

Eleonora Fois

Shakespeare visto da Quasimodo

L'attività traduttiva di Quasimodo è molto più diversificata di quanto lascerebbe intuire la preferenza concordata dall'analisi critica alle traduzioni dei classici greci e latini.¹ I drammi shakespeariani in particolare sono un terreno stimolante, poiché nell'unire la peculiarità del testo drammatico alla potenza evocativa del testo poetico sono un arduo banco di prova: lo conferma il timore di affrontare le molteplici sfide del verso ed optare immediatamente per il passaggio alla prosa. Le traduzioni shakespeariane firmate da Quasimodo comprendono: *Romeo e Giulietta* (1948/49); *Riccardo III* (1950/52); *Macbeth* (1952); *La Tempesta* (1956); *Otello* (1958/59); *Antonio e Cleopatra* (1966). Dato il consolidato legame critico tra poeti e traduzione del genere specifico, Quasimodo costituisce un perfetto caso studio (senza dimenticare Montale) per portare su un altro livello il discorso relativo al contributo del poeta alla traduzione:² la preziosa indipendenza – o intraprendenza – rispetto al testo fonte rivela nuovi approcci e scenari traduttivi in un campo, quello shakespeariano, in cui i contributi più interessanti non sono arrivati dalle traduzioni di orientamento letterario ma da quelle create per (o elaborate da) registi teatrali: si pensi alle traduzioni dell'*Amleto* di Cesare Garboli o di Luigi Squarzina. La traduzione per Quasimodo era soprattutto diletto, spinta dall'affinità di intenti e dalla scoperta di un testo che toccasse le corde del traduttore; lontana dai toni alti,³ e corroborata infine dalla sfida alle abilità creative. Peculiarità delle sue traduzioni è non mirare all'interezza del poema ma a brani scelti, i migliori, a lui più congeniali e che meglio si combinano con la sua poetica: l'autore si rivela consapevole che la vena creativa non rimane costante ma si riversa con intensità variabile lungo tutta l'opera.

Dal punto di vista linguistico, quello di Quasimodo poeta è un linguaggio inizialmente scarno, essenziale, che tende verso la concretezza realistica; quella che viene criticamente definita «aulicità poetica»⁴ emerge più nella struttura sintattica che nel lessico. Il linguaggio di Quasimodo dal 1947 (*Giorno dopo Giorno*) in poi si configura come realistico, incisivo, accogliendo anche dei tratti spiccatamente colloquiali, e tale virata corrisponde alla parallela attività traduttiva: «non è un caso se ai primi incontri con i lirici greci e con gli elegiaci latini abbiano fatto seguito richiami verso poeti dell'*epos* e del dramma, da Omero a Sofocle, da Virgilio a

¹ Si legge poco sulla dimensione ispanica, con le traduzioni di Neruda, e su quella anglofona, la quale, oltre al teatro di Shakespeare, annovera le poesie di E.E Cummings e Conrad Aiken.

² Cfr JAMES S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994.

³ Cfr SALVATORE QUASIMODO, *Traduzioni dai classici*, in ID, *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967.

⁴ ALBERTO FRATTINI, *Sul linguaggio poetico di Quasimodo*, in GILBERTO FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, Milano, Mondadori, 1969, p. 237.

Shakespeare».⁵ L'avvicinamento alla traduzione è considerato uno degli spartiacque tra il Quasimodo ermetico e quello realista, tra *Oboe sommerso* e *Nuove Poesie* e ancor di più *Giorno dopo Giorno*.

La poetica traduttiva di Quasimodo consisteva nel «far diventare “poesia italiana”, ovvero parola e forma metrica nostra, un testo scritto in tutt'altra condizione temporale-linguistica-culturale»;⁶ la metrica italiana e la sensibilità di poeta erano la sua guida: «ogni poeta si riconosce non soltanto dalla sua voce ritmica o interna ma soprattutto dal suo linguaggio, da quel particolare vocabolario e da quella sintassi che ne denunciano la ‘personalità’ attraverso una determinazione spirituale».⁷

Quasimodo riteneva che restituire l'anima alle parole tradotte fosse un compito realizzabile esclusivamente dal poeta, perché la comune sensibilità poetica è l'unico fattore in grado di plasmare il prodotto finito. Forse è proprio per questo che anche i traduttori più esperti si defilano, spaventati dall'enormità del compito.

In *Una poetica* si intuisce chiaramente l'attitudine di Quasimodo circa la formazione del nuovo testo: «la funzione della poesia [...] è stata da me intesa [...] in funzione del suo linguaggio diretto e concreto».⁸ D'altro canto Quasimodo non era mai stato ossessionato dalla filologia, ottimo strumento di comprensione inadatto però a restituire l'anima del testo. Ecco quindi la ragione dell'attrito critico, che, in ottica traduttiva, si può identificare in un concetto profondamente diverso di fedeltà al testo; Quasimodo era infatti contrario alla filologia applicata alla ricreazione del testo, che oscura (anziché chiarire) la parola autentica.⁹ La filologia è utile finché dipana il senso fungendo da ausilio alla comprensione, ma spetta al poeta la piena e completa realizzazione della traduzione in poesia italiana. Quasimodo perciò si slegava da timori di fedeltà o di pedissequa vicinanza al prototesto: «interpretando, tagliando, legando frammenti o integrando i testi greci a propria misura il poeta siciliano è tanto abile da “fare propria”, trasformare in poesia originale l'antica poesia lirica».¹⁰ La fedeltà non ha senso di esistere se si vuole rendere l'emotività della poesia, e analizzare la questione dal punto di vista traduttivo non permette di approdare a conclusioni diverse. La traduzione poetica è infatti giudicata la più ardua per via delle troppe varianti che andrebbero mantenute in equilibrio nella lingua di arrivo, e già Dante non ne prevedeva esito felice: «nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra trasmutare senza rompere tutta la sua dolcezza».¹¹ La traduzione meccanica del verso, quella in cui vi è una completa sovrapposizione di metro e significato delle singole parole, è avvenimento ben raro e il più delle volte genera incompletezza: il metro generalmente è problema secondario rispetto allo spirito del verso.¹² Secondo Campanini molto della qualità della traduzione dipende

⁵ Ivi, 246.

