

## EDUARDO DE FILIPPO È TRADUCIBILE IN ITALIANO?

Si può trasformare la sua scrittura dialettale in una lingua comprensibile o recitabile da chi napoletano non è? E se sì, quando e come?

**di Vincenzo La Camera**

Enrico Fiore, intellettuale e critico teatrale di lungo corso e di elevato acume, sul *Corriere del Mezzogiorno* e sul proprio blog ([www.controscena.net](http://www.controscena.net)) ha da poco recensito lo spettacolo di un gruppo di giovani diplomati della scuola di teatro *Orazio Costa*, diretti da Gianfelice Imparato, che proponevano alcuni testi di Eduardo De Filippo: gli atti unici di carattere farsesco *Pericolosamente*, *I morti non fanno paura*, *Amicizia* e il primo atto di *Uomo e galantuomo*. Le interessanti riflessioni di Fiore muovono dall'interrogativo "se si possa e in che modo tradurre Eduardo ... completamente in italiano", come è avvenuto per la messinscena sopra citata. L'articolo, va detto, nell'affrontare la questione della lingua adottata commenta in maniera puntuale taluni specifici aspetti dello spettacolo, comunque legati alla scelta di tradurre gli originali napoletani in italiano, che secondo Fiore ne rappresentano la parte peggiore in quanto tradiscono a volte in maniera intollerabile sia le intenzioni di De Filippo che qualche sua implicita polemica contro un certo "verismo bozzettistico" affermatosi nella precedente drammaturgia napoletana.

Nel raccomandare il blog di Fiore per la lettura integrale del suo articolo e per la disamina analitica dello spettacolo proposto dai giovani della *Orazio Costa*, vorrei qui soffermarmi sulla più generale e dibattuta questione della traducibilità di Eduardo in lingue diverse dal dialetto napoletano. Sull'argomento, il critico sostiene che "è ovvio" che Eduardo si possa tradurre (e ricorda un nutrito elenco di Paesi che hanno visto rappresentate le sue commedie, aggiungendo che "in qualche caso la traduzione ha addirittura aggiunto al testo originale ulteriori significati e suggestioni"). E però, afferma Fiore affrontando l'aspetto cruciale della questione, non tutto Eduardo si può tradurre "in maniera convincente": a suo giudizio, è possibile farlo con i testi maggiori, basati su un solido ed articolato impianto drammaturgico che vede la prevalenza dei contenuti, ma non con gli atti unici degli inizi che, "puri meccanismi sostanzialmente comici", non poggiano su un sostegno contenutistico e hanno nella forma, vale a dire nel dialetto napoletano, "tutta o quasi tutta la loro ragion d'essere". Per il critico, è "un punto fermo" che per i testi connotati dal "tono farsesco dell'insieme" è una scelta affatto infelice quella di affidarsi alla lingua italiana, rinunciando all'energia dirompente e ai colori del dialetto che, in definitiva, è al tempo stesso forma e sostanza di quei testi.

La questione mi appassiona molto anche perché la compagnia teatrale di cui faccio parte, *Il Socco e la Maschera*, in anni recenti ha messo in scena tre delle commedie maggiori di De Filippo e uno dei suoi atti unici, oltre a un rifacimento da Athos Setti, sperimentando sulla propria pelle quanta importanza assuma la questione della lingua nel proporre i suoi testi al pubblico. Soprattutto quando, come nel nostro caso, su tali allestimenti si alza il sipario di teatri di Milano e delle province

