тюника vs Туника / Tjunik, Tjunika vs Tunika.

3.1. Pljaska, Pljas vs Tanec

Il russo abbonda di parole doppie: oltre a *pljaska/tanec* [danza], ricordiamo *volja/svoboda* [libertà], *pravda/istina* [verità].

Il populista Nikolaj Michajlovskij, in diversi suoi scritti, come *Pis'ma o pravde i nepravde* [Lettere sulla verità e la non-verità] (Michajlovskij 1897: 384) e *Predislovie* [Prefazione] alla raccolta delle sue opere (Michajlovskij 1896: V), parla con entusiasmo della ricchezza della lingua russa che ha termini doppi, in questo caso *pravda* e *istina*, laddove le lingue occidentali ne hanno solo uno. Questa particolarità pone non pochi problemi al traduttore in lingue diverse dall'inglese che dispone di *freedom* e *liberty* e anche di *verity* e *truth*.

Nel nostro discorso, i due termini doppi sono *pljaska* e *tanec*, che, per complicare la questione, possono anche essere usati come sinonimi. Nel dizionario dell'Ušakov troviamo le seguenti definizioni:

1. **Pljaska:** 1. *Dejstvie po glag. pljasat'* [Azione derivante dal v. ballare]; 2. *Tanec* (preimušč. narodnyj) [Danza (soprattutto popolare)]: *Narodnye pljaski* [Balli popolari]. *Pljaska smerti* [Danza macabra]; *Pljaska svjatogo Vitta / Vittova pljaska* [Ballo di San Vito]. *Pljas* è il sinonimo colloquiale di *pljaska* (Ušakov 1994: III, 314). Nel Dizionario tedesco *pljaska* è definita come *Tanz; improvisiertes Tanzen Art des Volkstanzes und Tanzens ohne festgelegte Schritte* [Danza; il danzare improvvisato Tipo di danza popolare e del danzare senza passi codificati] (Fischborn 1982: 82). Per quanto riguarda *pljas*, lo stesso dizionario traduce: *Tanzen* [il Danzare], *Tanz*

[Danza], Volkstanz [Danza popolare]; rituellet Tanz [Danza rituale], rituelles Tanzen [il Danzare rituale] (Fischborn 1982: 82).

2. Per **Tanec** (ot nemeckogo *Tanz*) [Danza (dal tedesco *Tanz*)] Ušakov elenca: 1. Plastičeskie i ritmičnye dviženija kak iskusstvo [Movimenti plastici e ritmici come arte]: *Iskusstvo tanca; Teorija tanca* [Arte della danza; Teoria della danza]; 2. Rjad takich dviženij, opredelennogo tempa i formy, ispolnjaemych v takt opredelennoj muzyke: *Val's i mazurka prinadležat k salonnym tancam; Klassičeskie tancy; Narodnye tancy; Charakternye tancy; Uroki tancev; Škola tancev* [Serie di movimenti con un tempo e una forma determinati, eseguiti al ritmo di una determinata musica: il valzer e la mazurka sono balli da sala; Danze classiche; Danze popolari; Danze di carattere; Lezioni di danze/balli; Scuola di danze/balli] (Ušakov 1994: IV, 651).

Già nella traduzione di questi brevi lemmi di dizionario si riscontrano difficoltà nella resa non solo delle differenze tra *pljaska* e *tanec* e dei corrispondenti vocaboli italiani, ma anche dei termini musicali (*ritm, temp, takt*), che richiedono una precisa conoscenza della struttura – e della relativa terminologia – di uno spartito musicale. Secondo il Kovalev, *ritm* è «ritmo», mentre *temp* può essere «tempo», inteso ovviamente in senso musicale, ma anche «ritmo». *Takt*, infine, può essere il «tempo» (musicale) e la «battuta», ma anche il «ritmo». Da evitare «cadenza», indicata tra i vari significati di *takt* (Kovalev 2007: 1132), perché la cadenza, in ambito musicale, è tutt'altra cosa dalla suddivisione in battute e dalla struttura ritmica di un brano.

Ma torniamo a *tanec* e *pljaska*. Anche in italiano abbiamo due vocaboli: **ballo**, definito dallo Zingarelli come 1. «Movimento ordinato del corpo e spec. dei piedi, secondo il ritmo della musica o del canto» con gli esempi: *maestro, scuola di b. Corpo di b. e Canzone a b.*; 2. Giro di danza, durata di un ballabile; 3. Tipo di ballabile: *il valzer è un b. a tre tempi. B. liscio*; 4. Festa danzante: *dare un b.; aprire il b.; b. in maschera; b. a corte*; 5. Azione scenica espressa per mezzo della pantomima e della danza, con accompagnamento di musica. *B. Excelsior*; 6. [...]; 7. *B. di San Vito* (Zingarelli 2002: 199-200). Il primo significato elencato nello Zingarelli per **danza** è «Complesso di movimenti ritmici del corpo, eseguiti da una o da più persone,

per lo più in accordo con un accompagnamento musicale» con gli esempi: *aprire le danze; d. del ventre. D. classica, d. accademica; D. popolare; D. sacra, rituale* (Zingarelli 2002: 495).

Ora ci si deve chiedere se nella traduzione si vuole mantenere una distinzione – per quanto opinabile – tra i due termini *pljaska* e *tanec* o se si preferisce tradurre tutto con «danza», soluzione, quest'ultima, che presenta meno problemi, ma sacrifica una differenziazione significativa nel russo. Ove si scegliesse la prima opzione, conviene vagliare gli esempi elencati nell'Ušakov, abbinandovi le possibili traduzioni:

Narodnye pljaski: Danze/balli popolari;

Pljaska smerti: Danza macabra;

Pljaska svjatogo Vitta, Vittova pljaska: Ballo di San Vito.

Iskusstvo tanca: Arte della danza (non del ballo);

Teorija tanca: Teoria della danza (non del ballo);

Val's i mazurka prinadležat k salonnym tancam: Il valzer e la mazurca sono balli da sala;

Klassičeskie tancy: Danze classiche;

Narodnye tancy: Danze o balli popolari;

Charakternye tancy: Danze di carattere;

Uroki tancev: Lezioni di danze/balli (esclusa la danza classica);

Škola tancev: Scuola di danze/balli (esclusa la danza classica: in Russia, la Scuola di danza accademica si chiama attualmente *Baletnaja škola* o, a livello istituzionale, *Choreografičeskoe učilišče*, altro problema per il traduttore che affronteremo più avanti);

Dopo il confronto delle ricorrenze (per *tanec* prevale leggermente l'abbinamento con «danza», per *pljaska* «danza» e «ballo» sono in equilibrio), l'esame delle incompatibilità e lunghe meditazioni ho pensato di poter procedere per esclusione, stabilendo che per *tanec*, legato a *klassičeskij tanec*, sinonimo di *balet*, avrei optato per «danza (classica)», mentre per (*narodnaja*) *pljaska* con elementi di improvvisazione, sinonimo del più formalizzato *narodnyj tanec*, avrei adottato «ballo (popolare)». Questa scelta non è priva di contraddizioni, interferenze e incongruità, che obbligano a prendere atto dell'inevitabile approssimazione di ogni scelta traduttiva.

Sorge subito il problema delle possibili ambiguità rispetto a espressioni come, ad. es., «Danza/ballo delle furie» dell'opera *Orfeo ed Euridice* di Christoph Willibald Gluck (prima rappresentazione 1762). Ora è invalso l'uso di «Danza delle furie», ma nel libretto di Ranieri de' Calzabigi si trova: «Ballo di Furie e Spettri», che nel libretto russo corrisponde

a *Pljaska furij* (per il libretto italiano, cfr. il sito <http://www.librettidopera.it/zpdf/orf_eur.pdf> e, per quello russo, il sito <<http://libretto-oper.ru/gluck/orfei-i-evridika>>). Pur concedendo che nel Settecento «ballo» era sinonimo del francese *balet* e che ora «ballo» si usa soprattutto per il ballo liscio, vorrei rinviare a espressioni come «balli popolari», «ballo in maschera», ma anche «canti e balli» e – perché no – a un titolo come *Donna è ballo* per un libro sulla nascita della danza moderna (Bertozzi 1979), per giustificare o, perlomeno, rendere proponibile la traduzione di *pljaska* con «ballo» e di *tanec* con «danza», opzione che permette di conservare, nel caso di «ballo», la connotazione di un minore rigore formale rispetto a «danza».

Ogni scelta traduttiva, come un sasso lanciato in uno stagno, allarga i suoi cerchi ad altri campi e, dopo aver deciso che avrei tradotto *pljaska* con «ballo», il pensiero è corso alla «fiaba drammatica» di Fedor Sologub *Nočnye pljaski* (1908), nota in italiano con il titolo *Danze notturne*. A mio avviso si potrebbe, invece, pensare a *Balli notturni* in considerazione del fatto che il Primo atto si svolge durante un festino alla corte di Re Politovskij, rallegrato da musicisti e *pljasuny* (pl. di *pljasun*), mentre nel Terzo atto il giovane poeta riferisce, con esplicito riferimento ai balli di Isadora Duncan, che le bellissime giovani principesse di notte vanno a ballare nel regno sotterraneo di un re malvagio. E forse Sologub pensava non solo alla Duncan, sulla quale, nello stesso anno della pièce, aveva scritto l'importante saggio *Mečta Don-Kichota. (Ajsedora Dulkan)* [Il sogno di Don Chisciotte. Isadora Duncan], ma anche a *Pljaska furij*. È comunque curioso il fatto che il giovane poeta usi *tancy* [danze] e *tancevat'* [danzare], parole che ricorrono solo tre volte, di cui due in questa replica, in un testo nel quale sono disseminati dieci vocaboli con la radice *pljas-* (*pljasat'*, *pljaska* e *pljasun*).

Al riguardo va ricordato che molti critici russi, nelle loro recensioni degli spettacoli della Duncan, parlavano di *pljaski* e definivano la danzatrice *pljasun'ja*, che designa qualcuno abile nell'arte del ballare (Ušakov 1994: III, 317). Questo termine crea, però, qualche problema, perché, in analogia con *pljas* = ballo, *pljasun'ja* non è traducibile con «ballerina». Soprattutto nel caso della Duncan, che era l'opposto di tutto quanto caratterizza una ballerina (non era leggiadra, non aveva tecnica in senso stretto, ballava a piedi nudi,

non portava calzamaglia, corsetto, gonnellino, non usava passi codificati, ma si lasciava andare all'improvvisazione), si deve usare «danzatrice».

Come si vede, se si volesse essere coerenti, ogni scelta traduttiva, prima o poi, porta a un bivio, che alla fine travolge o, perlomeno, ridimensiona l'opzione iniziale. Ciò non impedisce, però, che non si possa adottare «ballo» per *pljaska* e «danza» per *tanec*, in modo che il lettore percepisca che nella terminologia russa esiste una differenza, da spiegare magari con una nota a piè di pagina.

3.2. Choreografija e Choreografičeskij

Per iniziare il ragionamento sui due termini, è utile partire da due testi importanti, i libri di due autorevoli critici e storici della danza e del balletto: *Antičnaja Choreografija i miss Dulkan* di Valerian Svetlov (Svetlov 1906) e *Istorija choreografii vsech vekov i narodov* di Nikolaj Vaškevič (Vaškevič 1908).

Le perplessità legate alla traduzione sorgono immediatamente appena ci si inoltra nella lettura dei due testi, nei quali si parla sostanzialmente di danza e non di coreografia.

Consultando il Dizionario bilingue del Kovalev si trova solo: *choreografija* – coreografia (Kovalev 2007: 1233).

Nell'Ušakov, alla voce *choreografija*, le distinzioni sono più articolate: *Iskusstvo tanca* [Arte della danza], *Kompozicija i postanovka baletnych tancev* [Composizione e allestimento/messa in scena/realizzazione di balletti] (Ušakov 1994: IV, 1177).

Nel *Wörterbuch der darstellenden Künste* per *choreografija* si danno i seguenti termini: *Choreographie* [Coreografia], *Ballett-Inszenierung* [Messa in scena di un balletto]; *Tanzkunst* [Arte della danza], *Ballettkunst* [Arte del balletto] (Fischborn 1982: 118).

Va ricordato che, in Russia, il *Choreografičeskoe učilišče* non è una scuola di coreografia, ma una Scuola di danza classica/accademica o un'Accademia di danza, dove si insegna la tecnica del balletto e anche, ma non principalmente, la coreografia.

Per non perdere la derivazione etimologica dal greco χορευτική (τέχνη), dall'agg. χορευτικός, che si riferisce al danzare in coro e, per estensione, designa l'arte della danza in generale, proporrei

di usare «coreutica» per tradurre *choreografija* nei casi in cui si riferisce all'arte della danza.

I titoli citati all'inizio di questo paragrafo diventano, pertanto, *La Coreutica antica e Miss Duncan e Storia della coreutica di tutti i secoli e popoli*.

3.3. Noga e Ruka

Un problema non indifferente in testi che parlano di danza e balletto è come affrontare la traduzione di *noga*, *stupnja*, *pjatka*, *nosok* [gamba/piede, pianta del piede/piede, tallone, punta (qui: del piede)] e di *ruka*, *kist'*, *ladon'* [braccio/mano, mano, palma] con i relativi plurali.

Particolarmente ardua si rivela la traduzione dei termini riferiti alle posizioni delle gambe e dei piedi. Laddove *stupnja*, *pjatka* e *nosok* sono inequivocabili, *noga* presenta una doppia faccia, perché, parlando di balletto, si deve capire se, nella descrizione delle cinque posizioni fondamentali, si parla di gambe o di piedi, cioè se *len dehors* inizia dalle gambe o è circoscritto ai piedi.

Il problema è evidente nella traduzione di uno dei manuali più importanti per l'insegnamento della danza classica, *Osnovy klassičeskogo tanca* (Le basi della danza classica) di Agrippina Vaganova. E già qui potremmo discutere se usare *I fondamenti della danza classica* o *I principi fondamentali della danza classica* invece di *Le basi della danza classica* e se sostituire danza classica con balletto classico. Ma concentriamoci sul capitolo «Formy klassičeskogo tanca. I. Osnovnye ponjatija» (*Le forme della danza classica. I. I concetti basilari*), che si apre con il sottocapitolo «Pozicii nog» (*Le posizioni delle gambe/dei piedi*) (Vaganova 2000: 21), mentre il sottocapitolo «Pozicii ruk» (*Le posizioni delle braccia*), la cui traduzione crea meno problemi, si trova nel capitolo «Ruki» [Le braccia/Le mani] (Vaganova 2000: 46-48).

Il titolo e la frase iniziale del capitolo che la Vaganova dedica a gambe/piedi sono: «**POZICII NOG** // Èti pjat' ischodnych položenij **nog** obščezivestny. Ich pjat', potomu čto pri vsem želanii vy ne najdete šestogo položenija dlja vyvorotnyh **nog** [...]. Dlja čitatelej, ne znajuščich tanca, privožu opisanie pozicii **nog**» (Vaganova 2000: 21). Nel capitolo, la Vaganova usa *noga* quando parla in generale dell'impostazione, mentre *stupnja*, *pjatka*, *nosok* sono riservati alle descrizioni dettagliate delle posizioni dei piedi.

Come si sono regolati i traduttori? Nella versione di F. Pappacena, A. Alberti e M. Korableva si legge: «**POSIZIONI. POSITIONS DES PIEDS** // Sono universalmente note le cinque posizioni fondamentali dei **piedi**. Ce ne sono cinque perché, anche volendo, con le **gambe** ruotate non potrete trovarne una sesta [...]. Inserisco la descrizione delle posizioni per i lettori che non conoscono la danza classica» (Vaganova 2007: 45). Come vediamo, la traduzione di *nog* (gen. pl. di *noga*) oscilla tra *pieds*, piedi e gambe e, in un caso, è omessa. Nella descrizione delle cinque posizioni basilari si rende con «piede» sia *noga* sia *stupnja*. Nella traduzione tedesca troviamo «Die Positionen der **Füsse**» [La posizione dei piedi] e si mantiene poi «Fuss» [piede; pl. Füsse] sia per *noga* che per *stupnja* (Waganowa 1954: 21).

Se, nella versione italiana della Vaganova rimane un margine di dubbio nel caso di *noga*, la questione è semplice per *stupnja*, *pjatka* e *nosok*, usati quando si parla nei dettagli della posizione dei piedi. L'unico dubbio è se tradurre *nosok* con punta o dita (del piede). Per quanto riguarda *ruka*, il termine corrisponde nella Vaganova a «braccio», *kist'* è «mano» e *ladon'*, quasi sempre associato a *kist'*, è usato le rare volte in cui si deve indicare che la palma della mano è rivolta in una direzione precisa (Vaganova 2007: 46-48).

Non vorrei entrare nella questione degli articoli che, come spesso, nella traduzione italiana sono omessi, anche quando si parla di cose ben precise. Per illustrare le difficoltà che nascono in generale dalla polivalenza semantica di due termini come *ruka* e *noga* e, in particolare, dall'uso che ne fanno in testi riferiti alla danza o al balletto persone che non sono danzatori o coreografi, valga come esempio il saggio di Vasilij Rozanov *Balet ruk. (Siamcy v Peterburge)* [Il balletto delle braccia/mani. (I siamesi a Pietroburgo)] (Rozanov 1914), nel quale l'autore parla della compagnia di danzatori siamesi che si sono esibiti a Pietroburgo nel 1900. Gli spettacoli ebbero una vasta risonanza negli ambienti culturali e influenzarono la danza e il balletto, come dimostrano la *Danza siamese* (1910) di Vaclav Nižinskij e le scenografie e i costumi di Lev Bakst per il balletto in un atto *Le Dieu bleu* (1912), coreografato da Michail Fokin (Fig. 1 e Fig. 2).