⁶ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, Mursia, Milano, 1983, p. 16.

⁷ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI), Milano, Mondadori, 1996 p. 267.

⁸ Ivi, p. 280.

⁹ G. FINZI, *Quasimodo: il tempo e le parole* in «Rivista di letteratura italiana» XXI, 1/2, 2003 p. 18.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ SILVIA CAMPANINI, *Strategie e metodi della traduzione poetica: Christopher Marlowe, William Shakespeare, Andrew Marvell, Edgar Allan Poe, Dylan Thomas, Iain Crichton Smith*, Torino, L'harmattan Italia, 2002, p. 7.

¹² Cfr PARKER R. KOLBE, *On the Translation of Verse*, in «The Modern Language Journal» vol. 21, No 2, 1936, pp. 103-108.

da come si intende il fatto poetico, perché se l'accento cade sulla necessità di riproduzione pressoché perfetta di ogni livello e sulle proprietà formali del testo originale, la battaglia è persa in partenza. Il traduttore di poesia ha un numero notevole di varianti sul tavolo, da quelle strettamente linguistiche rappresentate dalla natura del verso e dalla densità semantica a quelle influenzate dalla distanza temporale e letteraria (il residuo di Popovič).¹³ Ciò che pare certo è che i rischi predominanti della traduzione poetica sono il ricalco pedissequo della struttura metrica dell'originale, il che può produrre uno slittamento di resa finale (un testo che scorre quasi colloquiale rischia di irrigidirsi in una struttura percepita come più arcaica) e ricorrere a soluzioni già pronte che derivano dal repertorio che si produce naturalmente quando la traduzione diventa pratica consolidata.¹⁴ Quando si traduce Shakespeare il problema del conciliare verso e naturalezza è molto sentito per via del pentametro inglese, la cui conformazione evita in primis la schiavitù della rima; imita l'effetto naturale della cadenza parlata poiché permette pause senza spezzare il ritmo del verso stesso; infine è flessibile nella costruzione interna, in cui alla naturalezza del parlato può affiancarsi una ricerca lessicale e stilistica che rispecchia l'evoluzione psicologica dei personaggi. La scelta della traduzione in poesia è quindi abbastanza complessa, specie se il traduttore si interstardisce su rigidi parallelismi di livello formale.

Analizzare le traduzioni di autori affermati permette di scoprire territori e soluzioni talvolta inaspettate: la traduzione sarà, più che in altri casi, maggiormente caratterizzata e connotata. L'autore, forte della sua ricerca personale, risentirà in misura sicuramente minore della soggezione verso il prototesto, nei casi più interessanti lo userà come ulteriore strumento di affermazione delle proprie idee letterarie.¹⁵ Ciò permette di scoprire traduzioni che danno al testo una nuova immagine, una nuova conformazione. Quando Quasimodo afferma che «la terminologia classicheggiante che pretese di costituirsi a linguaggio aromatico, adatto soprattutto alle traduzioni dei greci e latini [...] è morta nello spirito delle generazioni nuove»¹⁶ anticipa un approccio e una filosofia ben precisa, di rottura – e di stimolo – non solo ai *Lirici Greci*, di cui pure sono note di traduzione, ma, come vedremo, anche alle traduzioni shakespeariane. Quasimodo precisa che l'attenzione all'equivalenza metrica è nociva e deleteria perché non permette di focalizzarsi sulla

¹³ André Lefevere individua sette categorie possibili categorie; 1. traduzione fonemica: la dominante è la riproduzione del suono soluzione giudicata inadeguata e goffa nell'effetto finale. 2. Traduzione letterale, quindi parola per parola, anche in questo caso il senso e la forma dell'originale vanno comunque perdute. 3. Traduzione metrica, ancora una volta insufficiente a rendere un quadro completo del testo di partenza. 4. Traduzione in prosa. C'è in questo una sorta di resa, anche se gli effetti in termini di perdita e residuo sono di livello minore rispetto alle prime opzioni. 5. Traduzione in rima, quindi doppia constraint che si aggiunge al metro. 6. Traduzione in verso libero. Ciò permetterebbe maggiore accuratezza e letterarietà della resa. 7. Interpretazione, che racchiude in sé sia versione che imitazione (cfr. SUSAN BASSNETT, *Translation Studies*, London- New York, Routledge, 2002, p. 93).

¹⁴ J. S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and translation studies*, Amsterdam- Atlanta, Rodopi, 1994, 13.

¹⁵ Da non dimenticare che il nome illustre del traduttore trascina con sé un'attenzione tutta nuova verso il ragionamento traduttivo, la metodologia. Un lusso che traduttori pure navigati spesso non si possono permettere, non tanto perché non ci sia niente da dire, quanto perché pochi sono interessati ad ascoltare.

¹⁶ S. QUASIMODO, *Chiarimento alle traduzioni*, in ID, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI) p. 383.

«vera quantità di ogni parola (nella piega della voce che la pronuncia)»: ¹⁷ è evidente l'attenzione alla dimensionalità della parola che non si accontenta di una piatta rappresentazione sulla pagina, ma chiede di vivere ben oltre. La poesia non si legge in silenzio, ha bisogno di voce. Sono considerazioni che si rivelano di estrema pertinenza ed utilità anche nella dimensione teatrale, nella quale la parola solo momentaneamente scritta ha bisogno di un respiro più ampio, data la destinazione finale. È evidente che la riflessione di Quasimodo è perfettamente allineata e adatta ad intraprendere un percorso, quello della traduzione drammatica, in cui un approccio di filologica devozione al testo di partenza rischia di non essere sufficiente.