di Varese, Como, Lecco, Monza, Lodi, Cremona, Mantova. Va da sé che quando il pubblico non conosce il dialetto napoletano, la traduzione di Eduardo, più che possibile, è obbligatoria. Diversamente, all'estero (come in Italia, lontano da Napoli) non avrebbero potuto apprezzare i suoi capolavori o tutt'al più li conoscerebbero solo da poco, visto che il sistema della sovratitolazione di spettacoli recitati in lingua originale è relativamente recente. Ma anche così, il teatro di Eduardo sarebbe rimasto indisponibile per le compagnie straniere o italiane non napoletane che avessero voluto cimentarsi con esso. Nel caso, poi, di compagnie amatoriali come la nostra che non possono far leva su attori di richiamo né su un'efficiente macchina distributiva, proporre al pubblico l'Eduardo originale significherebbe semplicemente "fare forno", cioè recitare con la platea pressoché deserta per poi essere esclusi dal circuito teatrale di riferimento, i cui gestori non avrebbero alcun interesse a ripetere la traumatica ed antieconomica esperienza e a gestire il malcontento del pubblico che quei teatri riescono a tenersi stretto solo a prezzo di una dura fatica. Per converso, noi non avremmo potuto godere delle stupende creazioni shakespeariane se qualcuno non le avesse riscritte nella nostra lingua.

E' altresì certo che ogni traduzione espone al pericolo di "infedeltà" più o meno gravi, stante il rischio di difetti, imperfezioni e fraintendimenti. Tutti coloro che, come me, non conoscono l'inglese non possono che rammaricarsi dell'impossibilità di ascoltare un testo di Shakespeare nella incontaminata lingua e nella musicalità dell'originale; allo stesso modo si può dare per scontato che perda qualcosa (o molto, a seconda delle traduzioni) chi si accosta a Eduardo attraverso il filtro dell'italiano. Non dimentichiamo poi, nell'ipotesi di traduzioni in lingua straniera, che un testo eduardiano riscritto, poniamo, in russo da un traduttore non partenopeo, necessariamente deve partire da una trasposizione dell'originale in italiano per poi pervenire alla lingua di definitivo approdo, per questa via moltiplicando i "tradimenti" dell'ispirazione originaria. Del resto, proprio Eduardo ha compiuto questo cammino in senso inverso, pervenendo a una creazione indiscutibilmente "sua", con la memorabile traduzione in un immaginifico e oltremodo suggestivo napoletano seicentesco de *La tempesta* di Shakespeare, non arretrando nell'affrontare la sfida neanche davanti al carattere particolarmente ambiguo e sofisticato del testo cui il drammaturgo inglese aveva affidato il proprio testamento artistico. Come che sia, non c'è traduzione al mondo che possa restituire intatta la potenza vernacolare e tragicomica della battuta finale di una tirata di Rosalia, a confronto con Alfredo in *Filumena Marturano*, che suona "Arrivederci e grazie, è fernuta 'a pellicola"; oppure, per tornare al primo atto di *Uomo e Galantuomo*, di quell'autentico gioiello che è la battuta del capocomico Gennaro De Sia "Nzerra chella porta!", non per niente da molto tempo entrata stabilmente nella parlata dei napoletani. Espressioni che nella loro autenticità richiamano in chi è padrone del dialetto napoletano una cultura, un sentire e un vissuto con una tale forza evocativa da rendere molto ardua l'accettazione di approssimazioni o compromessi linguistici.

La traduzione di Eduardo in italiano, dunque, solo come ripiego obbligato per poterlo esportare fuori da Napoli; peraltro, come sostiene Enrico Fiore a proposito della sua produzione maggiore, si tratta di un'operazione da considerare lecita e sostenibile. E in proposito vale anche la pena di rileggere a mo' di corollario quello che a metà degli anni 50 scriveva Corrado Alvaro<sup>1</sup>: “Eduardo è il napoletano che si trova a impersonare l'uomo d'oggi. Se dovessimo cercare nel teatro italiano l'eroe di tutti i giorni, lo dovremmo indicare nel teatro di Eduardo. Se dovessimo indicare a stranieri un teatro che desse l'essenza della vita italiana dopo la guerra, nella finzione teatrale, indicheremmo Eduardo. Come nella vita della classe media italiana la differenza tra nord e sud è meramente fittizia, di apparenza più che di sostanza, economica più che morale, così nel teatro di Eduardo il fatto che il protagonista sia napoletano non è che una questione di maggiore evidenza. Sotto la favola scenica di Eduardo, possiamo trovare la favola della vita italiana anche là dove essa appare lontana da quella evidenza. ... Dopo quella commedia [*Questi fantasmi!*, 1946], noi spettatori capimmo che il teatro dialettale era rimasto assai lontano, e che la cadenza napoletana di Eduardo era appena una coloritura, costituiva un linguaggio, una delle tante convenzioni teatrali.”.