Fig. 1 Vaclav Nižinskij, *Danza siamese* 1910.



Fig. 2 Lev Bakst, Schizzo di costume "Il Dio" per il balletto *Le Dieu bleu* di R Hahn 1912.

La decisione di come tradurre *ruki* (braccia o mani) del titolo rozanoviano può avvenire solo dopo aver letto tutto l'articolo e aver controllato in quale contesto l'autore usa *ruka*, *kist' e ladon'*, parlando delle posizioni caratteristiche in una danza orientale sia delle braccia, sia delle mani. Prendiamo nota che Rozanov usa *ruki* nella descrizione di un danzatore in veste di idolo: «[...] u idola šest' ili vosem' ruk, no vse oni ne opuščeny i ne složeny, a vytjanuty v storony i raznoobrazno izognuty» [(...) l'idolo ha sei o otto braccia, ma queste non sono abbassate, né congiunte, ma stese

di lato e flesse in vario modo] (Rozanov 1914: 35). L'autore ricorre, poi, a *kist' ruki* quando intende la mano in senso stretto. Così arriviamo al punto in cui Rozanov precisa: «Ladon' i pal'cy, vsja kist' ruki, – v nich sosredotočeno suščestvo tanca» [La palma e le dita, tutta la mano – in esse si concentra l'essenza della danza] (Rozanov 1914: 35). Pur potendo dedurre che, in questo saggio, per *ruka* si intende generalmente il braccio, mentre *kist' ruki* si riferisce più propriamente alla mano, rimane qualche inevitabile incertezza per il fatto che Rozanov in diversi punti si serve di *ruka* nel senso di «mano», quando parla ad es. degli oggetti (fiori, nastri, piatti metallici) che i danzatori portano nelle mani. Mi sembra, comunque, che la traduzione più appropriata del titolo sia *Il balletto delle braccia*, scelta alla quale si potrebbe obiettare che andrebbe indagato a fondo se Rozanov fosse attratto maggiormente dai movimenti delle braccia dei danzatori o, invece, dalle pose delle mani, nel qual caso si potrebbe anche prendere in considerazione il più restrittivo *Il balletto delle mani*.

3.4. Tjunik / Tjunika vs Tunika

Un altro caso interessante è quello delle parole *tjunik/tjunika* e *tunika*, che si distinguono per una lettera e sono talora usate – per complicare ulteriormente le cose – come sinonimi. Nell'Ušakov *tunik/tjunika* sono definiti come: 1. Parte superiore di una doppia gonna femminile; 2. Gonnellino delle ballerine [cioè *tutù*] (Ušakov 1994: IV, 842), mentre *tunika* ha i seguenti significati: 1. veste degli antichi romani, portata sotto la toga; 2. abito dei sacerdoti cattolici; 3. sinonimo di *tjunik/tjunika* (Ušakov 1994: IV, 827). Per i testi che riguardano il balletto non si presentano pertanto dubbi sulla scelta da operare (*tjunik/tjunika* = *tutù*). Altrettanto chiaro è il caso della danza moderna, dove le danzatrici non indossano un *tutù*, ma vesti fluenti come tuniche. Qualche problema sorge per la traduzione di *tjunik/tjunika* in testi letterari, come vedremo nell'esempio seguente, tratto dalla «Prima visione» del «dramma lirico» *Neznakomka* [La sconosciuta, 1906] di Aleksandr Blok, dove si legge:

Человек в пальто:

Государи мои! Есть у меня небольшая вещица – весьма ценная миниатюра. (Вытаскивает из кармана

камею.) Вот-с, не угодно ли: с одной стороны – изображение эмблемы, а с другой – **приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр**: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь – и больше ничего! (Blok 1981: 120; grassetto mio – M. B.).

Nella traduzione italiana troviamo:

Uomo in paltò

Signori miei! Ho qui una cosetta da nulla... una miniatura molto preziosa. (*Estrae di tasca un cammeo*) Eccola, signori, vi piace? Da una parte un emblema e dall'altra **una graziosa signora, in tunica, che siede sul globo terrestre e tiene in mano uno scettro**, come a dire inchinatevi, ubbidite e... nient'altro (Blok 1977: 29; grassetto mio – M. B.).

Anche la traduzione tedesca sceglie di tradurre *tjunika* con *Tunika* (Block 1978: 29-30).

In un primo momento avevo pensato che «tutù» (e non «tunica») sarebbe stata la scelta giusta, perché evoca l'immagine di una ballerina sopra una sfera, immagine che rimanda a una sorta di carillon e sembrerebbe giustificata dalla *pošlost'* – volgarità, trivialità – del personaggio che parla. In una traduzione si deve però sempre prestare la massima attenzione a tutte le implicazioni, senza farsi trascinare dai voli della fantasia con il pericolo di iper-interpretare un testo.

Dopo essermi imbattuta in alcune opere lessicografiche, soprattutto francesi, che hanno avuto un'ampissima diffusione nell'800, ho avuto forti ripensamenti. In un Dizionario dell'inizio dell'800 e nelle numerose edizioni successive, alla voce «Astrologia (Iconologia)», si legge: «Plusieurs artistes l'ont représentée vêtue de bleu et couronnée d'étoiles, avec des ailes au dos, un sceptre dans les mains, et le globe de la terre sous les pieds» (Noel 1801: 124-125). La descrizione si ritrova in un altro Dizionario, anche questo ripubblicato numerose volte, dove l'«Astrologia» è definita allo stesso modo: «† myth. Figure allégorique, vêtue de bleu et couronnée d'étoiles, avec des ailes au dos, un sceptre dans les mains, et le globe terrestre sous ses pieds» (Raymond 1832: 122).

Il Dizionario forse più popolare, il *Dictionnaire général et grammatical des Dictionnaires français* del prolifico Napoléon Landais, riporta: «T. de myth., figure allégorique vêtue de bleu, couronnée d'étoiles, ayant des ailes au dos, un sceptre dans les mains, et le globe terrestre sous les pieds» (Landais 1846: I, 158).

Se passiamo alle numerose rappresentazioni figurative dell'Astrologia, incontriamo gli stessi emblemi: la donna vestita di una tunica che con una mano indica un oggetto simile a uno scettro e con l'altra il globo terrestre (Fig. 3).



Fig. 3 Allegoria dell'Astrologia. Scuola italiana. XVIII sec.

È curioso che, nel momento in cui l'Astrologia diventa Astronomia e il mito si trasforma in pratica scientifica, si conservino vaghe reminiscenze dell'allegoria originaria, ma lo scettro diventa cannocchiale e la figura non è più una donna, ma un uomo (Fig. 4).



Fig. 4 Gottlieb Heymüller, *Allegoria dell'Astronomia* (Astrologia). 1758. Bildergalerie, Potsdam.

Di fronte a queste immagini, che si intrecciano con la visione dell'Apocalisse cara ai simbolisti della «donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle» (Apocalisse di Giovanni 1974: 12, 1), ho avuto un ripensamento e sto ancora meditando se, nel brano della pièce di Blok, non sia preferibile «tunica», invece di «tutù». Certo, cambiano le associazioni e, scegliendo «tunica», si allude alle danzatrici moderniste dell'epoca che, ispirandosi alle vesti greche, portavano tuniche, sotto le quali trasparivano le loro fattezze fisiche. Queste danzatrici e, in particolare, Isadora Duncan erano ben presenti nella immaginazione di Blok, uno dei suoi più ferventi ammiratori. Ne è testimonianza il dialogo che nella «Terza visione» della pièce *Neznakomka* si sviluppa sulla Serpantini tra lo snob Georges, il sognatore romantico Miša e la padrona di casa, una signora benpensante dell'alta società, nel quale si scontrano le opinioni di chi è scandalizzato dalle esibizioni di una danzatrice quasi nuda e di chi vi vede, invece, l'incarnazione della musica (Bezrodnij 1985; Böhmig 2016: 52). In questa, come in altre occasioni, ci si rende conto ancora una volta della responsabilità del traduttore che, a seconda delle sue scelte, apre diversi spazi immaginari, origina sciami di associazioni, sollecita metafore e orienta la percezione del lettore/ascoltatore/spettatore. Scegliendo, infatti, «tunica», si avvalorerebbe non solo l'influenza sull'opera di Blok delle suggestioni derivate dalle esibizioni di Isadora Duncan, ma anche un interesse per le scienze occulte.

4. Termini tecnici della danza e del balletto

E ora passiamo a qualche termine tecnico del mondo della danza e del balletto che presuppongono la padronanza di altre lingue oltre a quelle da e in cui si traduce (per il balletto, il francese).

Per illustrare alcuni concetti basilari del balletto accademico ho scelto come esempio quelli menzionati nel libro di Akim Volynskij *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca* [Il libro delle esultanze. L'alfabeto della danza classica, 1925], dove si trovano i termini tecnici francesi in trascrizione fonetica russa:

Анртраша (Antrša) (Volynskij 1992: 125) = *entrechat*;
 Арабеск (Arabesk) (Volynskij 1992: 87) = *arabesque*;
 Аттитюд (Attitjud) (Volynskij 1992: 87) = *attitude*;
 Батман (Batman) (Volynskij 1992: 59) = *battement*;
 Фуетэ (Fuetè) (Volynskij 1992: 82) = *fouetté*;
 Курпэ (Kurpè) (Volynskij 1992: 67) = *coupé*;
 Пируэт (Piruèt) (Volynskij 1992: 89) = *pirouette*, anche piroetta.

L'elenco potrebbe essere allungato con numerosi altri termini, spesso assenti perfino nei dizionari monolingua. In questi casi, prima di procedere alla traduzione, conviene farsi un glossario consultando manuali di tecnica della danza nelle due o tre lingue (in questo caso russo, francese, italiano) con le quali ci si trova a operare.

5. I nomi delle note musicali

Infine, vorrei spendere due parole sull'annotazione musicale. In Russia, nell'Ottocento-inizio Novecento, le note e le tonalità erano indicate secondo il sistema alfabetico (di origine greca), diffuso in area anglosassone, germanica e mitteleuropea. Qui le note e le tonalità sono designate con le lettere C, D, E, F, G, A, H (si naturale) / B (si bemolle), sistema con il quale è possibile costruire il tema musicale BACH. Successivamente, in Russia si è passati al sistema sillabico, in uso nei paesi latini (do, re, mi, fa, sol, la, si), nel quale i nomi delle note corrispondono alle sillabe iniziali dei primi sei versetti dell'inno *Ut queant laxis* (in origine il do era denominato ut), composto nell'VIII sec. da Paolo Diacono, monaco, storico e poeta longobardo che scriveva in latino, e codificato nel XI sec. da Guido d'Arezzo. È da tenere conto, inoltre, che nel sistema alfabetico si usa spesso la iniziale maiuscola per indicare la tonalità maggiore e l'iniziale minuscola per la tonalità minore. In questo caso è bene cercare una tabella delle corrispondenze in internet, come quella che è consultabile sul sito <<http://www.urfm.braidense.it/documentazione/lezioni/Titoloconvenzionale/tonalita.htm>>. E anche qui, in un campo così altamente specialistico, non guasta una esperienza personale.

Riporto un solo esempio: il balletto *Symphony in C* (1947) di George Balanchine, in origine col titolo *Le Palais de Cristal*, è composto sulla musica della Sinfonia in do maggiore di Georges Bizet. Nella denominazione italiana si elude il problema

lasciando *Symphony in C*, un titolo che, per chi non conosce la notazione musicale alfabetica, potrebbe presentarsi a qualche equivoco. La C maiuscola non è una sigla più o meno criptica, ma indica il do maggiore. Infatti, in Russia il balletto si chiama *Simfonija do mažor*. E qui si pone la domanda: se, in un testo inglese, troviamo il titolo *Symphony in C* lo conserviamo per fedeltà al nome originale del balletto, dando la priorità a Balanchine, o lo traduciamo con *Sinfonia in do maggiore* (come fanno i russi), scelta che, al di là di Balanchine, ristabilisce il legame con Bizet e la sua *Symphonie en do majeur*, di cui Balanchine propone la versione inglese?

6. Conclusione

Dopo aver visto i tanti problemi posti da traduzioni di linguaggi specialistici, possiamo trarre alcune conclusioni. Prima di tutto: ogni traduzione lascia sempre un margine di incertezza e, soprattutto, non è mai conclusiva e definitiva, sebbene per la terminologia tecnica in senso stretto ci siano pochi margini di interpretazione. E, seconda considerazione: ogni traduzione allarga i suoi cerchi alle serie culturali contigue e, quando si è immersi in una traduzione di testi relativi alla danza e al balletto, i collegamenti vanno alla musica, alle arti figurative, perfino alla letteratura, considerazione che vale anche al contrario, quando le interferenze che partono, ad es., dalla letteratura toccano le arti, la musica o la danza.

Bibliografia

“Apocalisse di Giovanni”, *La Bibbia di Gerusalemme*, ed. Dehoniane, Bologna 1974: 2626-2660.
 Belyj, Andrej, *Peterburg*, Izd-vo “Nauka”, Moskva 1981.
 Belyj, Andrej, *Pietroburgo*, G. Einaudi ed., Torino 1961.
 Bertozzi, Donatella (ed.), *Donna è ballo. La nascita della danza moderna nei testi delle donne che l'hanno inventata*, Savelli ed., Milano 1979.
 Bezrodnyj, Michail, “Serpantini – kto ona?”, *Blokovskij sbornik*, vol. V, Tartu 1985: 46-58.
 Block, Alexander, *Ausgewählte Werke*, Verlag Volk und Welt, Berlin (DDR) 1978, vol. II.
 Blok, Aleksandr, *Drammi lirici*, intr. A. M.

Ripellino; cura e trad. S. Leone - S. Pescatori, G. Einaudi ed., Torino 1977.
 Blok, Aleksandr, *Teatr*, Izd-vo “Sovetskij pisatel” - Leningradskoe otdelenie, Leningrad 1981.
 Böhmig, Michaela, *La danza libera nel paese del balletto. Isadora Duncan in Russia (1903-1918)*, UniversItalia, Roma 2016.
 Daľ, Vladimir, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, Izd-vo “Russkij jazyk”, Moskva 1978-1980, voll. I-IV (prima pubblicazione Sankt-Peterburg-Moskva 1880-1882).
 Fischborn, Gabriele (ed.), *Wörterbuch der darstellenden Künste. Russisch-Deutsch / Deutsch-Russisch // Slovar' zreliščnych iskusstv. Russko-nemeckij / Nemecko-russkij*, VEB Verlag Enzklopädie, Leipzig 1982 (3a ed.).
 Goethes *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil*, Ch. Wegner Verlag, Hamburg 1966.
 Gončarov, Ivan, *Oblomov*, Izd-vo “Nauka” - Lenigradskoe otdelenie, Leningrad 1987.
 Gontšarov, Iwan, *Oblomow*, cura e trad. V. Bischitzky, C. Hanser Verlag, München 2012.
 Korolenko, Vladimir, “Son Makara”, Id., *Razzkazy*, Izd-vo “Sovetskaja Rossija”, Moskva 1978: 84-109.
 Korolenko, Vladimir, *Il sogno di Makar*, trad. M. Albertini, ed. Paoline, Modena 1961 (4a ed.).
 Kovalev, Vladimir (ed.), *Dizionario Russo-Italiano / Italiano-Russo*, Zanichelli, Bologna 2007 (3a ed.).
 Landais, Napoléon, *Dictionnaire général et grammatical des Dictionnaires français*, vol. I (A-G), Didier, libraire-éditeur, Paris 1846 (9a ed.) (prima pubblicazione Paris 1834).
 Michajlovskij, Nikolaj, “Piš'ma o pravde i nepravde”, *Sočinenija M.K. Michajlovskogo v šesti tomach*, vol. IV, Izd-vo “Russkoe bogatstvo”, Sankt-Peterburg 1897: 381-463 (prima pubblicazione «Otečestvennye zapiski», 1877, n. 11; 1878, n. 1).
 Michajlovskij, Nikolaj, “Predislovie”, *Sočinenija N.K. Michajlovskogo*, vol. I, Izd-vo “Russkoe bogatstvo”, Sankt-Peterburg, 1896: V-VII; consultabile sul sito <https://elis.psu.ru/node/61092>.
 Noel, François (ed.), *Dictionnaire de la fable, ou Mythologie Grecque, Latine, Egyptienne, Celtique* [ecc., ecc.], vol. I, Le Normant, imprimeur-libraire, Paris 1801.
 Raymond, François (ed.), *Dictionnaire général de la langue française et vocabulaire universel des sciences, des arts et des métiers*, vol. I (A-L),

- A. André, libraire - Crochard, libraire - F. G. Levrault, libraire, Paris 1832.
- Rozanov, Vasilij, "Balet ruk. (Siamcyv Peterburge)", Id., *Sredi chudožnikov. S portretami*, Tipografija tovariščestva A.S. Suvorina, Sankt-Peterburg 1914: 31-45.
- Svetlov, Valerian, "Antičnaja Choreografija i miss Duncan", Id., *Terpsichora. Stat'i. Očerki. Zametki*, Izd-vo A.F. Marksa, Sankt-Peterburg 1906: 167-179.
- Ušakov, Dmitrij (ed.), *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Izd-vo "Russkie slovari", Moskva 1994, voll. I-IV (prima pubblicazione Moskva 1935-1940).
- Vaganova, Agrippina, *Le basi della danza classica*, a cura di A. Alberti - F. Pappacena, Gremese ed., Roma 2007.
- Vagnova, Agrippina, *Osnovy klassičeskogo tanca*, Izd-vo "Lan", Sankt-Peterburg 2000 (6a ed.).
- Vaškevič, Nikolaj, *Istorija choreografii vseh vekov i narodov*, Izd-vo I.N. Knebelja, Moskva 1908.
- Volynskij, Akim, *Kniga likovanij. Azbuka klassičeskogo tanca*, Izd-vo "Artist. Režisser. Teatr", Moskva 1992 (prima pubblicazione Leningrad 1925).
- Waganowa Agrippina, *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*, Henschelverlag, Berlin (DDR) 1954.
- Zingarelli, Nicola (ed.), *lo Zingarelli 2003. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli ed., Bologna 2002.