Quasimodo aveva dimostrato una notevole lucidità di analisi nel delicato terreno della traduzione dei classici, concludendo con l'esigenza di svecchiare la lingua italiana e combattere l'assimilazione tra lingua arcaica e classicità del testo. «Quando tradussi i classici, io prestai loro il mio linguaggio, e non viceversa. Quindi non si può parlare di una chiarezza ricevuta, ma di una chiarezza data. Se così non fosse, perché mai i classici non diedero altrettanta chiarezza agli altri traduttori?». ¹⁸ Chiarezza, però, che rispetti gli intenti autoriali di base. Tale risposta conferma quanto sia profondamente diverso l'approccio di un autore con una voce formata, alla quale non è disposto a rinunciare, da quella di un traduttore di professione, abituato invece a cercare la voce dell'autore e a riprodurla tale e quale. Analizzare Shakespeare tradotto da Quasimodo è stimolante soprattutto per via di questo (solo apparente) scontro di voci: il prodotto è diverso da quanto si è abituati a leggere – ovvero quelle traduzioni in molti casi caratterizzate proprio dall'accademismo statico che Quasimodo rifiutava – poiché mostra che non esiste un solo modo autorizzato di tradurre il Bardo e che ascoltare il prototesto ed un intervento attivo producono ottimi frutti.

Il primo macro-interrogativo critico e pratico quando si parla di Shakespeare è legato inevitabilmente al ruolo cardine nel canone occidentale: la sensazione è che il testo classico vada preservato, poiché intervenire equivarrebbe a forzarne il significato. ¹⁹ Già Berman aveva individuato la strategia – spesso inconscia – dell'*ennoblement*, ma Paola Venturi esplicita ulteriormente il concetto: ²⁰ per il sentire letterario italiano un testo classico deve essere tradotto evidenziando quella supposta aura di aulicità che lo renderebbe tale; senza immediatezza e spontaneità si rischia tuttavia l'atrofizzazione, perché il traduttore non seguirebbe i criteri del testo fonte ma un condizionamento sotterraneo. Secondo la Venturi, in Italia si è stratificata una lingua letteraria sicuramente complessa e aulica, alla quale però non si è accompagnata nel tempo la ricerca di un binario parallelo meno formale: le strade alternative ricercate dagli autori moderni vengono spesso tacciate di eccessiva «semplicità», ²¹ ovvero ciò per cui le traduzioni quasimodiane vengono criticate.

¹⁷ Ivi 384.

¹⁸ GIUSEPPE ZAGARRIO, *Salvatore Quasimodo*, Firenze, La nuova Italia, 1974, p. 6.

¹⁹ PATRICE PAVIS, *Theatre at the crossroads of culture* (trad. verso l'inglese di L. Kruger), London - New York, Routledge, 1992, p. 53.

²⁰ Cfr PAOLA VENTURI, *The translator's immobility – English modern classics in Italy* in «Target» 21:2, 2009, pp 333-357.

²¹ Qualcosa però si sta muovendo: in occasione delle ritraduzioni per «La biblioteca delle ragazze», la nuova collana di Rizzoli che ripropone i classici della letteratura al femminile, Beatrice Masini, parlando della ricezione delle ritraduzioni, afferma: «dobbiamo ricordarci che stiamo lavorando per un pubblico giovane. Sono loro il nostro

È arrivato quindi il momento di analizzare l'attività traduttiva di Quasimodo. Il generale smarrimento di stampo ermetico nell'accoglienza delle traduzioni dei *Lirici greci*, considerato un passaggio essenziale al verso più disteso,²² è stato ormai ampiamente osservato ma la pregnanza del metodo quasimodiano ha fatto sì che le traduzioni dei *Lirici Greci* venissero interpretate come componimenti autonomi, addirittura superiori alle poesie originali,²³ in quanto si erano guadagnati un posto al sole invece di stare nell'ombra dell'originale (destino spesso riservato alle traduzioni). Quasimodo mostrava un approccio chiaramente orientato al risultato, al metatesto, al prodotto finito. La ri-creazione era il suo obiettivo, non l'adorazione del testo di partenza: il rifiuto della ricercatezza ad ogni costo in favore di una verosimiglianza poetica è precisamente ciò che si ritrova anche in Shakespeare. Una mentalità che in chiave moderna si rivela vincente, perché permette di produrre un testo fresco e vitale. Per avere una prova di quanto tale ideologia possa influire sul testo tradotto (non importa quale sia la destinazione finale, che pure gioca un ruolo fondamentale) basta confrontare lo stile traduttivo di Quasimodo con quello, ad esempio, di Piccoli.²⁴ Proprio in questa libertà interpretativa e metatestuale risiede una delle ragioni principali per cui Quasimodo si inimicò i critici che lo stesso Finzi definisce ed inquadra come accademici. La chiave della divergenza sta nella mentalità che l'aggettivo richiama, profondamente legata al contesto aulico e classicheggiante. Commentando le traduzioni di Quasimodo, Finzi cita le osservazioni di Steinmayr circa la capacità di cogliere e rendere l'«essenzialità della parola e della frase»,²⁵ con un appunto circa la perdita di alcune sfumature tonali. È questo, in definitiva, ciò su cui si impernia la discussione, ovvero l'impossibilità di conservare ogni singolo aspetto della creazione poetica e la delusione nel constatare che la dominante del traduttore non è la stessa del critico, che rimprovera a Quasimodo l'essersi allontanato dal sentiero che pareva già tracciato, l'essersi compromesso con la realtà, «con un lessico schivo di preziosismi, incline ad una reale corrispondenza di significati tra la parola e gli oggetti, paradossalmente aperto [...] perfino a forme gergali».²⁶ Quasimodo è portato alla comunicazione diretta: questa, soprattutto in ottica spettacolare, è un bene, e rispetta uno dei cardini del verso shakespeariano, ovvero l'immediatezza.

La visione poetica di un autore e la critica si scontrano di frequente. A proposito delle traduzioni di *Winter's Tale*, *Timon of Athens* e *The Comedy of Errors*, è di estremo interesse, negli anni Quaranta, la divergenza tra il traduttore Montale e i severi revisori Mario Praz e Emilio Cecchi. Nelle traduzioni shakespeariane di Praz è palese la scarsissima propensione ad abbandonare l'aulicità del testo, ma Cecchi era dello stesso parere e immediata sarà, da parte di Montale, la ricerca di un chiarimento con

riferimento e pazienza se forse qualche scelta farà arricciare il naso agli accademici»

(<http://inoltreiblog.wordpress.com/2013/05/20/torino-salone-del-libro-7-beatrice-masini-traduzione-e-classici/>).