A questo punto, accettata l'idea che si possa tradurre l'Eduardo maggiore in italiano, possiamo tornare alla formulazione dell'interrogativo di partenza di Fiore per riflettere sul *modo* di mettere in atto tale scelta. La questione è rilevante quando si pensi, fra l'altro, che una “italianizzazione” di tipo radicale, privata di qualsiasi coloritura locale, porta all'appiattimento stilistico e, rendendo impossibile l'intreccio dell'italiano, dell'italiano napoletanizzato, del napoletano aristocratico, del napoletano borghese, del napoletano proletario, azzera le differenze fra i personaggi e la loro credibilità. Illuminante è la posizione espressa già agli inizi del '900 dal commediografo napoletano Roberto Bracco<sup>2</sup> che, parlando del tema qui in esame a proposito della propria produzione, scrisse: “Bisogna che, traducendo dal dialetto, si limiti l'italiano a quel tanto che basta a rendere intelligibile l'espressione per coloro che non comprendono il dialetto meglio che non potrebbero comprender l'ostrogoto. Con lo sforzo di conciliazione tra il dialetto e la lingua, si serba sufficientemente il carattere dialettale dei personaggi, dell'azione, dell'ambiente. E questo sforzo è parte integrante dei mezzi che l'abilità dell'autore adopera per conferire alla sua finzione l'aspetto del Vero.”. Tale metodo, che appare il più efficace e rispettoso dell'originale, è stato autorevolmente praticato dallo stesso De Filippo quando (ma non solo), negli

---

<sup>1</sup> Corrado Alvaro, da “Sipario”, 3, 1956, ripubblicato in *Cronache e scritti teatrali di Corrado Alvaro*, a cura di A. Barbina, Roma, Abete, 1976, pp. 444-445.

<sup>2</sup> Roberto Bracco, *Autointervista* (1921), in *Teatro*, vol. XI, Palermo, Sandron, 1925, pp. 247-53, citazione da p. 252.

anni 70, ha riportato in televisione il suo teatro (negli anni 60 già andato in onda in due cicli sul secondo canale RAI), sia pure con una graduazione variabile – a seconda della commedia, dell’ambiente, del segmento sociale rappresentato, dei singoli personaggi – delle interferenze del dialetto nell’italiano. Sulle ragioni che lo hanno motivato ad accettare la richiesta di (ri)proporsi in televisione, Eduardo ha detto parole chiarificatrici nel corso di un’intervista<sup>3</sup>: “Per ora sto lavorando a un progetto antico, questo di fare televisione per lasciare un documento del mio lavoro teatrale. Può essere utile, non so, come studio per il futuro, perché domani si possa vedere come si faceva teatro oggi e qual era il filone che io affrontavo facendo teatro. Devo farlo perché è mio dovere lasciare questo documento.”. E Nicola De Blasi<sup>4</sup> ha osservato: “Un obiettivo ben chiaro nella prospettiva di Eduardo è stato quello di portare la tradizione e il repertorio del teatro dialettale verso un pubblico non locale, ... D’altra parte, per veicolare tale tradizione verso un pubblico non locale è stato anche inevitabile un continuo lavoro sulla lingua da portare in scena, per fare sì che fosse reale, viva, parlata e con un dosaggio di elementi locali, che ne permettesse comunque la comprensione al di là di ambiti geografici ristretti. Del resto tra i requisiti di un antico «mestiere» teatrale rientrava anche la ricerca dei dosaggi giusti tra verosimiglianza linguistica (anche locale) e circolazione in orizzonti geografici più larghi.”. Al di là del dichiarato intento di lasciare una testimonianza il più possibile fedele del suo teatro in azione, è interessante notare che, spesso con nuove edizioni dei suoi lavori, differenti da quelle dei primi cicli degli anni 60, Eduardo conferma di voler farsi carico della necessità di renderli pienamente fruibili da un pubblico quanto più possibile vasto ma impossibilitato a comprendere il dialetto napoletano. E allora adotta un “italiano regionale”, varietà linguistica intermedia fra italiano e dialetto, per il quale gli attori si esprimono in misura nettamente prevalente in lingua italiana, ma facendo costante ricorso alla cadenza, alla prosodia e alla sintassi tipiche della parlata napoletana e non rinunciando a repentine e brevi “fughe” nel dialetto che, una volta che sia garantita la possibilità di contestualizzarle, non compromettono la comprensione del frammento dialogico; l’effetto che ne deriva è la preservazione, in misura apprezzabile, di un certo inconfondibile “sapore” locale, di quello che ancora Corrado Alvaro, in altra parte dell’articolo sopra citato, ha definito “esotismo meridionale”.