Sitografia

- <http://www.librettidopera.it/zpdf/orf_eur.pdf>.
 <<http://libretto-oper.ru/gluck/orfei-i-evridika>>.

Tradurre Vyrypaev per il teatro

Teodoro Bonci del Bene e Giulia De Florio

Introduzione

L'articolo indaga la traduzione in lingua italiana di alcuni testi drammatici di Ivan Vyrypaev. Nella prima parte dell'articolo indichiamo brevemente le peculiarità del testo drammatico – e quindi della sua traduzione – per poi sintetizzare le posizioni più autorevoli finora espresse. La seconda parte dell'articolo illustra le caratteristiche principali della poetica del drammaturgo russo Ivan Vyrypaev (Irkutsk, 1974), la sua concezione di testo drammatico, i maestri e le fonti da cui trae la propria singolare visione del teatro, dell'arte e del mondo contemporaneo. L'oggetto d'analisi che costituisce la terza e ultima parte è la traduzione in italiano di otto testi drammatici di Vyrypaev, inclusi nella raccolta *Teatro*, pubblicata nel 2019 dalla casa editrice Cue Press. Attraverso alcuni esempi illustriamo le maggiori difficoltà che i testi presentano e le soluzioni proposte sulla base di uno specifico approccio alla traduzione teatrale. Le conclusioni riassumono i punti salienti del *case study* prescelto, esplicitando la 'condotta traduttiva' che ha connotato il lavoro sui testi di Vyrypaev.

1. Terminologia

Dalla seconda metà del Novecento, in particolare a partire dagli anni Ottanta, alcuni concetti sono diventati criteri imprescindibili per la traduzione teatrale: in particolare, gli studiosi sottolineano con una certa frequenza l'importanza della *teatralità* o *performabilità* (*performability*) del

testo e la sua *dicibilità* o *recitabilità* (*speakability*). Se la teatralità si focalizza sul rapporto tra il testo scritto e la sua rappresentazione scenica, la dicibilità pertiene invece all'aspetto locutorio e alle caratteristiche del dialogo (o monologo) teatrale. È già stato dibattuto e ricordato in molte sedi il lungo lavoro teorico di Susan Bassnett e la serie di ripensamenti che l'hanno portata nel corso del tempo a mutare le proprie posizioni iniziali (Bassnett 1985; 1990; 1991; 1998) sia circa il concetto di *performability* in generale, sia in particolare sulla possibile esistenza di un *gestic text*¹ già inscritto nel testo che dovrebbe fungere da orientamento per il traduttore.

Mary Snell-Hornby (2007) individua tre approcci principali alla questione: semiotico, globale e socioculturale. Secondo quello semiotico e globale (holistic) *performability* è «the main criterion for both the analysis and the assessment of theatre translation»; secondo l'approccio socioculturale invece si tratta di un concetto storicamente determinato, da intendere «less as a criterion of quality and more as an indicator of power relations» (Marinetti 2013: 309-310). È questa la conclusione a cui pare essere approdata negli ultimi lavori teorici anche Bassnett, tra le prime a indicare la qualità performativa del testo teatrale.

La *performability* tende a essere considerata sempre di più «a pragmatic instrument associated with the style, conventions, and ideology of the target cultural environment» (Bigliuzzi 2013: 4). L'accento sull'uso pragmatico dello strumento scenico ri-orienta la sua applicazione sulla base della cultura, del periodo o della tipologia di spettacolo cui si applica:

Since drama is essentially rooted in a given culture, it could further be argued and asserted that universal applicability of a set of criteria established to determine

performability need not to be the main issue. Instead the focus could be on the predictability of such established criteria for a given culture, period or drama type (Che 2011).

Altri due elementi sono da tenere in considerazione circa la *performability* come possibile criterio guida della traduzione teatrale: in primo luogo una maggiore attenzione al destinatario finale, inteso sia come il lettore del testo tradotto, ma soprattutto come spettatore della messinscena, al quale di conseguenza si legano le questioni di adattamento culturale, tradizionalmente riassunte nella dicotomia “traduzione addomesticante” / “traduzione estraniante” teorizzata da Lawrence Venuti (Venuti 1995); secondariamente, il grado di partecipazione e coinvolgimento del traduttore nel macro-processo produttivo che porta dal copione in una lingua alla messinscena nell'altra (Menin 2014: 327).

L'altro grande nodo teorico riguarda il concetto di *speakability*; esso coinvolge la lunghezza delle parole, il ritmo delle frasi e la voce di chi le deve pronunciare². Simile a tale concezione è il criterio di *seguibilità* introdotto da Elam: «Il particolare contesto comunicativo (la presenza a teatro di spettatori spesso a grande distanza dal palco) e l'intreccio tra dialogo e azioni narrate costringono la parola teatrale a essere chiara, diretta, facilmente comprensibile, in una parola 'seguibile' agilmente dagli spettatori» (Menin 2014: 314). Le posizioni più recenti a riguardo tendono a relativizzare presunti valori universali e a impostare la discussione su elementi concreti ed esperienze condivise, ricordando che «language on stage has a specific oral and gestural quality, but it is not fixed once and for all, and is particular to each author» (Besson 2013: 155).

A conti fatti, il traduttore si trova a dover scegliere se operare una traduzione *per* la pagina *per* il lettore, oppure una traduzione *per* la scena quindi *per* lo spettatore.

In questo intricato “labirinto” – per citare Bassnett – il testo di partenza orientato al lettore sembra inevitabilmente porsi in contrasto con il testo performativo, orientato alla scena. Come sottolinea Bigliuzzi, la questione generale è capire quale sia l'estensione possibile per mediare tra i due approcci (Bigliuzzi 2013: 1-26). Per Espasa un approccio produttivo è «To look at what theatre directors and performers do to the text so that it

becomes performed, and then look at the criteria that have made it performable» (Espasa, 2000: 49). Altrettanto pragmatica è la conclusione di Johnston:

There is no single paradigm or model of engagement, any more than there can be for any of the other constituent signifying systems of the mise-en-scène, other than to suggest a processual creativity whose parameters, methods and solutions are uniquely pre- and re-figured within the dot object of the text to be translated (Johnston 2013: 369-370).

Riflettendo sul lavoro svolto sui testi del drammaturgo russo Ivan Vyrpaev ci sembra molto calzante il suggerimento della regista teatrale e attrice Maryse Pelletier per la quale

What is important in the theatre is not the exactness of the words but the effect they create in the context in which they have been placed. If an actor has to sustain an intention or a change of intention on a certain word, I would prefer that the word be strong rather than exact, vivid rather than correct (Pelletier 1988: 32).

Pertanto, per rispondere alla domanda di Bigliuzzi, i due approcci sono mediabili nel rimanere in equilibrio continuamente mutevole tra il testo di partenza, e allargando lo sguardo, l'autore di partenza, e il testo di arrivo, semioticamente inteso come complesso sistema di codice verbale, gestuale, ritmico etc. In questo modo la riflessione teorica diventa ‘mappatura’ delle dinamiche che hanno luogo nel mondo teatrale e serve da orientamento condiviso e basato sull'analisi di dati, esperienze, testi ed eventi fissati in una determinata epoca e cultura.

2. In principio era l'autore: Ivan Vyrpaev

Prima di entrare nel dettaglio in merito al lavoro di traduzione e messinscena dei testi di Ivan Vyrpaev (Irkutsk, 1974) in Italia, evidenziamo gli elementi portanti della visione che il drammaturgo russo ha elaborato nel corso degli anni con riferimento al testo drammatico, sottolineando le caratteristiche formali e stilistiche che connotano il suo linguaggio artistico e che sono indissolubilmente legate ai temi e alle posizioni esistenziali espresse dai personaggi dei suoi testi.

Vyrpaev inizia il proprio percorso artistico all'interno del Novaja Drama, un fenomeno

artistico che ha portato nel suo complesso a un pieno rinnovamento dell'estetica teatrale e della drammaturgia russa degli anni Duemila (Lipoveckij 2008) (Bolotjan, Lavlinskij 2010) (Merkulova 2011) (Žurčeva 2011).

Da un punto di vista strettamente letterario i testi di Vyrypaev sembrano rientrare in quello che Michail Epštejn definisce *neo-sentimentalismo* la cui estetica

определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое³ (Epštejn 2005: 438).

La ricerca di un dialogo autentico, di un 'contatto' reale è al centro della ricerca di Vyrypaev; è chiara l'influenza di Stanislavskij e la necessità per l'attore di instaurare un dialogo onesto, sincero con il pubblico: il primo (l'attore/attrice) agisce verbalmente, il secondo lo fa attraverso la qualità del proprio ascolto.

Ed è qui che si innesta uno dei cardini della poetica di Vyrypaev, nel passaggio dal piano puramente verbale a quello emotivo-affettivo. Soltanto penetrando a fondo e scavando nella sfera emozionale si può tentare di dare un senso al caos che sembra governare il destino dell'uomo. Coloro che accettano di esistere in relazione all'altro possono realmente percepire la propria natura di «noi-coscienza» (Tjupa 2009) che tende per natura all'interazione, all'incontro, all'evento comunicativo «как диалог взаимодействующих равноправных сознаний, которые полностью раскрываются в процессе диалога, не теряя своей самооценности»⁴ (Kurant 2018: 94).

Particolarmente precise e calzanti sono le parole pronunciate dallo stesso Vyrypaev in una recente intervista rilasciata a Trifon Bebutov per il sito «Afiša Daily»:

То, что я сейчас говорю, раньше могло находиться в области мистики или эзотерики. Но сегодня это почти научный подход. Мы с вами — сознание, которое проявляет себя в форме людей, которые сейчас разговаривают. Главным элементом этого проявления является коммуникация. Чем лучше она выстроена, тем легче протекает энергия, и нам всем от этого хорошо⁵ (Bebutov 2020).

La visione di Vyrypaev è sintetica e convergente e deriva dagli innumerevoli studi ed esperienze accumulate nel corso degli anni⁶. Vyrypaev ha una formazione classicamente attoriale e maestri riconosciuti, grazie ai quali ha sviluppato una precisa concezione del testo drammatico⁷: ci riferiamo in particolare a Vjačeslav Vsevolodovič Kokorin (1944-2017), regista e direttore artistico del TJUZ (Teatro del giovane spettatore), prima a Irkutsk e poi a Ekaterinburg, e Aleksandr Michajlovič Polamišev (1923-2010), regista e insegnante di teatro.

Tra le numerose sollecitazioni provocate dalla lettura dei testi di Vyrypaev e dalla visione delle loro messinscene, ci soffermiamo ora su due elementi che a nostro avviso caratterizzano il suo approccio alla parola teatrale.

Il primo elemento che con forza connota i testi di Vyrypaev è senz'altro il linguaggio. Marchio distintivo del teatro di Vyrypaev sono i monologhi fiume e i lunghissimi dialoghi che sembrano riproporre ossessivamente e con minime variazioni uno stesso pensiero. L'impalcatura drammaturgica si regge perciò più sulla dimensione verbale e sonora che sulle azioni fisiche o sulle didascalie. In base a questo criterio si può inoltre osservare un'evoluzione nell'opera di Vyrypaev: se le prime prove, sia teatrali sia cinematografiche⁸, erano incentrate sul suono, la musica, in particolare il rap, gli ultimi testi, pur partendo dalla stessa posizione estetica, si concentrano soprattutto sulla materia verbale in sé, per produrre lo stesso effetto (Wilmes 2018: 235).

L'insistenza sull'aspetto "orale" della narrazione si manifesta nelle modulazioni ritmiche che compongono il testo e si fanno portatrici non soltanto della narrazione ma anche del suo impatto emotivo sullo spettatore. Susanna Weygandt dimostra in modo convincente che «The disappearance of physical movement in favour of acoustic reference and instead of visual depiction in Vyrypaev's dramas is a form of contemporary skaz» (Weygandt 2018: 6). Questo nuovo tipo di *skaz* contemporaneo, prosegue Weygandt, è centrale nelle dinamiche drammaturgiche dei testi di Vyrypaev: in primo luogo è caratterizzato da un linguaggio colloquiale con abbondante uso di parole gergali, slang, pause, interiezioni che appaiono forti in quanto autentica riproduzione della lingua parlata in società (*ibidem*: 6). È evidente in questo caso il recupero della funzione dello *skaz*

classicamente inteso di Gogol' e soprattutto di Michail Zošenko in cui la ricerca di un'autenticità esistenziale passa forzatamente dal linguaggio che si appropria delle caratteristiche ritmico-stilistiche del parlato di una società, quella sovietica, appena 'nata'⁹.

Del resto la riflessione sul linguaggio contemporaneo e le sue peculiarità espressive è un tratto che caratterizza il *dokumental'nyj teatr* [teatro documentale], da cui Vyrypaev è stato influenzato negli anni della sua collaborazione con il Teatr.doc, e la tecnica del *verbatim*¹⁰ a essa collegata: «In this theatre [documentary theatre], contemporary language, and more specifically, the socially-marked speech becomes the main topic of the performance, relegating the dramatic conflict and characters to the second plane» (Boimers and Lipovetskij 2011: 211).

In secondo luogo Vyrypaev è in grado di portare al massimo livello la dissonanza strutturale dello *skaz* attraverso la quale egli può sottolineare la presenza di una doppia voce (*double voicedness*) – quella dell'autore e quella del personaggio – amplificando in modo significativo la portata citazionale della parola espressa e complicando la stratificazione di senso nelle dinamiche relazionali personaggio-attore-autore¹¹. Ciò porta a un pieno coinvolgimento dello spettatore che sembra partecipare alla ricerca della voce autentica:

When the actor who is speaking or rapping does not identify with the role, the burden of authenticity shifts to the audience. The structural dissonance stimulates the audience's creative potential. It is precisely in the gap between actor and role that authenticity is up for grabs, and the spectator is integrated into the conception (Weygandt 2018: 11).

Tale integrazione, o 'contatto', col pubblico non si basa però su uno scambio strettamente razionale e intelligibile con gli spettatori e non si realizza su un piano discorsivo o mimetico. Al contrario è la qualità 'affettiva'¹² del linguaggio di Vyrypaev che viene portata in primo piano (Wilmes 2018: 239). Soprattutto nei primi testi drammatici Vyrypaev usa ogni mezzo sintattico e lessicale per far sprofondare i propri personaggi – e con loro gli spettatori – in un vortice di sensazioni al limite, tramite il frequente ricorso al linguaggio scurrile, profano e volgare (il *mat*), le descrizioni di sesso spinto e l'aborto (*Abbracci insopportabilmente lunghi*), le scene di violenza

che spaziano dall'omicidio (*Ossigeno*), al suicidio (*Illusioni*) e al cannibalismo (*Luglio*). Il tema della violenza è denominatore comune del teatro post-moderno e in particolare del Novaja Drama; ma se per molti testi drammatici crudeltà¹³ e violenza testimoniano lo stato di fatto del trauma non elaborato della Russia post-sovietica, in Vyrypaev questo avviene soltanto in *Ossigeno* che esplicita nel finale il suo intento:

Ed ecco che arriva il ventunesimo secolo. Ecco Sasha e Sasha, gente del terzo millennio. Ricordateli per come sono. Questa è una generazione intera. Ricordateli come una vecchia fotografia. È la generazione sulle cui teste si sta abbattendo a gran velocità dallo spazio siderale un enorme meteorite (Vyrypaev 2019a: 33).

Nelle opere successive la risposta del drammaturgo, al pari della sua concezione esistenziale, si evolve; la violenza non testimonia più la mancanza di significati trascendentali (Lipoveckij 2008), ma è parte inscindibile dell'esperienza umana che deve sollecitare e provocare una crescita spirituale (Wilmes 2018: 240). Manifestando sulla scena la propria forza illocutoria e perlocutoria (Austin 1962) il linguaggio di Vyrypaev riesce ad andare oltre la rappresentabilità del reale, e – al pari del corpo – a impattare quella realtà, modificandola. Infine, ci pare non trascurabile legare il discorso ritmico-intonativo, già approfondito nel teatro russo moderno, alla dimensione spirituale prima accennata che attraversa le opere di Vyrypaev e che rappresenta una parte consistente della sua ricerca. Vyrypaev ha trascorso molto tempo a contatto con la cultura rituale dell'America centrale, in particolare del Perù, e con le pratiche sciamaniche che sono ancora ben vive e presenti in Amazzonia¹⁴. Anche la sua appartenenza alla religione ortodossa induce a pensare che il drammaturgo non sia estraneo ad alcuni elementi strutturali della liturgia ortodossa, quale la ripetizione di formule fisse, al centro del dialogo tra il credente e Dio.