²² G. FINZI, *Invito alla lettura di Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia, 1972 p.56.

²³ AURÉLIE GENDRAT, *Quasimodo e i classici : il filtro dell'antichità*, in FRANCO MUSARRA (a c. di), *Quasimodo e gli altri: atti del Convegno internazionale*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003 p. 33.

²⁴ Cfr WILLIAM SHAKESPEARE (a c. di MARIO PRAZ), *Tutto il teatro*, Firenze, Sansoni Editore, 1964.

²⁵ G. FINZI, *Quasimodo traduttore di classici* in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, p. 1211.

²⁶ GIOACCHINO PAPARELLI, *Il primo Quasimodo e la critica ermetica*, in G. FINZI (a c. di), *Quasimodo e la critica*, p. 254.

lo studioso e scrittore che, in stretta convergenza di *modus critico* e interessi culturali, aveva esercitato negli anni Venti un indiscusso magistero sulla sua formazione, e che si collocava ora in posizione agonistica, sposando il gusto arcaizzante e l'opzione per i «*pastiches in lingua antiquata*» di Praz.²⁷

Parole sufficienti a rimarcare una tendenza forte, quella che lega lo *status* del testo e la sua classicità alla resa – talvolta forzatamente – aulica. Montale invece propone una traduzione plasmata dalla propria visione (ancora una volta si potrebbe parlare di ideologia e di poetica), ma soprattutto lamenta l'insorgenza nelle traduzioni del pensiero dominante: «mi limiterò a traduzioni da autori dozzinali, *nei quali è meno facile il controllo dei dotti*». ²⁸ Sono parole notevoli, e gettano luce soprattutto sulle effettive pressioni culturali dell'élite intellettuale e di un interesse che, anche su Shakespeare, è stato sempre fin troppo letterario e molto poco teatrale.

«Il teatro è il linguaggio universale che consente il dialogo tra i popoli». Che la svolta quasimodiana si sia nutrita anche dell'interesse teatrale pare essere ormai criticamente assodato, anche se troppo spesso i suoi lavori sono stati analizzati in ottica esclusivamente letteraria. Per Quasimodo l'approdo al teatro arriva dalla convinzione che esso sia un naturale prolungamento della poesia, e la natura poetica è «la sola che autorizzi la lettura di un testo sempre presente nei secoli di una raggiunta civiltà europea». ²⁹ Il mezzo comunicativo in sé, portando al contatto col pubblico, permetterebbe infine alla poesia di uscire dall'isolamento: «la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, [...] aspira più al dialogo che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare forma di teatro». ³⁰

Quasimodo era pienamente consapevole delle necessità linguistico-drammatiche del testo teatrale, e si sofferma criticamente sull'incapacità di soddisfarle: ciò che più ci interessa nel quadro del teatro shakespeariano in Italia è la consapevolezza di una letterarietà che a teatro non funziona, di un leggere il testo esclusivamente come letteratura, relegando ad un misero contorno ciò che ne rappresenta invece le fondamenta.

Quasimodo è stato anche uno dei pochi a cimentarsi con la traduzione drammatica nel senso più profondo del termine. La sua ricerca shakespeariana si ricollega a quel voler «rifare l'uomo attraverso la poesia», ³¹ traducendo drammi imperniati ora su importanti e definite figure di essere umano, ora su grandi temi di portata collettiva, ma il suo lavoro su Shakespeare è anche immersione nel mestiere teatrale – si pensi alla collaborazione con Strehler – e creatività al servizio della scena. Quasimodo è ben consapevole che il testo drammatico è pensato per la scena, perciò la sua riflessione intelligentemente cerca di non trascurare ciò che si rivela tratto fondamentale, talvolta indagando le differenze tra una resa letteraria e una teatrale. È proprio l'idea di classico che influenza spesso involontariamente il traduttore (e il critico), ripercuotendosi sul testo in due macro tendenze: una vicinanza eccessiva alle

²⁷ Ivi, 82.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ G. FINZI, *Invito alla lettura di Quasimodo*, p. 132.

³⁰ FERDINANDO GIOVIALE, *Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro*, in F. MUSARRA, (a cura di), *Quasimodo e gli altri – atti del convegno internazionale* p. 63.

³¹ S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (a c. di G. FINZI), p. 273.

strutture semantiche della lingua fonte, e un innalzamento del registro, talvolta immotivato, che rimanda subito ad atmosfere formali.³²

Nelle riflessioni da critico teatrale³³ Quasimodo mostrava «un orecchio sensibilissimo allo stacco, al peso, al suono delle parole»;³⁴ indipendente dalle ragioni degli attori o della regia, affermerà che «il teatro esiste come opera che si possa leggere senza le ragioni della scena e della macchina registica»³⁵. Tuttavia come traduttore Quasimodo pare attento a non smarrire proprio la dimensione teatrale, direttamente collegata a quelle ragioni della scena dalle quali il testo non può essere isolato:

Traducendo quest'opera di Shakespeare [*Anthony and Cleopatra*] ho incontrato le difficoltà di tutte le volte che ho letto la sua poesia. Un teatro dove il linguaggio è fluttuante, i vocaboli ripetuti, le immagini non immediate, almeno per quanto riguarda la versione nella lingua italiana, così esigente di precisione e chiarezza [...] un genio, quello di Shakespeare, che deve rimanere legato alla ragione dell'imposizione originale: il teatro. Non si può dimenticare questo quando si traduce, altrimenti è facile nascondere il valore delle opere in un ammirato ma fastidioso riassunto di temi.³⁶

