

# 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 Bretagna<sup>1</sup>.

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 successo<sup>2</sup>. 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 umoristico<sup>3</sup>.

### 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 Marchesini<sup>4</sup> 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).