Con questo non vogliamo affermare la totale adesione di Vyrypaev a pratiche o riti religiosi precisi, ma includere nell'analisi della sua visione artistica un aspetto non secondario, almeno come fonte e punto di partenza della sua personale ricerca artistica.

La riflessione si arricchisce quando nei testi di Vyrypaev l'atteggiamento contemplativo e trascendente viene repentinamente riportato sul

piano della realtà attraverso l'ironia, mediante la quale il drammaturgo può permettersi il distacco necessario dal personaggio. Ci riferiamo, per esempio, al personaggio di Lama John, guida spirituale buddista in *Dreamworks*, di cui appare in trasparenza la storia omosessuale con Maximilian, o a Gabriel in *Ubriachi*, al quale vengono trasferiti i poteri sacerdotali del fratello prete cattolico, per sposare Max e Laura. Nell'impatto del linguaggio sullo spettatore si crea in questo caso un effetto secondario – la risata – amplificato dal contrasto con la serietà del senso letterale dei dialoghi.

Le contraddizioni e i paradossi con cui Vyrypaev ama giocare e 'intrattenere' gli spettatori ci portano al secondo elemento da sottolineare prima di passare all'analisi vera e propria dei testi. Investigando i procedimenti stilistici e le tecniche di scrittura drammatica che Vyrypaev domina con incisività è importante chiedersi quale sia per il drammaturgo l'obiettivo del teatro, e in ultima analisi, dell'arte. Secondo Vyrypaev l'arte teatrale, tramite le sue precise e riconoscibili cornici, permette di creare una distanza tra chi osserva e la cosa osservata e di vivere a pieno un'esperienza rimanendo allo stesso tempo dentro e fuori di essa, esattamente come il traduttore che attraversa di continuo i due sistemi semiotici in cui si muove, quello di partenza e quello di arrivo.

Vyrypaev considera la contemporaneità nient'altro che la ricerca di un modo di comunicare, un modo che dalla sfera emozionale sfocia in quella concettuale e di cui egli si serve per raggiungere l'obiettivo ultimo del suo scrivere: il pubblico, lo spettatore¹⁵. Se il coinvolgimento del pubblico è il principio che guida la visione di Vyrypaev (Weygandt 2018: 5) l'uso di formule, il ritmo ossessivo, la necessità di trasmettere in maniera comprensibile messaggi ed esperienze di profondo contenuto filosofico e ad alto tasso emozionale diventano tutti espedienti il cui scopo è stabilire un contatto reale con lo spettatore, per costruire con lui una nuova percezione del mondo e quindi modificarlo¹⁶.

Ключевая цель искусства — образование. Знание о себе и о мире. Ты отвечаешь на внутренние вопросы не просто интеллектуально, а именно чувственно. Смотришь на разные вещи с разных перспектив¹⁷ (Tokareva 2014).

3. Case study: *Teatro di Ivan Vyrypaev*

Teatro (Cue Press, 2019) rappresenta la tappa finale del progetto "Cantiere Vyrypaev", il lungo percorso che ha portato alla produzione di alcuni spettacoli di Ivan Vyrypaev in Italia e alla pubblicazione nel 2019 degli otto testi presi in analisi. Gli spettacoli sono stati allestiti da Teodoro Bonci del Bene e dalla sua compagnia teatrale BAM (Big Action Money) fondata nel 2010 e formata da Teodoro Bonci del Bene, Carolina Cangini, Matteo Rubagotti, e Kristina Likhaceva e coordinata da Margherita Gigante.

Dopo aver illustrato gli approcci teorici più recenti e aver brevemente descritto le peculiarità della scrittura di Vyrypaev per il teatro analizziamo alcuni esempi tratti dalla raccolta pubblicata in Italia che riguardano tre livelli: lessicale, sintattico e ritmico-intonativo.

Una premessa è d'obbligo: secondo la psicolinguistica durante la lettura di qualsiasi testo, il cervello riproduce mentalmente la pronuncia orale (inflexione, prosodia, intonazione) che i segni grafici codificano in modo molto limitato. Si tratta di un'attività generalmente inconscia nel lettore, ma che assume un peso ancor più rilevante quando si parla di un testo scritto pensato per essere 'pronunciato', come il testo teatrale. Poiché il ripristino dell'oralità influisce in modo decisivo sull'interpretazione globale del testo da parte del traduttore (Salmon 2018) l'osservazione diretta di alcuni spettacoli in lingua russa, per la regia dello stesso Vyrypaev, hanno permesso al traduttore di formulare un'interpretazione del testo molto dettagliata.

Partendo dal presupposto che il parametro contrastivo alla base del processo di traduzione è la marcatezza funzionale (Salmon 2017: 190-193) la traduzione si è mossa tenendo presente: 1) la forza dell'impatto del linguaggio sullo spettatore; 2) il livello ritmico-intonativo marcato dei dialoghi e dei monologhi; 3) i concetti di autenticità e artificiosità che dal piano esistenziale scivolano in quello del linguaggio.

Lo scopo era fornire una traduzione equifunzionale di un testo creativo, orientata allo spettatore, ovvero per la scena, aderente ai criteri di *performability* e *speakability* e in grado di rappresentare l'autore russo in modo che fosse riconoscibile per lo spettatore italiano.

3.1 Livello lessicale

Si è parlato di un'accentuazione della dimensione affettiva di alcuni vocaboli che nel testo e in scena assumono una forte carica emotiva, positiva o negativa. Questo accade soprattutto quando sono inseriti in una frase o in più passaggi che si ripetono durante lo svolgersi della vicenda.

In *Illusioni*¹⁸ Margaret scrive una lettera ad Albert in cui si ripete spesso la parola *postojanstvo*:

«Дорогой Альберт, я решила это сделать, потому что окончательно перестала понимать, как тут все функционирует. Я не понимаю, из чего тут все складывается, что из чего вытекает. Я не вижу причин, по которым все развивается. Я не нахожу закона. Я не нахожу постоянства. Должно же быть какое-то **постоянство**, Альберт? Ведь **должно же быть хоть какое-то постоянство в этом огромном переменчивом космосе**, Альберт? Ведь **должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе**, Альберт?..» Весь лист с двух сторон был исписан только этой фразой. И в конце листа было написано еще несколько строк, вот они: «Любовь может быть и не взаимной, потому что я всю жизнь любила тебя, Альберт. Я люблю тебя. Ты не виноват в моей смерти. В моей смерти виновато это проклятое **непостоянство**. Прости. Прощай» (Vyrypaev 2019b: 318).

«Caro Albert, ho preso questa decisione perché non riesco più a capire come funziona tutto quanto. Non capisco qual è il principio secondo il quale tutto accade, cosa genera cosa. Non riesco a collegare le cause e gli effetti. Non riesco a trovare le regole. Non riesco a trovare una **continuità**. **Deve esserci qualcosa di eterno**, Albert. In fondo, **deve esserci qualcosa di eterno** in questo immenso e **mutevole** universo, vero, Albert? In fondo, **deve esserci qualcosa di eterno** in questo immenso e **mutevole** universo, vero, Albert?», e tutto il resto del foglio era occupato da quest'unica frase ripetuta su entrambe i lati. In fondo al foglio c'erano ancora un paio di righe, queste: «L'amore vero può anche non essere corrisposto, perché io ti ho amato per tutta la vita, Albert. Io ti amo. Non hai colpa della mia morte. La causa della mia morte è questa dannata **mancanza di eternità**. Perdonami. Addio» (Vyrypaev 2019a: 77).

Nel passaggio in italiano i due sostantivi *postojanstvo* e *nepostojanstvo* sono stati resi, rispettivamente con “continuità”, “eterno”, “eternità” e “mutevole”, “mancanza di eternità”. La scelta è dettata dalla necessità di colpire lo spettatore dal punto di vista emotivo. Si tratta di un momento particolarmente commovente dello spettacolo in cui il pubblico è coinvolto e toccato

dalle parole della donna. Perciò il tema viene introdotto dalla parola “continuità”, letteralmente più vicina al lessema russo, ma in italiano più ambigua. L'apice emotivo è invece segnalato dall'aggettivo “eterno”, meno ambiguo e legato alla sfera amorosa.

Di segno opposto, negativo, è invece la carica di alcune parole che contraddistinguono un momento del dialogo tra Barbara e Verner in *Linea solare*¹⁹. La commedia si apre e si svolge interamente in uno spazio e un tempo ben definiti: la casa di Barbara e Verner Soleil alle cinque di mattina. I due sono nel bel mezzo di una furiosa lite e di una crisi matrimoniale, ma il finale suggerisce una soluzione dall'*impasse verbale*²⁰ che avviluppa i due protagonisti. Nel momento di massima incomprensione reciproca entra in gioco la gelosia di Barbara nei confronti di Verner:

Barbara И ты проводишь с собой молодых **телок**, и вы тут трахаетесь на холодильнике и на стиральной машине и катаетесь по полу, наматывая на свои голые жопы пыль от ковра.

Вернер Главное, что тебя нет, Barbara. Нигде!

Barbara Меня нет, и ты прыгаешь вокруг своих **телок**, как обдолбавшийся фенотриптиленом кенгуру, а твои бляди засовывают свои трусики в нашу соковыжималку и выжимают сок, и ты пьешь его...

Вернер В мою соковыжималку, Barbara, потому что тебя нет.

Barbara Ок, милый, в твою соковыжималку! Сок из **блядских** трусов, и ты пьешь его.

Вернер И тебя нет нигде!

[...]

Barbara А младенец-то, дорогой мой, стоит и ждет за дверью, пока его будущий папаша не натешится со своими напичканными метапроптенолом **блядями**, пока он не закончит кружиться в центрифуге своей стиральной машины, пока он не отстирает свою жопу и жопу своих телок от липкого пластилина. (Vyrypaev 2019b: 224-225)

BARBARA E tu porti a casa delle **ragazzine**, e te le scopi sul frigorifero e sulla lavatrice, e vi rotolate per terra raccogliendo la polvere del tappeto coi vostri culi ignudi. VERNER Ma soprattutto tu non ci sei. Né qui, né altrove! BARBARA Io non ci sono. E tu saltelli intorno alle tue **ragazzine** come un canguro fenotriptilico ubriaco. Poi ti fai una spremuta delle loro mutandine per berne il succo, mettendole nel nostro estrattore...

VERNER Il mio estrattore, Barbara. Tu non esisti.

BARBARA D'accordo, tesoro. Il tuo estrattore. E ti bevi una spremuta di mutandine di **puttanelle**.

VERNER E tu non ci sei!

[...]

BARBARA Ma il bambino, caro mio, è là dietro la porta

che aspetta che il suo futuro papà finisca di spupazzarsi le sue **puttanelle** stragonfie di metaproterenolo e la smetta di farsi centrifugare nella lavatrice finché dal culo suo e delle sue **zoccole** non venga lavata via ogni traccia dell'appiccicosa plastilina. (Vyrypaev 2019a: 201)

I due termini utilizzati in russo – *tělka* e *bljad'* – sono resi in italiano in tre modi: “ragazzine”, “puttanelle”, “zoccole”. La variazione lessicale rispecchia il crescendo negativo (anticlimax) che avviene tra i due sposi.

In una prima versione della traduzione era stato scelto un termine per certi versi più efficace: “sbarbine”. La parola che Treccani definisce gergale²¹ è a tutti gli effetti un regionalismo dell'area emiliano-romagnola. Negli anni Ottanta e Novanta essa ha raggiunto una certa popolarità grazie agli Skiantos (1975-1980), un gruppo rock animatore della scena musicale bolognese underground. “Mi piaccion le sbarbine” è il brano di apertura dell'album *Kinotto* (1979) e uno dei pezzi più famosi della band. Se da un lato il termine si adatta, funzionalmente, al russo *tělka*, dall'altro la sua marcatezza regionale e temporale poteva compromettere la fruizione dello spettatore di oggi e perciò è stato sostituito con un più generico “ragazzine”.

Il seguente esempio segnala un passaggio funzionale da una cultura a un'altra: una determinata ambientazione non si riflette soltanto in toponimi o oggetti tipici di quella culturali. Ci sono anche una serie di situazioni che identificano con la stessa efficacia un luogo o un periodo storico. In *UFO*²² Emily Wesner racconta la propria esperienza di contatto con gli UFO che avviene in un bar dove, oltre a lei, si trova soltanto un ragazzo arabo. Nel momento del contatto, infatti, il cameriere non c'è ed Emily motiva la sua assenza così:

Probabilmente era fuori a fumarsi una sigaretta. (Vyrypaev 2019a: 81)

Он где-то там сидел во дворике, наверное. (Vyrypaev 2019b: 9)

In un contesto italiano una traduzione più vicina al testo di partenza (“sarà stato da qualche parte in cortile”) sarebbe risultata culturalmente marcata, poiché il cortile non fa parte dell'immaginario di chi gestisce o lavora in un bar e, a ben vedere, *dvor* nel contesto della Russia e di molti paesi slavi, non è esattamente un cortile, ma più propriamente una zona comune racchiusa da più palazzi e a uso dei condomini. Questo avrebbe perciò

spostato l'attenzione dello spettatore dalla vicenda principale raccontata da Emily – il suo incontro con gli alieni – a un dettaglio originariamente non marcato, alterando il meccanismo di fruizione dello spettacolo e spostando l'accento logico in un momento del monologo diverso da quello pensato nella versione russa.

3.2 Livello sintattico

Alcuni studi condotti da linguisti sui testi teatrali contemporanei hanno evidenziato caratteristiche specifiche attribuibili a due fenomeni: «la mimesi del parlato da un lato, dall'altro l'enfasi della deissi e le strategie discorsive del testo drammatico» (Menin 2014: 318).

In particolare, Silvia Calamai constata che i dialoghi del teatro contemporaneo presentano spesso le seguenti marcature a livello sintattico e grammaticale: paratassi dominante (frasi nominali con ellissi di verbo); ordine marcato della frase; dislocazioni a destra e a sinistra; anacoluti; mancato uso del congiuntivo (Calamai 2009).

Troviamo molte tracce di questi fenomeni in *UFO*, un testo interamente costruito sui monologhi di nove persone intervistate per parlare del loro presunto incontro con gli alieni:

EMILY WENSER

Ma tutto questo non è importante. **Cos'è importante te lo dico adesso.** [...] **All'improvviso** io, insomma così, **all'improvviso** è come se mi avessero fatto una puntura. Non so come spiegarlo diversamente, è come... sai... come... Come se proprio dentro di te si aprisse **qualcosa** e senti **qualcosa** di caldo per tutto il corpo e... (Vyrypaev 2019a: 80)

Но все это не важно. **Хотя важно вот что.** [...] **Вдруг** я... как-то так раз – и **вдруг** как будто мне укол какой-то поставили. Не знаю, как еще сказать, это как, знаете... **это как...** Как будто прямо что-то внутри тебя такое открывается, и тепло по всему телу, и... (Vyrypaev 2019b: 7)

Perché sai, si tratta di un rilassamento totale, **nonostante che non sei steso** e puoi camminare, correre e fare tutto quello che vuoi, ma sei al sicuro, e rilassato. (Vyrypaev 2019a: 81)

Потому что это такое, знаете, полное расслабление, **притом что ты не лежишь**, и ты можешь и ходить, и бегать, и все что угодно делать, но ты в безопасности, ты расслаблен (Vyrypaev 2019b: 8)

HILDA JENSEN

Cioè, un attimo, non so come spiegarlo... ma... il mio Io era come se non ci fosse più. **Cioè** io sentivo tutto [...] **Cioè**, mi rendo conto che suona confuso, ma non so come spiegarlielo. [...] **Cioè**, come se non ci fosse la persona che guarda, ma ci fosse solo il guardare. [...] **Cioè** io non sono altro che la visione, non sono altro che il guardare. (Vyrypaev 2019a: 87)

Ну, то есть, не знаю, как вам это объяснить, мое я как будто исчезло. **То есть** я все воспринимаю [...] **Ну**, я понимаю, что это звучит невразумительно. Но я не знаю, как вам это объяснить [...] **Ну**, то есть нет того, кто смотрит, а есть только смотрение [...] **То есть** я – это просто видение. (Vyrypaev 2019b: 19)

ROBERT EVANS

È lo sguardo che ciascuno di noi aveva, è un rapporto con il mondo quando, **sa**, tutto intorno è una novità, quando tutto il mondo è vivo, ed è così sconosciuto, quando guardi il mondo e non ne sai niente e **al tempo stesso, allo stesso tempo**, sai qualcosa di **molto molto importante**. Sai qualcosa che è forse la cosa più importante da sapere. (Vyrypaev 2019a: 88)

Это такой взгляд, **ну, знаете**, он у каждого из нас когда-то был, это такое отношение к миру, как будто тут вокруг новое и как будто этот мир, он весь живой, и он, этот мир, он совсем незнакомый, когда смотришь на мир и ничего о нем не знаешь, и **в то же самое время, в то же самое время** знаешь что-то **очень важное, может быть, самое важное, что нужно знать**. (Vyrypaev 2019b: 21)

Si tratta di espedienti che riproducono la lingua parlata e che servono a rendere il discorso più autentico. La traduzione tuttavia non si limita a riprodurre le stesse marcatezze del russo (ripetizioni, dislocazioni etc.), ma ne aggiunge altre tipiche della lingua italiana dove, per esempio, a differenza del russo, è presente una complessa *consecutio temporum*. Così nel monologo di Emily Wenser la congiunzione “nonostante” è seguita da un indicativo anziché dal congiuntivo previsto di norma, uno dei cambiamenti della lingua parlata italiana più osservato negli ultimi vent’anni, benché ancora in via di una precisa normazione (Bricchi 2018: 163-181).