Quasimodo vede chiare tutte le caratteristiche del testo shakespeariano: velocità, ritmo, sintesi, lessico immediato, ma non forzatamente elaborato. Nel caso di Shakespeare si tratta di poesia (e di qualità), ma non autocompiaciuta, non artificialmente stilizzata. Il pentametro giambico aveva il grande pregio di suonare estremamente naturale nel parlato, quindi in scena; una traduzione che rispetti i criteri shakespeariani non sceglierà soluzioni auliche quanto alla versificazione. Restano da evidenziare la grandissima focalizzazione sulla lingua e i suoi artifici: la combinazione di selettività ed estrema pertinenza è il punto forte della scrittura shakespeariana,³⁷ con un lessico che spazia fino agli estremi (Shakespeare non temeva i riferimenti più spinti di natura sessuale) e fa dei giochi di parole uno dei punti di forza – e, quindi, uno degli ostacoli maggiori per il traduttore. Sono noti gli accorgimenti sintattici e lessicali, che trovano spazio sia nelle tragedie che nelle commedie, per inquadrare un personaggio già partendo dallo stile e dal registro, ma si

³² Che l'italiano sia una lingua vocata alla serietà l'aveva già rimarcato Tomasi di Lampedusa: «La letteratura italiana è la più seria delle letterature. Un libro che sia nello stesso tempo ben scritto e umoristico si può quasi dire non esista. Siamo costretti a fingere di sbellicarci per l'umorismo con il quale è disegnato Don Abbondio e a trovare Ariosto divertentissimo. L'italiano, se gli capita un guaio, non ci ride mai sopra: sale sullo scoglio di Leucade e impreca contro i fati» (GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Letteratura Inglese*, vol. II, *L'Ottocento e il Novecento*, Milano, Mondadori, 1996, p. 306).

³³ È risaputo che Quasimodo fu critico teatrale per «Omnibus» e per «Tempo» tra il 1948 e il 1958. Pare opportuno rimarcare che, nonostante vi si sia cimentato egli stesso, per le recensioni di testi stranieri spesso manca ogni accenno alla traduzione.

³⁴ ALESSANDRO QUASIMODO (a c. di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, Milano, Spirali edizioni, 1984, p. 9.

³⁵ Ivi, 15.

³⁶ S. QUASIMODO, C. VICO LODOVICI, G. BALDINI e M. PRAZ, *Il problema della traduzione* in «Sipario», anno 19, No 218, 1964, p. 17. Di Quasimodo sono state usate le traduzioni per: *La tempesta*, regia di Strehler 1948; *Sogno di una notte di mezz'estate*, regia di A. Brissoni, 1948; *Romeo e Giulietta*, regia di R. Simoni, 1948; *Riccardo III*, regia di Strehler, 1950; *Macbeth*, regia di Strehler, 1952; *Otello*, regia di V. Gassman / L. Lucignani, 1956; *La tempesta*, regia di F. Enriquez, 1957; *La tempesta*, regia di G. Colli, 1960; *La Tempesta* regia di Di Leo, 1960; *Le allegre comari di Windsor*, di Emilio e Suso Cecchi, 1958 (Fonte: Sipario 1964).

³⁷ La bibliografia critica sul testo shakespeariano è prevedibilmente ricchissima, ma per una trattazione più approfondita si vedano Hulme, Russell Brown, Pugliatti, ma anche Marengo, Lombardo, Serpieri, Praz.

ricordi che anche l'alternanza di prosa e verso era funzionale a tale distinzione:³⁸ lo stile di Otello, caratterizzato dal verso, passa alla prosa dopo la riuscita dei piani di Iago, il quale esplicita il successo col percorso opposto, ovvero passando da prosa a verso (atto IV). Né i ruoli di verso e prosa sono rigidamente fissati nell'opposizione ruvidità vs finezza: nel discorso al senato i ruoli si capovolgono, la prosa studiata di Bruto e il verso naturale di Antonio ne esprimono rispettivamente l'artificio e l'eleganza.

Molto illuminante per capire la visione di Quasimodo circa il testo shakespeariano è una riflessione sulla traduzione scelta per *Le allegre comari di Windsor* del 1949, regia di Alessandro Fersen: «La traduzione scelta da Fersen non mi pare felice; perché *non sono certo gli arcaismi e le ripetute contorsioni sintattiche a consegnarci senza macchia lo spirito elisabettiano* e tantomeno la voce di Shakespeare». ³⁹ Non solo poeta che fagocita il prototesto, quindi, ma autore attento a rispettare la vera natura della voce altrui. La collaborazione con Strehler, nell'elaborazione del copione della *Tempesta*, non può non aver contribuito a tale formazione: il regista seguiva passo passo il lavoro di traduzione e lo stesso Quasimodo continuava a lavorarvi anche a consegna effettuata, indice di un'attenzione molto viva alla destinazione del testo.

Il duello che domina le opere shakespeariane in traduzione contrappone quindi l'attenzione filologica priva di drammaticità alla dimensione spettacolare e al dominio di codici che stridono, per ragioni di performabilità e di esigenze attoriali, con quella fioritura lessicale associata automaticamente ad un lavoro di pregio; si aggiunga infine un discorso di fedeltà al prototesto che, nel caso della traduzione poetica, si fa immensamente rischioso già dal definire a quale aspetto poetico consacrare gli sforzi di fedeltà.

Veniamo ora alle traduzioni. Petroni afferma che nel tradurre Shakespeare – prendendo ad esempio *Romeo e Giulietta* – Quasimodo non abbia voluto tanto far conoscere lo spirito dell'autore in sé, ma avvicinare il lettore, «fornire un testo pulito che servisse da guida seria». ⁴⁰ Il passaggio è spesso citato e ormai famoso:

BENVOLIO

I pray thee, good Mercutio, let's retire
the day is hot, the Capulets abroad,
and if we meet, we shall not scape a brawl,
for now, these hot days, is the mad blood stirring.

(*Romeo e Giulietta*, III.1, 1-4)

Che nelle mani di Quasimodo diventa

³⁸ Inizialmente Shakespeare utilizza la prosa e il verso come mezzo di distinzione di classe sociale del parlante o di formalità della situazione, per poi ampliarne la presenza di pari passo con l'aumento di interesse per l'espressività della prosa: nei primi quattordici drammi ancora assume un ruolo subordinato, in alcuni (*Henry VI*) non appare affatto.