Si noti anche la differenza nell’uso della punteggiatura per rispettare la sua applicazione nei due sistemi linguistici a confronto. Nell’ottica di una lettura/enunciazione ad alta voce l’italiano non favorisce la costruzione di periodi troppo lunghi; da qui deriva la tendenza alla paratassi attraverso l’uso di segni interpuntivi che favoriscono la *dicibilità* degli enunciati.



3.3 Livello ritmico-intonativo

Il disegno ritmico del testo (*zvukopis'*) di cui si è detto prima è il marchio di fabbrica di Vyrypaev; lo si può chiaramente ritrovare in ogni suo testo drammatico ed è lo strumento principale che egli utilizza per attivare un dialogo performativo dei personaggi tra di loro e con il pubblico in sala:

Rhythm becomes important functionally: it is the distribution of intervals and accents, the pulsating absence and presence of pauses, and vocalization that create the rhythmic timing that enables his dramas to achieve structure and development in lieu of a plot arc. Rhythm is an organizational tool in Vyrypaev's theatre and cinema, while sound is a way of embodying the story (Weygandt 2018: 11).

Quest’aspetto tocca ovviamente da vicino il problema della *dicibilità* o *speakability* che non viene intesa, in questo caso, come la necessità di scandire bene le parole e renderle facili da pronunciare per l’attore, ma come l’esigenza di seguire la ‘musica del testo’. Nel caso di *Ossigeno*²³ ci riferiamo a una musica precisa, ovvero il rap. Il testo che ha consacrato Vyrypaev come nuova voce della drammaturgia contemporanea è interamente costruito su un ritmo martellante, modellato sulla musica rap, molto popolare nella Russia degli anni Duemila. Non a caso, non è diviso in atti e scene, ma in canzoni fatte di strofe e ritornelli; da qui l’importanza di riprodurre un ritmo simile a quello pensato dall’autore. La visione di un frammento qualunque dello spettacolo fornirebbe facilmente una prova dell’attenzione riservata alla resa sonora del testo italiano; qui ci limitiamo a un semplice conteggio sillabico per dimostrare che in questa traduzione il vertice nella gerarchia del *decision making* è stato occupato dallo schema ritmico.

RITORNELLO

In ogni essere umano ci sono due ballerini: destro e sinistro. Il ballerino destro e il ballerino sinistro. Un respiro solo, per due polmoni. Il destro e il sinistro. In ogni essere umano ci sono due ballerini, il polmone destro, il polmone sinistro. I polmoni ballano, l’ossigeno entra in corpo. Se prendi una zappa e colpisci un tizio al petto all’altezza dei polmoni, quelli smettono di ballare. I ballerini smettono, l’ossigeno non circola (Vyrypaev 2019a: 16).

Припев

А в каждом человеке есть два танцора: правое и левое. Один танцор – правое, другой – левое. Два

легких танцора. Два легких. Правое легкое и левое. В каждом человеке два танцора – его правое и левое легкое. Легкие танцуют, и человек получает кислород. Если взять лопату, ударить по груди человека в районе легких, то танцы прекратятся. Легкие не танцуют, кислород прекращает поступать (Vyrypaev 2019b: 13).

Nel testo russo le sillabe del ritornello sono 137, in quello italiano – includendo le sinalefi – 135. Si tratta di un risultato molto difficile da ottenere nel passaggio dal russo all'italiano a causa dell'asimmetria sillabica tra le due lingue e della ricchezza di elementi clitici nelle lingue romanze. Si osservi poi la resa di *legkoe*, parola polisemica che in russo indica sia l'aggettivo "leggero" (al genere neutro) sia il sostantivo "polmone". L'identificazione "ballerino / polmone" in russo è introdotta in maniera indiretta nella prima frase, dopo i due punti: "pravoe i levoe" (al neutro) infatti non può riferirsi a "tancor" ("ballerino) che è di genere maschile. Viene poi esplicitata grazie alla frase "Dva legkich tancora. Dva legkich. Pravoe legkoe i levoe" (letteralmente: due polmoni del ballerino / due ballerini leggeri. Due polmoni. Il polmone destro e il sinistro); in italiano l'omissione dell'articolo "destro e sinistro" permette di "recuperare" qualche sillaba e suona più slegato rispetto al sostantivo "ballerino" (come lo è nel testo di partenza), assumendo quasi il valore di nome proprio. Il passaggio da "ballerino" a "polmone" avviene nella frase successiva ("In ogni essere umano ci sono due ballerini, il polmone destro, il polmone sinistro"), quindi slitta leggermente rispetto al russo, ma non tradisce la corretta comprensione del passaggio. Infine, alcune figure retoriche aiutano a dare una struttura precisa ai dialoghi e ai monologhi-fiume dei personaggi di Vyrypaev. In *Dreamworks* in questo senso sono esemplari i discorsi di Elizabeth che superano anche due pagine di testo e che sono ricchi di anafore come nel seguente passaggio:

L'uomo non ha tempo per il dolore e la sofferenza, perché ha molte altre cose da fare. **Egli deve** amare, **egli ha bisogno** di ampliare la propria visione. **Egli ha bisogno** di andare avanti e condurre la propria famiglia, o il proprio popolo, o se stesso. **Egli deve** difendere, **egli deve** prendersi cura, **egli deve** sapere, **egli deve** aprirsi alla conoscenza e riceverla. **Egli deve** imparare, **deve** essere pronto a morire in ogni istante (Vyrypaev 2019a: 122).

У мужчины нет времени на горе и страдание, потому что у него так много других дел. **Ему нужно** любить, **ему нужно** развивать свое видение, **ему нужно** идти вперед и вести за собой свою семью, или свой народ, или себя самого... **Ему нужно** защищать, **ему нужно** оберегать, **ему нужно** знать, **ему нужно** открываться для знания и получать знание. **Ему нужно** учиться, **ему нужно** быть готовым умереть в любую секунду (Vyrypaev 2019b: 202).

La lingua italiana, a differenza del russo, nella costruzione non marcata della frase tende a non esplicitare il soggetto. Qui il sintagma *ему нужно* ("egli deve / egli ha bisogno") viene ripetuto pressoché in identica posizione e quantità (tranne per l'ultima frase). Il motivo è da cercare in colei che pronuncia questo monologo: Elizabeth, infatti, è un personaggio sfuggente e molto artificiale; è 'assunta' da Meryl, la moglie malata di David, la quale, sapendo di stare per morire istruisce Elizabeth perché guidi il marito verso la comprensione della morte (e della vita) una volta che lei non ci sarà più. Perciò Elizabeth utilizza una lingua molto costruita, il suo è un parlare 'riportato', 'artefatto', in cui si sente fortissima la presenza dell'Autore. A questo scopo contribuisce anche l'insistita esplicitazione del soggetto in italiano che contribuisce a porre l'interrogativo sull'autenticità del discorso di Elizabeth.

Conclusioni

Il progetto *Cantiere Vyrypaev* ci permette di validare alcune ipotesi. Si conferma che il processo traduttivo in campo teatrale, ancora più che nel caso della prosa o della poesia, è esteso nel tempo, allargato, condiviso²⁴. In questa prassi è fondamentale esplicitare lo *scopo* e il *destinatario* della traduzione, in modo da poter definire «a set of specifications which indicate which types of equivalence are to be emphasized for this particular text, with relative priorities to help resolve conflicts. These specifications are naturally based on the purpose of the translation»²⁵ (Melby 1990: 211).

L'analisi traduttiva deve concentrarsi sulla funzione degli elementi all'interno del testo che indaga, soprattutto di quelli deittico-performativi che caratterizzano il testo drammatico:

Non sarà la presenza di un certo verbo performativo o di un dato pronome con funzione deittica a determinare

la validità di una traduzione, ma piuttosto la presenza o l'assenza della stessa forza illocutoria, della stessa dinamica di interazione fra i personaggi, di quello stesso 'carattere gestuale' non più definito in modo astratto e confuso ma attraverso gli elementi concretamente presenti nel testo drammatico (Tortoriello 1997: 71).

Al traduttore di Vyrypaev è quindi affidato il compito di ricreare un linguaggio potente, espressivo, spesso in apparente cortocircuito, in cui l'autenticità della parola è messa in discussione tramite meccanismi di straniamento e la sua forza appare illusoria eppure indispensabile per muovere l'azione. Il suono, il ritmo e l'impatto emotivo sul pubblico diventano i principi guida che determinano la priorità di scelta e selezione alla ricerca dell'equifunzionalità di un testo teatrale orientato alla scena.

Bibliografia

- Aaltonen, Sirkku, *Theatre translation as performance*, «Target», 25:3, 2013: 385-406.
- Anon., *Oščuščenija ejforii: Ivan Vyrypaev*, «Wonderzine», 12 May 2011. <http://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/five/123567-kislorodnoe-golodanie-ivan-vyrypaev> (ultimo accesso 30.06.2020).
- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (eds. J. O. Urmson and Marina Sbisa), Clarendon Press, Oxford 1962.
- Bebutov, Trifon, *Iskustvennyj intellekt uzhe nas zabral: Ivan Vyrypaev — pro teatr, jogu i ekologiju*, «Daily Afisha», 23.01.20. https://daily.afisha.ru/brain/14262-iskustvennyj-intellekt-uzhe-nas-zabral-ivan-vyrypaev-pro-teatr-yogu-i-ekologiju/?fbclid=IwAR2ZF6GFcS-gAqoTlj4afNn_W8BwUV5SoaNwlfM-ogBjuTqapRTAU_IBX0 (ultimo accesso 28.01.20).
- Besson, Jean-Louis, "Translator and Director at Daggers Drawn?", *Theatre Translating in Performance*, New York-London, Routledge, 2013: 150-157.
- Beumers, Birgit – Lipovetsky, Mark, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Bigliuzzi, Silvia, "Introduction", *Theatre Translating in Performance*, New York-London, Routledge, 2013: 1-26.
- Bigliuzzi, Silvia – Ambrosi, Paola – Kofler, Peter (eds.), *Theatre Translation in Performance*, Routledge, New York-London 2013.
- Bolotjan, Il'mira – Lavlinskij, Sergej, "Novaja drama". *Opyt tipologii*, «Vestnik RGGU», 1, 2010: 35-45.
- Bricchi, Maria Rosa, *La lingua è un'orchestra*, Il Saggiatore, Milano 2018.
- Calamai, Silvia. "Dalla parola al palcoscenico: le lingue di Chiti, Malpeli, Maraini, Russo, Scimone, Tarantino", *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Stefania Stefanelli (a cura di), Atti della giornata di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 11 dicembre 2006), Pisa 2009: 195-238.
- Che, Suh Joseph, «The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts», in *inTRAlinea*, XIII, 2011. http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts (ultimo accesso: 02.01.20).
- Cimmino, Mirta, *C'è più di un modo di aspettare Godot: messe in scena a confronto*, «Between», II, 4, 2012: 1-20.
- Dugdale, Sasha, *Oxygenating theatre. A Translator's Note*, «Theater», 36:1, 2006: 45-46.
- Epštein, Michail, *Postmodern v russkoi literature*, Izd. Vysšaja škola, Moskva 2005.
- Haag, Ansgar, *Übersetzen fürs Theater: Beispiel William Shakespeare*, «Babel», 30 (4), 1984: 218-24.
- Jakuševa, Ljudmila, *Iz teatra v kinematograf: ischod 2012*, «Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta», 1, 2016: 191-196.
- Johnston, David, *Professing Translation. The acts-in-between*, «Target», 25:3, 2013: 365-384.
- Kurant, Elena, 'Dialogi soglasija': konvergentnaja strategija v pèsach Ivana Vyrypaeva 'Illjuzii', 'Letnie osy kusajut nas dazhe v nojabre', 'P'janye', 'Solnečnaja linija', «Literatura», 60 (2), 2018: 92-106.
- Lejderman, Naum, *Traektorii eksperimentirujušči epochi*, «Voprosy literatury», 4, 2002: 3-47.
- Lipoveckij, Mark, *Teatr nasilija v obščestve spektaklja: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnjakovych*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 3, 2005: 245-250.

- Lipoveckij, Mark, *Performansy nasilija: 'Novaja Drama' i granicy literaturovedeniya*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 1, 2008. <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasilija-novaya-drama-i-granicy-literaturovedeniya.html> (ultimo accesso: 31.07.2020).
- Marinetti, Cristina, *Translation and Theatre. From performance to performativity*, «Target», 25:3, 2013: 307-320.
- Melby, Alan, *The Mentions of the Equivalence in Translation*, «Meta», XXXV, 1, 1990: 207-213.
- Menin, Roberto, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 5, 2014: 303-328.
- Merkulova, Majja, *Novaja drama*, «Novyj filologičeskij vestnik», №2 (17), 2011: 122-126.
- Mesropova, Olga, *Between Literary and Subliterary Paradigms: Skaz and Contemporary Russian Estrada Comedy*, «Canadian Slavonic Papers», 46 (3-4), 2004: 417-434.
- Pelletier, Maryse, "Theatre and the Music of Language", *Mapping Literature: the Art and Politics of Translation*, eds. David Homel & Sherry Simon, Montreal, Vehicule Press, 1988: 31-32.
- Salmon, Laura, *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, Milano 2017.
- Salmon, Laura, *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Scarpellini, Attilio, *Milo Rau, Histoire(s) du théâtre con Decalogo*, «Doppiozero», 22.11.2018. <https://www.doppiozero.com/materiali/milo-rau-histoire-s-du-theatre-con-decalogo> (ultimo accesso 20.01.2020).
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*. 3rd edition, Routledge, London 2013.
- Serpieri, Alessandro, "Semantics and Syntax in Translating Shakespeare", *Theatre Translating in Performance*, New York-London, Routledge, 2013: 50-60.
- Snell-Hornby, Mary, "Theatre and Opera Translation", *A Companion to Translation Studies*, eds. Piotr Kuhlczak and Karin Littau Clevedon, Buffalo, and Toronto, Multilingual Matters, 2007: 106-19.
- Tokareva, Marina, *Režissery stavjat ne pèsy, a sebja*, «Novaja gazeta», 17.11.2014. <https://novayagazeta.ru/articles/2014/11/17/61965-ivan-vyrypaev-171-rezhissery-stavyat-ne-piesy-a-sebja-187?print=true> (ultimo accesso: 01.07.2020).
- Tortoriello, Adriana, *Semiotica e traduzione testuale: un'ipotesi di lavoro*, «Traduzione, società e cultura», 7, 1997: 59-115.
- Tjupa, Valerij, *Literatura i mental'nost'*, Izd. Vest-konsalting, Moskva 2009.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York 1995.
- Vermeer, Hans Josef, "Skopos and commission in translation action", *Readings in Translation Theory*, Ed. A. Chesterman, Helsinki, Finn Lectura, 1989: 173-187.
- Vermeer, Hans Josef, *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*, TEXTconTEXT, Heidelberg 1996.
- Vyrypaev, Ivan, *Teatro*, a cura di F. Malcovati, trad. di T. Bonci del Bene, Cue press, Imola 2019a.
- Vyrypaev, Ivan, *Pèsy v dvuch tomach*, Izd. Irinoj Baranovoj, Moskva 2019b.
- Weygandt, Susanna, *Revisiting skaz in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap*, «Studies in Russian and Soviet Cinema», 12 (3), 2018: 195-214.
- Wilmes, Justin, 'Stability amidst chaos': subjective re-orientation in Ivan Vyrypaev's Delhi Dance (2013) and Unbearably Long Embraces (2015), «Studies in Russian and Soviet Cinema», 12:3, 2018: 232-250.
- Žurčeva, Olga, "Priroda konflikta v novejšej drame XXI veka", *Novejšaja drama rubezha XX-XXI vv.: problema avtora, receptivnye strategii, slovar' novejšej dramy*, ed. Olga Žurčeva, Samara, Izd. Samarskij universitet, 2011: 134-142.

Notes

1 Il «testo gestic» si basa sull'assunto che il codice verbale del testo si riferisca direttamente o indirettamente al gesto. Bassnett, che per prima aveva evidenziato la qualità performativa del testo e quindi la necessità per il traduttore di riferirsi a questo sottotesto gestuale, in un secondo tempo ha messo in forte discussione le proprie argomentazioni. Per un dettagliato resoconto cfr. (Menin 2014: 309-311).

2 Per marcare la dimensione fisiologica e il coinvolgimento dell'apparato respiratorio in relazione alla dicibilità si parla a volte di *breathability*, cioè della modulazione del respiro per esprimere le emozioni veicolate dal dialogo



teatrale (Haag 1984: 221) (Cimmino 2012: 3).

3 «[...] è stabilita non dalla sincerità dell'autore né dal citazionismo dello stile, ma dall'interazione della prima e del secondo con il confine sfuggente della loro differenza, in modo tale per cui un'affermazione totalmente sincera viene percepita come una sottile imitazione citazionale e una citazione trita e ritrita suona come una confessione lirica che tocca il cuore».

4 «come dialogo di due coscienze alla pari e che si completano a vicenda, che si rivelano pienamente nel processo del dialogo, senza perdere il proprio valore intrinseco».

5 «Quello che sto dicendo prima poteva rientrare nel campo della mistica o dell'esoterica. Oggi invece è quasi un approccio scientifico. Noi siamo una coscienza che si manifesta in forma di persone che ora stanno parlando. La comunicazione è il principale elemento di questa manifestazione. Quanto più la comunicazione è ben costruita tanto più l'energia scorre e questo ci fa stare bene».

6 Accenniamo brevemente alle persone che più hanno influenzato il pensiero di Vyrypaev: Ken Wilber, il pensatore che ha elaborato la cosiddetta «teoria integrale», il creatore della «teoria del tutto» intesa come la totalità vivente di materia, corpo, mente, anima e spirito. Guillermo Arevalo, uno sciamano vegetalista Shipibo della foresta amazzonica peruviana, Dmitrij Fomič e Inna Volkova (Sat'e), suoi maestri di Hatha Yoga. I pensatori russi alla base della speculazione teorica di Vyrypaev, in particolare per quanto riguarda il simbolo e il mito, sono, rispettivamente, Pavel Florenskij e Aleksej Losev.

7 Ci riferiamo all'unico testo teorico scritto da Vyrypaev, *Čto takoe p'esa* (*Che cos'è il testo drammatico*), in cui egli presenta una peculiare concezione di testo drammatico e spettacolo teatrale (Vyrypaev 2019b: 3-10).

8 Ricordiamo che Vyrypaev è autore di sei film che hanno ricevuto importanti riconoscimenti nazionali e internazionali (Jakuševa 2016). Nonostante ciò, Vyrypaev non si considera un regista cinematografico e le sue pellicole non sembrano volere intraprendere ricerche in questo campo, restando invece molto legate al mondo del teatro.

9 Una ricerca di questo tipo ma più orientata alla scena era stata portata avanti in Unione Sovietica già da Iraklij Andronikov (1908-1990) che può a buon diritto essere considerato un precursore dei moderni *stand-up comedians*. Sulla stessa scia troviamo i monologhi di Evgenij Griškovec (1967) che, non a caso, è uno dei pochi contemporanei a cui Vyrypaev fa esplicitamente riferimento (Mesropova 2004).

10 Il Verbatim è una tecnica in uso nel teatro documentario che consiste nella riproduzione esatta di testi tratti dalla realtà come dialoghi, interviste, filmati etc.

11 Basti pensare all'attrice Polina Agureeva che narra la storia di Pëtr in *Luglio* o ai personaggi di Sasha e Viktor Rezengevič, rispettivamente in *Ossigeno* e *UFO*, che chiamano in causa direttamente l'autore Vyrypaev.

12 Wilmes ricorda il dibattito che ruota intorno alla teoria degli affetti elaborata da Deleuze e Guattari a partire dagli anni Ottanta. Qui ci limitiamo, come Wilmes, a considerare l'affetto «as an essential category for un-

derstanding the devices in Vyrypaev's dramaturgy that purposely undermine rational modes of perception or cannot be fully accounted for using cognitive categories» (Wilmes 2018: 247).

13 Il debito al *Teatro della crudeltà* di Antonine Artaud è evidente.

14 Ci riferiamo in particolare alle pratiche di guarigione dei vegetalisti (di cui, ricordiamo, fa parte anche Guillermo Arevalo) così chiamati per la profonda conoscenza delle piante e dei loro usi, in particolare dell'Ayahuasca, un infuso psichedelico di varie piante amazzoniche.

15 Vyrypaev matura questa visione fin dall'inizio della sua carriera artistica, grazie all'insegnamento di Vjačeslav Korkin che ringrazia nella prefazione alla sua raccolta di testi drammatici per avergli fatto capire che «lo spettacolo è ciò che accade in sala» («спектакль – это то, что происходит в зрительном зале») (Vyrypaev 2019b: 10).

16 Ci pare appropriato, in questo senso, il primo punto del Manifesto del teatro cittadino di Gent (NTGent) scritto dal suo direttore artistico, il celebre drammaturgo Milo Rau: «Uno: non si tratta più soltanto di ritrarre il mondo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa» (Scarpellini 2018).

17 «Lo scopo fondamentale dell'arte è la formazione. La conoscenza di sé e del mondo. Tu rispondi alle questioni interiori non soltanto attraverso la mente, ma con i sentimenti. Guardi alle cose da diverse prospettive».

18 È un testo del 2011 che Vyrypaev scrive per il Die Theater Chemnitz di Berlino; la prima in Russia si tiene il 30 ottobre 2011 al teatro Praktika di Mosca.

19 È un testo del 2015 presentato al Festival Ljubimovka. La messinscena è di Viktor Ryžakov.

20 Il sottotitolo dell'opera è infatti «Commedia che illustra come si fa a trovare una soluzione positiva».

21 «Adolescente che è o vuole apparire già smalzata. (region.) sbarba, (gerg.) squinzia».

22 Scritto e messo in scena da Vyrypaev nel 2014 al teatro Praktika.

23 Testo scritto nel 2001 e messo in scena l'anno seguente da Viktor Ryžakov e Ivan Vyrypaev al Teatr.doc, fondato quello stesso anno (2002) da Elena Gremina e Mikhail Ugarov. Lo spettacolo vince il premio Zolotaja Maska e nel 2009 Vyrypaev ne ricava una versione cinematografica.

24 «Translation is seen not as a mode that takes place in and across a series of increasingly calcified polarities, and certainly not as a single activity or unified concept. Rather it presents itself as a series of relations, of created relatedness, between embodied selves, interacting with different cognitive, affective and sensorial environments, and other equally embodied selves for whom those environments are, to a greater or lesser extent, other» (Johnston 2013: 368).

25 Per un approfondimento sulla *Skopos Theory* rimandiamo ai lavori di Hans Vermeer (Vermeer 1989) (Vermeer 1996).

Nello stesso tempo Diario di una ricerca sullo spettacolo yiddish

Paola Bertolone

In memoria di Bruce Myers

Quello che segue è il breve diario, non propriamente in senso cronologico, delle ricerche e degli studi dedicati alla sfera performativa di lingua e cultura yiddish, che ho condotto per anni e segnatamente nel periodo fra il 1987, data della mia tesi di laurea in Lettere con una tesi sulla drammaturgia ebraica di Alessandro Fersen¹ e il 2012, quando è uscito il volume dedicato al teatro di Moni Ovadia (Bertolone 2012).

Devo confessare che proprio non sentivo la necessità di tale resoconto, forse perché mi bastava aver vissuto la passione verso questo campo di indagine in modo talmente intenso, che non potrei immaginare la mia vita senza. E questa adesione incondizionata non succede certo verso tutte le ricerche che uno studioso si trova ad affrontare nella propria carriera accademica e non.

Ma due ragioni mi hanno portata ad accettare la proposta di redigere, appunto, un 'diario' di ricerca: in primo luogo la sollecitudine di Donatella Gavrilovich che ha seguito da sempre le mie ricerche, affondanti per lo più in quella spazialità slava da entrambe condivisa, pur nelle rimarchevoli differenze. Va forse ricordato come l'ambito dello spettacolo di lingua e cultura yiddish, sebbene non in modo esclusivo, è soprattutto legato infatti all'area est-europea almeno in termini di origine filogenetica, anche se le incessanti migrazioni lo hanno diffuso in altri paesi e soprattutto, a partire da fine Ottocento, negli Stati Uniti.

In secondo luogo, e assai più recentemente, la

scomparsa di Bruce Myers², che già citavo in modo diffuso nell'intervento *Diario di una ricerca sullo spettacolo di lingua e cultura yiddish* tenuto al convegno di Bologna *Parola-Scena* (5-7/02/2020). La sua personalità di attore e il suo 'vissuto' sono stati per me fonte di ispirazione nel corso delle ricerche dedicate allo spettacolo di lingua e cultura yiddish, tanto da avergli chiesto di redigere una premessa al volume *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa* (Eds. Paola Bertolone – Laura Quercioli 2006: XXI-XXIV). Questo volume nasceva originariamente come pubblicazione degli atti del convegno *Viaggio attraverso il teatro yiddish e la musica klezmer*, da me curato nel 2001 e organizzato presso il Centro Culturale Ebraico il Pitigliani di Roma (Fig. 1), ma ha poi visto l'integrazione di alcuni saggi in traduzione.

Questo convegno è stato realizzato dalla
SERVIZI EFFICACI s.a.s.
0348/9010190 - 0349/8174622
e-mail: csoaca@tin.it - www.serviziefficaci.it

sponsor ufficiale
YODA
Società leader nella consulenza strategica e applicativa nell'area del relationship marketing, con sedi a Milano, Genova e Roma.
www.yoda.it

con il patrocinio:
UNIVERSITÀ DI ROMA
UNIVERSITÀ DI PADOVA
UNIVERSITÀ DI VENEZIA
UNIVERSITÀ DI TRIESTE
UNIVERSITÀ DI BARI
UNIVERSITÀ DI NAPOLI

con il sostegno:
CASA DI NEPI
YUVAL ITALIA

in collaborazione con il
centro ebraico italiano
"il pitigliani"

roma 4 - 5 marzo 2001
viaggio
attraverso
il teatro
yiddish
e la musica
klezmer

centro ebraico italiano "il pitigliani"
via arco de' Tolomei 1
06/5897756 - 06/5800539
e-mail: baiboi@itcalinet.it

Fig. 1 Programma del convegno *Viaggio attraverso il teatro yiddish e la musica klezmer*, Centro Culturale ebraico Il Pitigliani, Roma 2001

Si è trattata di un'introduzione *sui generis* perché, come moltissimi attori, anche Bruce Myers aveva una certa, chiamiamola, ritrosia nei confronti della scrittura. Avevamo quindi optato per una più elastica intervista sui temi della performatività yiddish nella sua esperienza, che poi io avrei rielaborato in forma saggistica. Questo metodo, certo più complicato, ha richiesto alcuni incontri che mi hanno però consentito una maggiore introspezione nei suoi confronti e una migliore comprensione di quanto avesse inteso creare con *Dibbuk pour deux personnes*, lo spettacolo all'insegna delle proprie personali radici culturali, secondo le direttive dello stesso Peter Brook, della cui compagnia (CRT, Centre de Recherche Théâtrale) Bruce Myers faceva parte sin dalla sua fondazione e successivo trasferimento al teatro parigino Des Bouffes du Nord nel 1974.

Fra i numerosi materiali che raccontano l'epopea del CRT a Parigi, vorrei qui segnalare il film documentario *Les murs parlent* di Mikaël et Gabrielle Lubtchansky, girato proprio all'interno del teatro Des Bouffes du Nord e realizzato ultimamente in collaborazione con Peter Brook e Marie Hélène Estienne, dove Bruce Myers compare più volte come testimone e protagonista di celebri spettacoli e in fondo come il vero e proprio attore-feticcio di Peter Brook³. Il regista britannico aveva suggerito ai singoli attori, nei periodi in cui la compagnia non lavorava insieme, di allestire uno spettacolo legato alle fonti culturali di provenienza e così aveva fatto anche Bruce Myers, individuando nella *yiddishkeit* il proprio mondo cui aveva reso omaggio attraverso una personale elaborazione dell'opera *Dibbuk* di An-Ski.

Al *Dibbuk pour deux personnes*, o nel titolo inglese *Dibbuk for two people* (Fig. 2), ho dedicato un saggio che faceva seguito a una lezione all'Università l'Orientale di Napoli, tenuta all'interno del ciclo di incontri dedicati al *Dibbuk* di An-Ski, curati da Giancarlo Lacerenza nel 2009. In questo saggio analizzavo una replica dello spettacolo tenutasi a Tiana in Sardegna nel luglio 1997 e con co-protagonista Corinne Jaber, attraverso il prezioso aiuto della video-registrazione realizzata da Ferruccio Marotti.

La riduzione dei numerosi personaggi previsti nell'originale di An-Ski, la cui storia travagliata è stata ricostruita in dettaglio nei volumi editi da Giancarlo Lacerenza (Lacerenza 2012: III, 1, 4; Egidio 2012: III, 2; Esposito 2012: III, 3), prevedeva

l'assunzione dei diversi ruoli da parte di soli due attori e un continuo coinvolgimento diretto del pubblico che assisteva in una via del paese, divenuta scena e ambiente multi-spaziale (dall'abitazione di Lea, la protagonista, all'interno della sinagoga, al cimitero, alla piazza, alla corte dello *zaddik*, cioè il capo spirituale della comunità). Bruce Myers introduceva un pubblico ignaro degli argomenti, dei presupposti religiosi, del linguaggio, in modo sobrio e in grado di coinvolgere tutti, di trasportare tutti nel 'proprio' universo culturale.

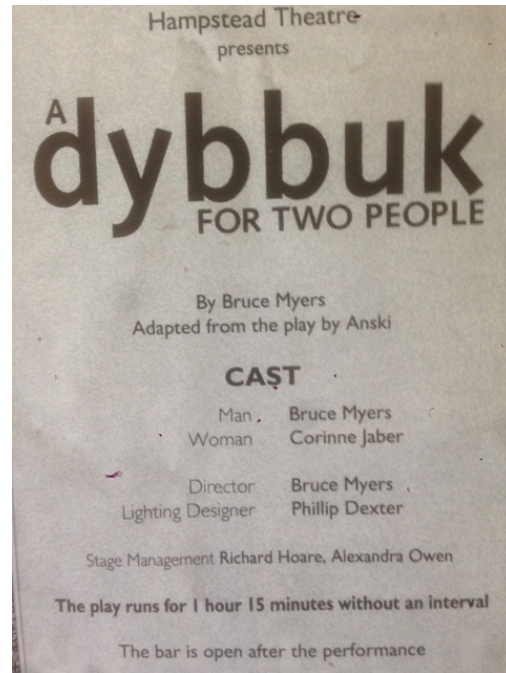


Fig. 2 Programma per lo spettacolo *A Dibbuk for two people* di Bruce Myers, Teatro Hampstead, Londra

Tale elemento circostanziato della *yiddishkeit* nella biografia di Bruce Myers è talvolta sottovalutato, mentre costituisce, come Peter Brook insegna, l'architrave su cui costruire: è solo dall'esperienza personale di provenienza che si osserva il mondo e dunque che un attore deve necessariamente partire. Nella ricostruzione storico-saggistica, per lo meno italiana, se per Yoshi Oida, altro attore di impareggiabile importanza per Peter Brook e il CRT, le radici giapponesi sono sempre state considerate non solo un'evidenza, ma uno 'strumento stilistico', per quale motivo le radici nella *yiddishkeit* di Bruce Myers sono sempre taciute?

Bruce Myers già a Milano nel 1987 aveva realizzato un adattamento del dramma, per poi metterlo in scena questa volta solo in funzione di regista, con

protagonisti Lucilla Morlacchi e Franco Parenti: il *Dibbuk pour deux personnes* era parte del primo Festival di Cultura Ebraica ideato da André Ruth Shammah al teatro Pierlombardo. Qui debutterà in veste di attore, oltre che di cantante, anche Moni Ovadia, protagonista con Olek Mincer dello spettacolo *Dalla sabbia dal tempo*, drammaturgia e regia di Mara Cantoni, per anni collaboratrice di Moni Ovadia in celebri e fortunati esiti performativi, fra cui *Golem* del 1991, *Oylem Goilem* del 1993, nonché *Dibbuk* del 1995 (cfr. Bertolone: 2012).

Il primo Festival Internazionale di Cultura Ebraica si concludeva con la presenza ammaliante di Judith Malina che, accompagnata da alcuni attori del Living Theatre, dava luogo a una cena-rappresentazione del rituale di Pesach, dove venivano interpolati alcuni estratti della *Haggadah*, il testo di riferimento del rito di Pesach, insieme a brani riconducibili ai temi pacifisti, rivoluzionari, anarchici della compagnia americana (Fig. 3). Lo spettacolo *Haggadah per il Seder di Passover* consisteva in un Seder (banchetto festivo) pasquale dove gli attori del Living, con a capotavola Judith Malina e insieme ai commensali-spettatori condividevano una cerimonia antica, con gesti, cibi, parole, canti, oggetti sul tavolo codificati secondo il rito.



Fig. 3 Programma per lo spettacolo *Haggadah per il Seder di Passover* di Judith Malina, Teatro Pierlombardo, Milano 1987

Anni dopo, dalla bocca della stessa Judith Malina, nel corso del convegno *Jewish Theatre in a Global World* tenutosi nel 2009 al Jewish Theological Seminar della Columbia University di New York, ho sentito affermare come il Living Theatre fosse

nato in un alveo ebraico, da lei rivendicato quale fonte di riferimento per l'etica della compagnia. Non ho purtroppo registrazione di quell'intervento che mi sarebbe piaciuto 'poter mostrare per poter dimostrare' quanto di sottaciuto, se non proprio di negato, ci sia spesso nella nostra saggistica. A tale proposito cito Franco Quadri dall'*Introduzione alla Vita del teatro* di Julian Beck:

Che può fare il teatro? Scendere in Egitto. Dagli schiavi. Scelto di rivestire i panni del teatrante come un sacerdote e di predicare l'anarchia come sua religione, Beck, immergendosi nel suo credo con la fede assoluta dei padri, lo riveste delle formule note, ne recupera i rituali, ne adotta il linguaggio. [...] Ma più che nel rifarsi delle parole ai sacri testi, l'influenza ebraica la si risente quotidianamente nella realtà del Living Theatre; già fin dall'organizzazione del gruppo più vicina alle forme del kibbutz che alle cellule di Bakunin [...] (1975: IX).