³⁹ Ivi, 74, corsivo mio. In occasione della recensione di *La Reina di Scotia* di Federico de la Valle (febbraio 1948) Quasimodo muove delle critiche anche all'incapacità degli attori nei confronti del verso: «nella loro dizione troppo si allontanano da quella lettura ideale, visiva e silenziosa» (A. QUASIMODO (a c. di), *Salvatore Quasimodo - Il poeta a teatro*, p. 25).

⁴⁰ G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in G. FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, p.327.

BENVOLIO

Ti prego, caro Mercuzio, con questo caldo è meglio andare a casa; poi i Capuleti sono fuori e se dovessimo incontrarli, non potremmo evitare una lite; in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle.⁴¹

A detta di Petroni, questa è una traduzione che da una parte evita di cadere nel ridicolo della ricerca ostinata di soluzioni liriche, dall'altra sacrifica eccessivamente la poesia «dolce e violenta»⁴² del testo; bisogna chiedersi però cosa c'è alla base del ragionamento di Petroni: il testo fine a sé stesso o l'insieme recitativo? Wright affermava che la poesia è tanto più efficace quanto più ricorda la musicalità naturale del parlato⁴³, escludendo la meccanicità di un verso ricalcato sull'inglese.

L'effetto è di una lingua quotidiana («con questo caldo è meglio andare a casa», «poi i Capuleti sono fuori») che recupera una certa poeticità nel finale («in queste giornate torride, il sangue s'infuria e ribolle»). Quasimodo ha scelto di preservare l'immagine finale e di scindere l'accoppiata «the day is hot, the Capulets abroad», con una punteggiatura che separa il discorso di Benvolio che in Shakespeare era invece unificato. Un appunto potrebbe forse andare alla scelta di allungare troppo il primo periodo, ma confrontando altre soluzioni emerge la difficoltà di sintetizzare in maniera efficace «the Capulets abroad»: Gabriele Baldini per esempio traduce «la giornata è calda, e i Capuleti sono in giro per la città»⁴⁴. È un classico esempio della sintesi inglese.

Il punto è comunicare l'urgenza dell'evitare animi infiammati, e l'obiettivo pare raggiunto senza eccessi, ovvero con lo stile che Quasimodo aveva identificato come il più efficace per rendere Shakespeare. Si veda il seguente discorso del Principe:

PRINCE

Rebellious subjects, enemies to peace,
 Profaners of this neighbour-stained steel,—
 Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,
 That quench the fire of your pernicious rage
 With purple fountains issuing from your veins,
 On pain of torture, from those bloody hands
 Throw your mistemper'd weapons to the ground,
 And hear the sentence of your moved prince.
 Three civil brawls, bred of an airy word,
 By thee, old Capulet, and Montague,
 Have thrice disturb'd the quiet of our streets,
 And made Verona's ancient citizens
 Cast by their grave beseeming ornaments,
 To wield old partisans, in hands as old,
 Canker'd with peace, to part your canker'd hate:
 If ever you disturb our streets again,
 Your lives shall pay the forfeit of the peace.
 For this time, all the rest depart away.

(*Romeo e Giulietta* I.1 71-89)

⁴¹ WILLIAM SHAKESPEARE, trad. it. *Romeo e Giulietta*, introduzione di Paolo Bertinetti, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1963, 185.

⁴² G. PETRONI, *Shakespeare tradotto da Quasimodo*, in GILBERTO FINZI (a cura di), *Quasimodo e la critica*, p. 327.

⁴³ Un buon modo di tradurre poesia è quello di osservare, anzi, ascoltare, la naturale tendenza organizzativa della lingua, senza quindi creare dei periodi innaturali o troppo involuti. Cfr. GEORGE T. WRIGHT, *Shakespeare's Metrical Art*, Berkeley, University of California Press, 1988.

⁴⁴ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Romeo e Giulietta*, traduzione di Gabriele Baldini Milano, Fabbri editori, 2003, p. 151.

PRINCIPE

Sudditi ribelli, nemici della pace,
che profanate le spade col rosso del sangue cittadino...
 Ah, non mi ascoltate! Dico a voi, belve, non uomini,
 che volete spegnere il fuoco della collera impetuosa
 nei rossi ruscelli che scorrono dalle vostre vene.
 Pena la tortura, gettate le spade dalle mani
 piene di sangue e udite la condanna del vostro principe
 È già la terza volta che una rissa civile
 nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio
 e di insulto, e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi
 turbate la quiete delle nostre strade
 costringendo perfino i vecchi di Verona
 a lasciare i loro abiti severi e a riprendere
 con mano tremante le vecchie partigiane
 arrugginite nella pace, per dividere voi, arrugginiti nell'odio.
 Se ancora una volta oserete turbare la nostra città pagherete con la vita la
 [vostra colpa].
 Per oggi, vada. Allontanatevi di qua.⁴⁵

La prima osservazione riguarda una notevole scorrevolezza della resa. Del verso shakespeariano si è sottolineato il fatto che in recitazione guadagni natura discorsiva, quindi non sia così nettamente distinguibile come poesia pura: pare abbastanza ragionevole affermare che anche Quasimodo prediliga questa soluzione, perché la prima impressione che si ha è quella di un verso molto fluido, rapido, che si sviluppa senza incagliarsi. La scelta di tradurre «è già la terza volta che una rissa civile nasce per colpa vostra da parole d'orgoglio e di insulto», senza cercare di riprodurre una costruzione più marcata (dal probabile effetto aulico) indica che non è quella la strada che Quasimodo intende percorrere, se afferma che «altri traduttori hanno commesso un falso in atto pubblico riducendo ‘letterari’ i versi di Sofocle o Shakespeare».⁴⁶ Ritorna non solo un contrasto tra la natura letteraria e la natura teatrale che, pur essendo propria di molti autori di teatro, si amplifica nella classicità del testo shakespeariano, ma anche la costante visione di una lingua la cui potenza comunicativa viene confusa con il livello di aulicità che vi viene immesso. Sia alla lettura sia alla recitazione, vi sono dei passaggi nei quali si presta grande attenzione all’enfasi e ai deittici: la lingua teatrale deve venire in aiuto all’attore nella performance, ed è facile qui immaginare l’attore/Principe che punta il dito su quel «e che voi, vecchio Capuleti e voi Montecchi», e che riecheggia poco dopo nel «per dividere voi, arrugginiti nell'odio»; stessa impressione nel finale «allontanatevi di qua».⁴⁷ Nella scelta lessicale i suoni non sono poi da dimenticare: la ricchezza di vibranti evoca durezza (rossi, ruscelli, tremante, etc),⁴⁸ mostrando appieno il loro

⁴⁵ W. SHAKESPEARE, *Romeo e Giulietta*, cit p. 185.