Tornando alla testimonianza di Bruce Myers, confluita nella "Premessa" a *Café Savoy*, forse l'aspetto che più mi aveva impressionato era stata l'affermazione di non aver capito fino a che punto il mondo della cosiddetta *yiddishkeit* dell'Europa dell'est fosse stato eliminato. Dichiarava infatti nell'intervista che avevo raccolto:

Dal lavoro con Peter Brook, un po' come avevamo fatto per l'India del *Mahabharata*, mi era venuta l'idea di andare alla ricerca delle radici ebraiche di temi universali come la torre di Babele o la storia di Re Salomone o ancora di spettacoli rituali come il *Purimshpil*. Pensavo che queste cose potessero avere le loro musiche, i loro suoni e volevo tentare di recuperarli. Allora mi ero rivolto a fondazioni e varie istituzioni per fare delle ricerche nell'Europa dell'est, in Romania, in Russia, in Polonia ecc, come all'inizio del secolo aveva fatto An-Ski, l'autore del *Dibbuk*, ma la mia idea era un po' *naïve* perché non sapevo che era stato tutto completamente distrutto. Non sapevo cioè fino a che punto era stata sradicata la cultura yiddish in Europa, non mi rendevo conto [...] (Bertolone – Quercioli 2006: XI-XII).

Era qualcosa che anche io avevo potuto constatare e che mi aveva animata inizialmente nella ricerca, cioè la sensazione precisa di aprire un 'vaso di Pandora' di realtà, non solo performative, che la storia aveva divelto e poi rimosso. Una vera e propria *damnatio memoriae* possibile solo in virtù di una debole conoscenza, per usare un eufemismo, dell'ebraismo che, se giustificabile in senso generale mi pareva poco comprensibile da parte degli studiosi, cui è affidato il compito interpretativo e la responsabilità della trasmissione

oggettiva della memoria. Un miope snobismo dettato solo dalla non conoscenza delle tematiche e finanche dei puri eventi storici.

A partire dalla fine del 1986 cominciava la mia vertiginosa ricerca di documenti, contatti, soprattutto bibliografia sullo spettacolo yiddish, insieme al costante approfondimento, decisamente a largo raggio, intorno alla cultura yiddish in generale, alla sua storia, alla sua letteratura, al folklore, alla lingua e a tutti quegli elementi riguardanti l'ebraismo che potessero avere tangenza con la dimensione specificamente yiddish. In modo particolare ovviamente la sfera religiosa e il pensiero speculativo, non escluso quello filosofico come ad esempio Franz Rosenzweig, *La stella della redenzione* (Rosenzweig [1921] 1985), né quello mistico - primi fra tutti gli studi di Gershom Scholem, fra cui *Le grandi correnti della mistica ebraica* (Scholem 1982) e di Martin Buber, come l'imprescindibile *I racconti dei Hassidim* (Buber 1992).

Alcuni volumi in italiano quali Samuele Avisaar, *Teatro ebraico*, (Avisaar 1957), Giorgio Romano Richetti, *Teatro in Israele* (Richetti 1960), già letture conosciute in vista della tesi di laurea dedicata alla drammaturgia ebraica di Alessandro Fersen e alle sue regie di tali drammi, sono stati un primissimo iniziale sostegno, pur se datati, così come il volume di Nahma Sandrow, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theatre* (Sandrow 1977), un serbatoio insostituibile di informazioni, per l'epoca, nonostante l'andamento piuttosto divulgativo.

Un caso molto interessante e che ha mi ha aperto una finestra sul mondo della *yiddishkeit* di Praga è rappresentato dal volume di Evelyn Torton Beck, *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work*, (Beck 1971); non è mai stato tradotto in italiano e ha però dato spunti inequivocabili agli studi accademici, per la comprensione dell'ebraismo in Franz Kafka. Solo molti anni dopo un notevole e riservato studioso italiano, Guido Massino, avrebbe raggiunto quel livello di esiti saggistici con il volume *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, (Massino 2002), per il quale ha voluto scegliere la stessa casa editrice con cui era stato pubblicato il mio volume (1993). In *Fuoco inestinguibile* (Massino 2002) il ritratto del rapporto amicale fra l'autore della *Metamorfosi* e il celebre attore Löwy ne esce a tutto tondo, con risvolti originali, basati su documenti inediti.

Era stato dunque Fersen (1911-2001) a indirizzarmi verso questa ricerca, asserendone la grande ricchezza; la mia tesi di laurea nello specifico concerneva i drammi e gli spettacoli di: *Lea Lebowitz, Golem, Le diavolerie, Leviathan* (drammi a tutt'oggi inediti⁵). La ricerca di Fersen, che ho seguito da vicino per anni, orientata in termini antropologici e che ha dato origine alla tecnica del *Mnemodramma* non ha nulla a che spartire con il mondo ebraico orientale, da cui proveniva. Tuttavia sono stati i suoi racconti a rivelarmelo e a farmene intuire la vastità e l'importanza per il mondo contemporaneo.

Fonte di ispirazione verso quel mondo ebraico-orientale e quelle tradizioni performative che intravedevo, fonte cioè di una preliminare e ineliminabile formazione di un immaginario, è stata poi l'avvolgente saggistica di Claudio Magris: mi riferisco soprattutto a *Lontano, da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale* (Magris 1971). Conferma di tale mia direttiva di ricerca mi venne, siamo nel 1991, anche dalla conoscenza e dalla vista dei dipinti che Chagall aveva realizzato nel 1920 per l'inaugurazione del Gosekt di Mosca (1 gennaio 1921), nome poi mutato in Goset.



Fig. 4 Marc Chagall, *Badkhan*, 1920

Tali opere, che lo stesso Chagall riteneva fossero andate perse, furono esposte per la prima volta in Europa nel 1991 a Martigny in Svizzera presso la Fondation Pierre Gianadda, mentre la prima esposizione negli USA avviene al Guggenheim Museum di New York fra il settembre 1992 e il marzo 1993. Queste opere, insieme al bellissimo catalogo americano *Marc Chagall and the Jewish Theater* (Eds. Barbara Harshav - Benjamin Harshav 1992) e al primo catalogo della Fondation Pierre Gianadda *Marc Chagall* (Ed. Christina Burrus 1991) furono per me non solo prezioso riferimento bibliografico, com'è ovvio, ma anche una conferma della straordinaria portata culturale della fenomenologia dello spettacolo yiddish, dalla storia così densa di colpi di scena, come quella riguardante il ritrovamento degli affreschi, siglati da Chagall oltre cinquant'anni dopo averli realizzati.

Ripenso oggi al bruciante desiderio di portare avanti questa ricerca, qualità di desiderio che ritengo assolutamente indispensabile soprattutto se, come in questo caso, si tratta di inseguire delle tracce fantasmatiche, oscurate dalla storia recente. Ma, mi domandavo spesso, ci sono anche filtri pregiudiziali inconsci? ambigui? 'retropensieri'? ignoranza pura e semplice? malcelati sensi di colpa? cosa mi ha spinto infatti su questa strada? Come dicevo, soprattutto il mondo immaginario suscitato in me da Alessandro Fersen, da Claudio Magris, dalla lettura dei racconti e dei romanzi di Isaac Bashevis Singer⁶, oltre a un'intuizione della fecondità di un mondo che, se venne distrutto, fu per una valenza cosmopolita e sovranazionale, per troppa autonomia, per un pensiero troppo avanzato. Un'intuizione che trovava riscontro nelle origini nella *yiddishkeit* di alcuni fra i maggiori intellettuali, artisti, scienziati del Novecento.

Claudio Magris, che contatto per avere suggerimenti su dove andare a studiare la lingua yiddish, mi sprona a proseguire nella ricerca sullo spettacolo yiddish, anche se non trovo da lui appigli concreti di cui non è a conoscenza. L'unico indirizzo, che seguirò, è quello di mettermi in contatto con Daniela Mantovan, laureatasi con lui in letteratura tedesca e poi passata allo studio dello yiddish, attività che svolgeva all'università di Heidelberg. Sarà questo il mio primo contatto diretto con una 'vera' studiosa di ambito yiddish. A *latere* di quanto vado dicendo, ricordo che in Italia la maggioranza di coloro che, a vario titolo,

si occupavano di *yiddishkeit*, fino al 2010 circa, proveniva dall'ambito della germanistica. La lingua yiddish è in effetti strettamente connessa con l'alto tedesco per un 70%, tanto che alcuni dialetti, per esempio in Svizzera, sono molto simili.

Perché la questione che mi ponevo, e voglio sottolinearlo con forza, era: 'dove imparare lo yiddish?' Voglio rimarcare che, dopo un'acculturazione di base forzosamente da autodidatta, il mio scopo principale fu quello di imparare la lingua, senza la quale mi pareva assolutamente impossibile lavorare seriamente. Magari senza giungere alla perfetta padronanza, ma una formazione di base la ritenevo necessaria, pur naturalmente sapendo, da storica del teatro, che lo spettacolo certamente non coincide con la letteratura drammaturgica, né col *logos* scenico. Questo che sto richiamando, della doppia competenza necessaria, per inerpinarsi con serietà nelle diverse tradizioni sceniche, della conoscenza linguistica da un lato e della formazione da storici dello spettacolo dall'altro, è una questione delicata e imprescindibile, come ben sappiamo tutti.

Avrei scoperto solo in seguito che se c'era un ambito dove la problematica della lingua in cui esprimersi era cruciale, e perciò tanto più importante era averne una conoscenza non filtrata da traduzioni in altre lingue, questo storicamente fu proprio l'ambito della *yiddishkeit*. Questo punto è particolarmente nevralgico e lo riassumo per sommi capi, che vanno a toccare la parola come espressione del potere politico e la storia della scelta fra yiddish ed ebraico non solo per le masse, ma anche in seno all'arte e allo spettacolo. Ma lascio che siano le riflessioni di Franz Rosenzweig a introdurre, in questo breve saggio, l'immensa questione della lingua per l'ebraismo fra Otto e Novecento:

E così è avvenuto che il popolo eterno abbia perso la sua propria lingua e parli dovunque la lingua dei suoi destini esteriori, la lingua del popolo presso il quale risiede come ospite; e se non rivendica il diritto di ospitalità, ma vive in insediamenti chiusi, appartato, allora parla la lingua del popolo migrando dalla cui terra ha ricevuto la forza di stabilire tali insediamenti, una lingua che in terra straniera non ha mai da se stesso, mai solo sul fondamento della propria unione stabilita dal sangue, ma solo in quanto immigrato proveniente da qualche altro paese. Il 'giudeo-spagnolo' nei paesi balcanici e lo yiddish nei paesi dell'est europeo sono soltanto i casi oggi più noti. Quindi mentre ogni altro popolo è tutt'uno con la propria lingua e la lingua gli si dissecca in

bocca, se cessa di essere popolo, il popolo ebraico non si identifica mai totalmente con le lingue che parla; anche là dove parla la lingua del popolo che lo ospita, un suo lessico particolare, o almeno una sua scelta dal lessico comune, una sua particolare collocazione delle parole, una sua particolare sensibilità per quanto è bello o brutto in una lingua, tradiscono il fatto che la lingua che parla non è la sua lingua [...] (Rosenzweig 1985: 322-323).

Poiché lo yiddish portava impressa una valenza minoritaria a fronte delle lingue sacre ebraico e aramaico, e poiché d'altra parte non aveva sviluppato una letteratura 'alta' pari alle altre lingue (segnatamente il tedesco), veniva vissuto, dai suoi stessi parlanti, come un *jargon*: la maggior parte dello spettacolo che si esprimeva in tale lingua era chiamato in modo molto spregiativo *shund* (spazzatura). Nel momento di decidere quale lingua utilizzare per il teatro, così come già in parte era avvenuto per la letteratura, l'orientamento di alcuni si volse verso lo yiddish. In modo particolare questo fu il caso del celebre scrittore Yitskhok Leybush Peretz⁷ (1852-1915) che partecipa nel 1908 alla Conferenza di Czernowitz, sorta dalla mente di Nathan Birnbaum (1864-1937) un innovativo pedagogo, giornalista, un intellettuale impegnato politicamente nella emancipazione della società ebraica est-europea.

Introducendo alcuni episodi significativi del conflitto fra lo yiddish e l'ebraico, ricordo che nel 1897 si era tenuto il Primo Congresso Sionista di Basilea ad opera di Theodor Herzl mentre, sempre nel 1897, era stato fondato il Bund a Vilnius/Vilne (*Bund in Lite, Poilin un Rusland*). Il partito operaio del Bund si opponeva al sionismo, era a favore dell'uso dello yiddish a tutti i livelli, promuoveva il socialismo, pur nel rispetto dell'autonomia culturale delle diverse popolazioni ed etnie in quanto a lingua e cultura. La vistosa differenza, da quest'ultimo punto di vista, col bolscevismo (anche se le politiche adottate non furono mai troppo drastiche nei fatti, fino all'arrivo di Stalin) furono all'origine della disfatta del Bund russo, che con la rivoluzione d'ottobre viene smembrato. Il Bund sopravvisse invece in Polonia fino al 1939 (a titolo d'esempio, Marek Edelman, il capo della rivolta del ghetto di Varsavia, era un bundista).

Lo yiddish usato nei teatri seguiva ovviamente da presso le vicissitudini di più ampio raggio della *yiddishkeit*. *Last but not least*, va ricordato come la famosa compagnia Habima, dal 1928 traferitasi in Israele, compia invece la scelta di esprimersi in

ebraico: come ben risaputo, l'Habima nasce col preciso intento di diffondere l'uso dell'ebraico, prima di intenti estetici.

Ogni lingua, anche la più minoritaria, se parlata e vivente, è trasmessa in qualche modo. Il caso della lingua yiddish, quando cominciai le mie ricerche, si presentava come straordinariamente complesso, fra l'assenza di punti di riferimento in Italia, l'idiosincrasia di Israele, il mondo dei *Hassidim* ortodossi, loro sì parlanti un meraviglioso yiddish ma impossibili per me da avvicinare, neanche a pensarci di poter studiare da qualcuno di loro. Nell'estate 1990 vado infine a Oxford a frequentare il mio primo corso estivo di lingua yiddish. Era da poco caduto il muro di Berlino e la scuola di Oxford era frequentato non solo, come più ovvio, da americani, ma anche da polacchi, russi, lituani. Ricordo, a titolo d'esempio, la presenza di un architetto polacco incaricato dallo stato per il recupero e la ristrutturazione delle sinagoghe in Polonia. La scuola di Oxford (fondata da Dov-Ber Kerler e Dovid Katz), ha però una durata di pochi anni e viene poi diciamo sostituita, in Europa, dalla scuola di Parigi di Yitskhok Niborski, tuttora esistente.

Scrivo questo per avvalorare la difficoltà della ricerca, vista dalla prospettiva dell'Italia, di dove rivolgermi per poter apprendere lo yiddish, questione basilare ben prima di quella immediatamente seguente che mi aspettava: dove trovare dei documenti sullo spettacolo? in quale archivio? o biblioteca? o singolo collezionista e testimone? La sensazione di brancolare nel buio, ma ancora più profondamente, di non avere ben capito lo stato delle cose, è molto evidente nelle dichiarazioni di Bruce Myers, che ho voluto approfondire prima, di cui mi sono servita per dare prova che, insomma, nel non comprendere dove dirigersi mi trovavo in ottima compagnia! È venuto il momento di spiegare il titolo che ho scelto per questo saggio e lo faccio attraverso la citazione di quanto afferma Michael C. Steinlauf circa le problematicità di fare ricerca di documenti sullo spettacolo yiddish e di interpretarli in chiave storiografica.

Le difficoltà cui si trova di fronte lo storico della cultura ebraica dell'Europa dell'est sono ancora più formidabili, perché contrariamente a quanto accade allo storico americano, russo o italiano, che può fare affidamento su generazioni di lavoro compiuto dai suoi predecessori per sceverare le risultanze scritte al fine di ricavare una

cronaca dei 'fatti', lo storico dell'ebraismo europeo orientale deve ancora adoperarsi per fare questa cronaca mentre tenta di guardare che cosa c'è sotto o dietro (Bertolone – Quercioli 2006: 88, n. 36).

Secondo Steinlauf quindi, nella stesura di una saggistica sul mondo performativo yiddish, nel periodo di tempo che dal dopoguerra giungeva a lambire l'inizio del terzo millennio, l'operazione che si rendeva necessaria e che costituiva una vera e propria eccezione rispetto al metodo storiografico diffuso, consisteva nella strutturazione di una cronaca pura, attraverso il reperimento dei documenti e *nello stesso tempo* nel vedere cosa c'è sotto, cioè nel costruire il senso, insomma nel fare interpretazione. Tale doppia operazione di solito si articola in due momenti cronologicamente successivi e si basa sul lavoro di generazioni di studiosi, dal momento che, con buona pace dei teorici puri, prima c'è sempre il reperimento dei documenti e solo in un secondo tempo la loro lettura critica.

Ma al ricercatore del mondo performativo yiddish questo non era dato, per ovvi o forse meno ovvi e conosciuti motivi storici: eventi distruttivi delle persone, dei materiali e dello stessa trasmissione del tessuto mnemonico connettivo hanno impedito la creazione di manuali storiografici di riferimento. Per fare esempi concreti, è come se i volumi ottocenteschi di Alessandro d'Ancona *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI* (d'Ancona 1872) e *Origini del Teatro in Italia* (d'Ancona 1877) non avessero visto la luce che cent'anni più tardi, dopo macerie che rendono ardua la trasmissione.

'Nello stesso tempo' mi è parso essere un titolo adatto a descrivere la metodologia necessaria soprattutto nello stato iniziale della mia ricerca. Ora invece, a titolo esemplificativo, basta andare sul sito della Yiddish Digital Library voluta da Steven Spielberg e inaugurata nel 1996, oppure sul sito della Amherst Massachusetts University Yiddish Library per farsi ben più di un'idea: web <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/digital-yiddish-library> (ultimo accesso 30/08/2020), web <https://www.yiddishbookcenter.org> (ultimo accesso 30/08/2020).

Sapevo quindi di dover indirizzare la mia ricerca verso un documento preciso e, curiosamente, non ebbi dubbi che dovesse concernere la traduzione di un lavoro di Goldfaden, perché risultava essere, da quanto avevo potuto cogliere negli studi, il

fondatore a Jassy in Romania della scena yiddish moderna o almeno come tale veniva descritto.



Fig. 5 Statua dedicata nel 2002 ad Abraham Goldfaden a Jassy

Ma dove trovare le opere di Abraham Goldfaden? Devo confessare che se c'è una cosa che mi ha sorpreso fra le molteplici in cui mi sono imbattuta, è che mai nessuno mi ha rivolto la semplice domanda: ma dove hai trovato l'operetta di Goldfaden che hai tradotto? Questa domanda, assente, mi ha fatto riflettere certamente sulla mancanza di curiosità intellettuale ma, ancora più profondamente, sull'impossibilità di comprendere e dunque di domandare. E mi sono ricordata che, del resto, 'colui che non sa fare domande' è un personaggio codificato nella ritualità di Pesach. In ogni caso l'operetta da me tradotta come *La maga* (Bertolone 1993: 73-140), insieme ad alcune altre di Abraham Goldfaden (nome d'arte di Avrom Goldenfodim 1840-1908) le ho trovate alla Bibliothèque Nationale di Parigi. In totale avevo potuto recuperare sette operette di Goldfaden, di cui le più conosciute sono probabilmente *Bar-Kochba* e *Shulamith* - cui accenna anche Kafka nei suoi *Tagebücher* (1948) - e affrontano argomenti ed episodi biblici. La fortuna ha voluto che fossero certamente le prime edizioni, pubblicate a Varsavia nel 1887 dall'editore Baumritter e Gonsher. Lo spartito per *La maga* l'ho invece recuperato alla Biblioteca dell'Università di Gerusalemme, ma si tratta di una rielaborazione per pianoforte, a cura di I.R. Berman, edito dalla London Hebrew

Publishing Company e non dell'insieme di musiche scritte dallo stesso Goldfaden, che sono andate perse. Infine alla New York Public Library ho trovato copia del giornale da lui fondato e diretto.

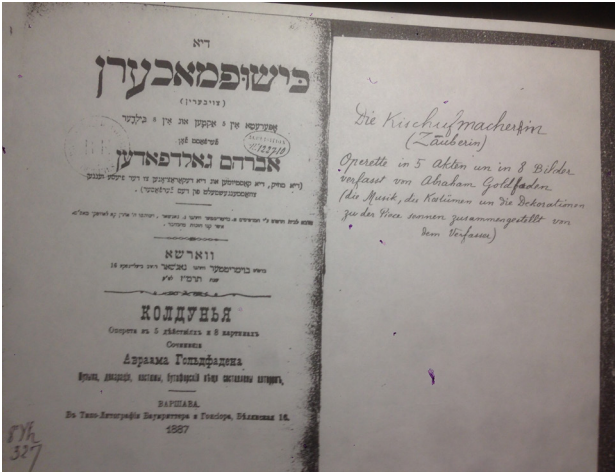


Fig. 6 Frontespizio del testo *La maga*, Varsavia 1887

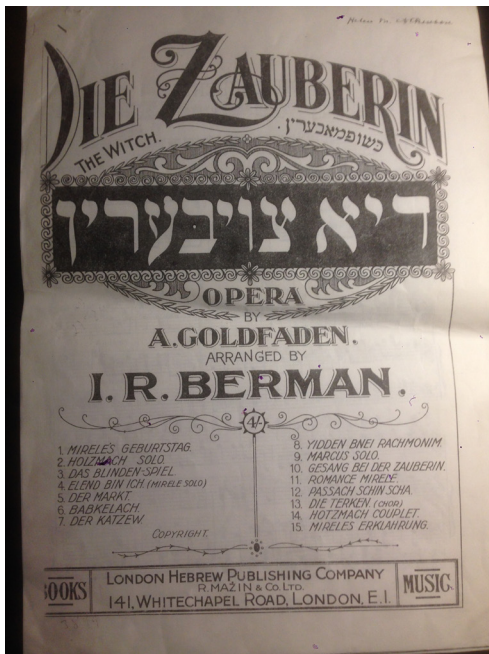


Fig. 7 Spartito per *La maga*, Londra 1912 circa

La maggior parte della bibliografia che ho poi utilizzato nella redazione del volume *Lesilio del teatro* (1993) l'ho invece potuta recuperare e ampiamente fotocopiare alla Bodleian Library di Oxford, grazie al suo illuminato direttore che ha compreso quanto stavo facendo e mi ha facilitata notevolmente. La mia ricerca, sebbene in qualche modo fausta, procedeva infatti in modo rapsodico proprio per mancanza di fondate notizie sugli archivi, su coloro

che avevano veramente studiato quegli archivi, su come contattare artisti, attori, registi ecc.

La decisione di optare per la traduzione e lo studio della *Maga* (*Di zauberin* o *Di kishefmakherin*) è stata basata sulla conoscenza e la fortuna del testo *Hozmach shpil* di Itzik Manger, una rielaborazione novecentesca dell'operetta di Abraham Goldfaden e soprattutto sulla considerazione di come fosse stato un enorme successo del Goset nel 1922, con la regia di Alexander Granovsky (nome d'arte di Abraham Azarch 1890-1937), le scene di Isaac Rabinovič e con Benjamin Zuskin che interpretava Babe Yachne e Solomon Michoels nei panni di Hozmach.

Tramite alcuni esempi del titolo dell'operetta, veniamo a uno sguardo ravvicinato sulla traduzione che ho realizzato insieme a Marion Aptroot, fine yiddishista di origine olandese, dopo alcuni anni divenuta professore di lingua e letteratura yiddish all'Università di Heidelberg. Sul nostro tavolo di lavoro c'erano vari vocabolari in yiddish, ebraico, inglese, francese e ovviamente italiano e olandese. Conservo di quel periodo un ricordo di vivacissime discussioni sul come rendere in italiano le espressioni gergali, i modi di dire dimenticati e le spesso criptiche citazioni bibliche o talmudiche; le difficoltà erano tali che, per riuscire a comprendere e poi a tradurre in italiano l'operetta di Goldfaden, ci siamo dovute rivolgere non solo a illustri filologi della scuola di Oxford, ma anche a testimoni e protagonisti diretti del Goset di Mosca, come lo straordinario attore Joseph Schein, che fu truccato da Marc Chagall in persona!

Sul testo pubblicato a Varsavia nel 1887 si legge *Di Kishefmakherin*, mentre lo spartito edito a Londra reca il titolo *Di Zauberin*; un altro titolo spesso riportato nella bibliografia è *Koldunie*. Siamo dunque a tre titoli per la medesima operetta che risuonano di componenti geografiche e culturali: il primo è yiddish, il secondo è un vocabolo tedesco oppure forse, ma è solo una mia ipotesi, evocante una sonorità *Daytshmerish*, cioè tendente al tedesco e 'preziosa', il terzo tende al russo.

Probabilmente *La fattucchiera* (*Di Kishefmakherin*) invece della *Maga* era quello più adatto in italiano, ma non sicuramente *La strega* che traduce piuttosto, con molta probabilità, il titolo utilizzato spesso in area anglofona, cioè *The Witch* (allora meglio sarebbe *The Sorceress*). Quest'ultimo titolo (*The Witch, La strega*), a mio avviso, non è tanto fedele all'autore, quanto più al personaggio principale di Babe Yachne che 'yiddishizza' la celebre Baba

Yaga russa, vale a dire la strega. Ma la conoscenza dell'intreccio e dei personaggi rende impossibile considerare Babe Yachne come una 'vera' strega, dai modi e dai comportamenti di Baba Yaga. Babe Yachne, come ho avuto modo di approfondire ampiamente per il mio intervento al convegno ossoniense First International Congress on Yiddish Theatre e nel successivo saggio, cui rimando per confronti esaustivi sul tema (Bertolone 2003: 78-86), segue dei ragionamenti dal sapore razionalista e illuminista, che ben poco si confanno a una strega delle fiabe... Insomma le cose sono assai più articolate e certamente non va dimenticato che il suo autore appartenne al movimento illuminista ebraico, l'Haskalà, fondato a Lipsia da Moses Mendelssohn. Nel rendere la versione del titolo dall'originale ho cercato di accogliere tutte queste 'sollecitazioni', che vanno perdute con la resa in italiano come *La strega*.

Il personaggio più spumeggiante e originale creato da Goldfaden è però Hozmach, il venditore ambulante, *mix* di riferimenti religiosi, citazioni colte e spesso imprecise, ironia, giochi di parole, paura: l'archetipo del commesso viaggiatore. Del resto basta vedere Solomon Michoels nel film del 1925 *Yidische glikn* con la regia di Alexander Granovsky per comprendere che l'ascendenza è proprio da ricercare nel personaggio di Hozmach, che l'attore già aveva interpretato, oltretutto in antecedenti di tipo esclusivamente letterario presenti nei racconti di Shalom Aleichem (nome d'arte di Sholom Rabinowitz 1859-1916). Ma ovviamente quando si tratti di performativo a ben poco servono, nella materialità della scena, le determinazioni filogenetiche di tipo narrativo, mentre si configurano piuttosto decisive quelle di carattere cinesico, gestuale, mimico-facciale, come sappiamo. Nel 1998 Hozmach è stato brillantemente reso dall'attore Stefano Galante nella messinscena della *Maga* al teatro Miela di Trieste, con la regia di Giulio Ciabatti e con la partecipazione del soprano Manuela Kriscak nei panni di Mirele, la fanciulla perseguitata da Babe Yachne. Lo spettacolo faceva parte del Festival Shalom Trieste e ha consentito l'inedito e prezioso ascolto dei brani originali di Goldfaden, grazie ad Alfredo Lacosegliaz che ne ha curato gli arrangiamenti.



Fig. 8 Manifesto dello spettacolo *La maga*, Teatro Miela, Trieste 1998

Vorrei concludere sottolineando che la ricerca che ho compiuto - e devo ricordare l'incoraggiamento di Ferruccio Marotti e il finanziamento nel 1989 da parte del CNR per la pubblicazione di un saggio che sarebbe poi divenuto *Lesilio del teatro* (Bertolone 1993) - puntava alla rivalutazione, forse per qualcuno alla vera e propria scoperta, di una tradizione che ha innervato molto spettacolo del Novecento nascostamente, partendo da documenti inequivocabili, occasioni circostanziate e opere precise.

La mia ricerca era tesa cioè a ri-fondare, o piuttosto a fondare per l'Italia, una storia dello spettacolo di lingua e cultura yiddish che facesse parte della storia dello spettacolo a pieno titolo.

Bibliografia

- Avisar, Samuele, *Teatro ebraico*, Nuova Accademia Editrice, Milano 1957.
- Beck, Julian, *La vita del teatro. L'artista e la lotta del popolo*, Einaudi, Torino 1975.
- Beck, Torton, Evelyn, *Kafka and the Yiddish Theater: Its Impact on His Work*, University of Wisconsin Printing Edition, Madison 1971.

Bertolone, Paola – Quercioli Laura (Eds), *Café Savoy. Teatro yiddish in Europa*, Bulzoni, Roma 2006.

Bertolone, Paola, “The text of Goldfaden’s *Di kishefmakherin* and the Operetta Tradition”, *Yiddish Theatre New Approaches*, Ed. Joel Berkowitz, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford-Portland Oregon 2003: 78-86.

Bertolone, Paola, *Interpretare il demone. Bashevis sulla scena italiana*, «La rassegna mensile di Israel», Eds. Laura Quercioli - Daniela Mantovan, vol. LXXI, nn. 2-3, maggio-dicembre 2005: 177-188.

Bertolone, Paola, *L’esilio del teatro. Goldfaden e il moderno teatro yiddish*, Bulzoni, Roma 1993.

Bertolone, Paola, *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012.

Bertolone, Paola, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l’opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009.

Buber, Martin, *Die Erzählungen der Chassidim* (1946), it. tr. *I racconti dei Hassidim*, Ed. Gabriella Bemporad, Ugo Guanda Editore, Parma 1992.

Burrus, Christina (ed.), *Marc Chagall*, Fondation Pierre Gianadda, Martigny 1991.

d’Ancona, Alessandro, *Origini del Teatro in Italia*, 2 voll., Le Monnier, Firenze 1877.

d’Ancona, Alessandro, *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*, 3 voll., Le Monnier, Firenze 1872.

Egidio, Aurora, *Dibbuk russo. Introduzione, testo, traduzione*, vol. III/2, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Eposito, Raffaele, *Dibbuk yiddish. Introduzione, traduzione e nuova edizione del testo originale*, vol. III/3, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Goldfaden, Abraham, *Bar-Kochba*, Baumritter e Gonsher, Varsavia 1887.

Goldfaden, Abraham, *Di Kishefmakherin*, Baumritter e Gonsher, Varsavia 1887.

Goldfaden, Abraham, *Shulamith*, Baumritter e Gonsher, Varsavia 1887.

Harshav, Barbare – Harshav, Benjamin (Eds), *Marc Chagall and the Jewish Theater*, Guggenheim Museum, New York 1992.

Kafka, Franz, *Tagebücher* (1948), it. tr. *Diari*, Ed. Ervino Pocar, Mondadori, Milano 1977.

Lacerenza, Giancarlo (ed.) *Il Dibbuk fra tre mondi*.

Saggi, vol. III/4, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Lacerenza, Giancarlo, *Dibbuk ebraico. Edizione critica e traduzione annotata*, vol. III/1, Archivio di studi ebraici dell’ “Orientale” Università di Napoli, Il Torcoliere, Napoli 2012.

Magris, Claudio, *Lontano, da dove. Joseph Roth e la tradizione ebraico-orientale*, Einaudi, Torino 1971.

Massino, Guido, *Fuoco inestinguibile. Franz Kafka, Jizchak Löwy e il teatro yiddish polacco*, Bulzoni, Roma 2002.

Richetti, Giorgio Romano, *Teatro in Israele*, Cappelli, Bologna 1960.

Rosenzweig, Franz, *Der Stern der Erlösung* [1921], trad. it. *La stella della redenzione*, Ed. Gianfranco Bonola, Marietti, Casale Monferrato (AL) 1985.

Sandrow, Nahma, *Vagabond Stars. A World History of Yiddish Theatre*, Harper&Row, New York 1977.

Scholem, Gershom, *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen* (1957), it. tr. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Ed. Guido Russo, il Melangolo, Genova 1986.

Sitografia

Yiddish Digital Library <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/digital-yiddish-library>

Amherst Massachusetts University Yiddish Library <https://www.yiddishbookcenter.org>

Notes

1 Titolo della tesi era *Alessandro Fersen ovvero la ritualità del teatro come descensus ad infera*, relatori Ferruccio Marrotti e Silvia Carandini, Università La Sapienza di Roma, 1987. Una parziale rielaborazione dei contenuti della tesi è in Bertolone (2009: 65-77).

2 Bruce Myers, nato a Manchester nel 1942, è mancato a Parigi il 15 aprile 2020.

3 Cfr. <https://vimeo.com/398459499> web (ultimo accesso 27/08/2020).

4 Al *Purimshpil*, la spettacolarità rituale che prevede la lettura della *Megillah*, il libro di Esther, era dedicato un illuminante saggio di Ahuva Belkin “Habit de fou nel *Purimshpil?*”, pubblicato in (Bertolone – Quercioli 2006). Il *Purimshpil* è in seguito stato riconosciuto dall’Unesco come parte del Patrimonio Immateriale dell’Umanità.



Cfr. web http://www.pourimshpilunesco.eu/?page_id=324&lang=en (ultimo accesso 30/08/2020).

5 I copioni sono conservati nel Fondo Alessandro Fersen del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. L'istituzione ha accolto i materiali provenienti dall'abitazione romana di Fersen nel luglio 2002, da me suddivisi in faldoni e recanti titolazione dei manoscritti.

6 A Bashevis Singer sui palcoscenici italiani è dedicato il mio saggio (cfr. Bertolone 2005: 177-188).

7 Colgo l'occasione del suo nominativo per esplicitare la problematica riguardante la traslitterazione dallo yiddish in italiano. In questo caso la traslitterazione tiene conto delle norme dello YIVO di New York, mentre per altri casi ho optato per versioni comunemente diffuse, a cominciare da Marc Chagall, anche se meno corrette in senso filologico.