⁴⁶ DANILO RUOCCO, *Salvatore Quasimodo e il teatro* in ALESSANDRO QUASIMODO (a c. di), *Quasimodo*, Milano, Edizioni Gabriele Mazzotta, 1997, p. 171.

⁴⁷ Scontato rimarcare che le varianti interpretative sono molto diversificate e che l’attore può scegliere il modo più opportuno di veicolare l’enfasi.

⁴⁸ Un’osservazione potrebbe nascere da una certa ricorrenza degli stessi termini, prima col colore rosso, (‘rosso del sangue cittadino’ e poco dopo ‘rossi ruscelli’) che, se nel primo esempio è uno slittamento rispetto all’espressione ‘neighbour-stained steel’, nel secondo segue il testo, e del verbo ‘turbare’ nel giro di cinque versi. Se si prende per valida la possibilità che un ritorno dello stesso suono sia voluto e funzionale, essendo quella la dominante, tutto il resto, inclusa la ripetitività lessicale, si piega al fine ultimo.

effetto, soprattutto se recitate. La seconda osservazione riguarda l'organizzazione complessiva del periodo: l'apposizione «profaners» è sì normalizzata con la relativa «che profanate» (guadagnando in ritmo), ma si torna ad un approccio più nominale alla fine del verso, con l'immagine del «rosso del sangue cittadino».

Che Quasimodo avesse un modo tutto suo – semplicemente discordante rispetto alle visioni critiche – di portare la poesia nel teatro lo si capisce anche col *Macbeth*, nel quale si ritrovano l'attenzione ai suoni e alle allitterazioni che abbiamo già scoperto nel *Romeo e Giulietta*, col vantaggio che, come ogni traduttore alle prese con lo stesso autore, più traduce meglio saprà muoversi all'interno del testo: il *Macbeth* è infatti del 1952.

FIRST WITCH

I'll drain him dry as hay:
Sleep shall neither night nor day
Hang upon his pent-house lid;
He shall live a man forbid:
Weary se'n nights nine times nine
Shall he dwindle, peak and pine:
Though his bark cannot be lost,
Yet it shall be tempest-tost. (I.3, 18-25)

Quasimodo traduce:

[...] Lo prosciugo,
Lo riduco come paglia,
Perché mai sonno avrò,
Giorno o notte, sulla gronda
Dei suoi occhi. Farà vita
Da dannato. Poi sfinito
Dalle veglie lunghe nove
Volte nove settimane
Languirà, si struggerà.⁴⁹

L'alternanza di nasali e plosive si ritrova sia nel testo inglese che nella traduzione italiana: «prosciugo», «paglia», «perché», «da dannato... dalle veglie», e poi ancora «lunghe», «nove», «settimane», «languirà»: la macro differenza sta nella perdita della rima, ma nella strategia di dominanti e compensazioni l'effetto è comunque presente, con una probabile scelta iniziale tra il mantenimento della rima o del gioco musicale. A Quasimodo viene rimproverato l'inserimento di «neologismi, *ovviamente* fuori posto, e senza un criterio logico»⁵⁰ nell'*Otello*:

⁴⁹ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Macbeth*, traduzione di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, 1952, p. 33.

Corsivo mio. In realtà ci si dimentica spesso che Shakespeare fu un grande innovatore della lingua inglese, coniando espressioni e neologismi tutt'oggi in uso. Lo spettatore elisabettiano poteva non cogliere appieno l'intera elaborazione linguistica ed è possibile che quello stesso pubblico fosse progressivamente educato, dramma dopo dramma, a percepire le sottigliezze della scrittura shakespeariana; non va dimenticato che il teatro offriva la possibilità di affinare le proprietà di linguaggio di chi non sapeva leggere né scrivere, e la Stern ipotizza che tale abbondanza (frutto di invenzione pura o di combinazione di parole già esistenti) fosse perfettamente funzionale all'obiettivo di attirare quanti più spettatori possibile. Cfr T. STERN, *Making Shakespeare – from stage to page*, London-NY, Routledge, 2004, p. 9.

⁵⁰ MASSIMO MILEA, *Quasimodo traduttore dei drammi shakespeariani*, in «Il Nostro Tempo e la Speranza», Nuova Serie, n. 3 (marzo 2011) p. 13. Corsivo mio.

IAGO [...] I have looked upon the world for
four times seven years (I.3, 309-10)

Quasimodo sarebbe stato colpevole di aver asciugato e di aver reso

IAGO [...] Sono ventotto anni che conosco il mondo.⁵¹

E di aver tradotto in maniera troppo poco letteraria l'esclamazione di Iago «Blessed fig's-end» (II.1, 250) con «Beata *un corno!* », ⁵² o «To suckle fools and chronicle small beer» (II.1, 160) con «Ad allattar *minchioni* ed a tenere i conti della serva». ⁵³ Emerge prepotente proprio quella tendenza di cui parlava la Venturi, oltre al vedere il testo shakespeariano esclusivamente in quanto testo e non come copione: invece di seguire alla lettera il testo e tradurre «conosco il mondo da quattro volte sette anni» (che in italiano arranca ed è inutilmente articolata) una battuta più breve ed immediata può essere la scelta migliore, oppure uno «stolti» potrebbe aver meno forza di un «minchioni». Non si percepisce che la logica di Quasimodo non è quella del libro, ma del palcoscenico. Non può essere una coincidenza che il plauso ritorni per *Antonio e Cleopatra*, «da considerarsi un'opera quasi perfetta dal punto di vista traduttorio, e in essa, infatti, si riscontrano pochissimi esempi di traduzione *non letterale* rispetto alle altre opere shakespeariane». ⁵⁴ Ritorna la domanda: fedeltà a cosa? Se per molti il valore sta nel non allontanarsi dal testo, Quasimodo più di altri traduttori alle prese con Shakespeare ragiona in termini di qualità del metatesto. Restando nell'*Antonio e Cleopatra*, ad esempio, non si può dire che Quasimodo segua 'alla lettera' la disposizione degli elementi testuali:

CAESAR Let our best heads
Know, that to-morrow the last of many battles
We mean to fight. Within our files there are,
Of those that serv'd Mark Antony but late,
Enough to fetch him in. See it done,
And feast the army; we have store to do 't,
And they have earn'd the waste. Poor Antony!

(*Antonio e Cleopatra*, IV, 1, 12-18)

CESARE Informa
I nostri comandanti che domani
Avremo l'ultima battaglia. Nelle nostre schiere
Ci sono dei soldati dell'armata di Marco Antonio:
quanti bastano a prenderlo prigioniero.
Guarda che ciò sia fatto. E poi, festa per l'esercito.
Abbiamo ancora molti viveri, e i legionari
Meritano generosità. Povero Antonio! ⁵⁵.

⁵¹ W. SHAKESPEARE, trad. it. *Otello*, traduzione italiana di Salvatore Quasimodo, Milano, Mondadori, p. 53.

⁵² Ivi, p. 79.

⁵³ Ivi, p. 73.

⁵⁴ M. MILEA, *Quasimodo traduttore dei drammi shakespeariani* p. 11. Corsivo mio.

⁵⁵ S. QUASIMODO, *Antonio e Cleopatra di Shakespeare*, in *Tutte le opere di Salvatore Quasimodo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1966.

A thing most brutish, I endowed thy purposes
 With words that made them known. But thy vile race,
 Though thou didst learn, had that in 't which good natures
 Could not abide to be with. Therefore wast thou
 Deservedly confined into this rock,
 Who hadst deserved more than a prison.

(*La Tempesta*, I,2, 352-362)

QUASIMODO

Schiavo ripugnante, mai
 Un segno lascerà in te la bontà;
 tu sei proprio capace d'ogni male!
 Ho avuto pietà di te, e che fatica
 per farti parlare! Ora t'insegnavo
 una cosa, ora un'altra; e quando
 tu non sapevi esprimere un pensiero,
 e balbettavi, o selvaggio, più a stento
 d'un bruto, ti dicevo le parole
 per rivelare le idee. Ma la tua
 infame natura, anche se imparavi,
 certo impediva alle miti creature
 di vivere con te; è giusto dunque
 che tu sia confinato in questa roccia:
 e meritavi più che la prigione.⁵⁷

La struttura dei primi versi inglesi si affida ad una catena di subordinate, che in italiano diventano sezioni indipendenti, così come la traduzione di quei verbi che in inglese dipendono dal primo soggetto «I» («took», «taught»). L'insieme è più frammentato ma al contempo guadagna in ritmo e tono discorsivo (il che risulta estremamente funzionale in recitazione) smorzato però da un inciso («o selvaggio») che, ancora una volta, non segue alla lettera il prototesto ma sceglie la posizione ottimale alla costruzione italiana.

Il problema delle traduzioni quasimodiane di Shakespeare andrebbe quindi affrontato sui due versanti chiamati in causa: la traduzione poetico-letteraria e la traduzione drammatica. I due livelli coincidono a causa della formazione del traduttore e della destinazione finale delle sue traduzioni, ed ecco perché un approccio che guardi solamente alla parola scritta senza considerare le esigenze drammatiche non può essere soddisfacente.

Ragionando in termini poetici, bisognerebbe tener conto di cosa ci si aspetta di trovare in una traduzione puramente poetica dell'opera teatrale shakespeariana; pochi sono gli esempi italiani, dato che la maggior parte dei traduttori, soprattutto quelli di provenienza accademica, preferiscono saltare a più pari il verso e convertire tutto in prosa. È inoltre cosa nota che la traduzione poetica non può delinarsi in termini di fedeltà: troppi sono gli elementi che si incastrano – ritmo, suono, suggestioni – ed è impossibile preservarli tutti. Non ci si può quindi aspettare una traduzione decalcata passivamente sul prototesto: l'apporto creativo e sensibile del traduttore-poeta è indispensabile, e si esplicita proprio in un allontanamento che potrà rispecchiare più ambiti. Sappiamo però che la lingua shakespeariana faceva dell'agilità, del linguaggio immediato seppur giocoso e stimolante uno dei punti di forza. Era coi

⁵⁷ Ivi, p. 41.

sonetti, e non con il teatro, che Shakespeare sperava di guadagnarsi la fama, perciò il copione era infinitamente più flessibile e meno ossessionato dalla liricità, pur raggiungendo alte vette qualitative. Questo tratto non può essere accantonato solo nel nome dello status canonico dell'autore, sarebbe falsare gli intenti e snaturare il prodotto stesso.

Dal punto di vista drammatico, invece, diventa fondamentale l'apporto del traduttore alla creazione di una lingua agile e recitabile; essendo il testo non fine a sé stesso ma proiettato in una dimensione più ampia di quella della pagina scritta, chi scrive – e chi traduce – deve tenerne conto.

Una critica alla traduzione quasimodiana di Shakespeare non può ignorare quali sono le caratteristiche della lingua più adatta ad essere recitata, e per di più di una lingua tradotta, il che amplifica la difficoltà; ritroviamo in Quasimodo la volontà di lavorare su tutti i livelli, poetico e teatrale, cercando di armonizzarli, e il risultato (posto che la traduzione perfetta non esiste) ha il pregio almeno di dare nuova veste ai drammi shakespeariani, le cui versioni italiane sono spesso troppo simili tra loro.

La chiave per un giudizio di qualità delle traduzioni (quasimodiane e non) è anche considerare il testo nella dimensione nella quale il traduttore lo aveva pensato. In questo caso, le pressioni filologiche o autoriali imprigionano il testo in una gabbia nella quale non c'è spazio che per la letterarietà, mentre il testo drammatico vive soprattutto a teatro, seguendone regole e dettami.