E’, questa ora indicata, la modalità rappresentativa cui ha fatto ricorso anche la nostra compagnia quando si è trattato di inscenare Eduardo. In un recente passato abbiamo allestito alcune tra le sue commedie più belle (una triade che è quintessenza della napoletanità: ragù, presepe e gioco del lotto): *Sabato, domenica e lunedì, Natale in casa Cupiello e Non ti pago* (l’ultima, ancora in repertorio); inoltre, *Sogno di una notte di mezza sbornia* (un rifacimento di

---

<sup>3</sup> *Radiocorriere TV*, n° 52, 25 – 31 dicembre 1977.

<sup>4</sup> Nicola De Blasi, *Eduardo*, Salerno Editrice, 2016, p. 250.

Eduardo da *La fortuna si diverte* di Athos Setti, da noi riproposto con il titolo *Il trasloco*); da ultimo, l'atto unico *Pericolosamente*. Bene, posso tranquillamente affermare che l'italiano regionale a cui ci siamo affidati è stato l'arma vincente che ci ha permesso di riscuotere un indiscutibile successo di pubblico (certo non di critica, considerato che questa non si occupa del teatro filodrammatico): le commedie sopra citate (ad esclusione di *Non ti pago* che è attualmente in concorso su più fronti), e gli attori che le hanno recitate, hanno ottenuto complessivamente 18 premi. Cito il dato, effimero di per sé, solo per testimoniare l'altissimo gradimento riscosso da quei testi in terra lombarda, in una sequela di teatri dove il dialetto locale la fa da padrone o rappresenta l'unica formula in cartellone, in tal caso con l'eccezione dei nostri lavori perché considerati "dialettali". Con il pubblico che a fine spettacolo moltissime volte ci ha ringraziato per avergli consentito di godere del teatro di De Filippo senza rinunciare alla comprensione del testo nella sua interezza. E' il caso di aggiungere che da parte del pubblico lombardo il nostro italiano regionale, sostenuto da una precisa cadenza del parlato, viene di fatto percepito come dialetto, magari reso accessibile quanto serve. Ricordo che anni fa, mi pare che fossimo in provincia di Varese, una spettatrice a fine spettacolo mi disse: "Grazie, siete stati veramente bravi: nonostante l'uso del dialetto mi avete fatto capire tutto". Ma noi avevamo praticamente parlato in italiano.

Tutto ciò, peraltro, non deve far dimenticare che alla soluzione sopra descritta è indispensabile avvicinarsi con molta attenzione, alla ricerca dell'equilibrio perfetto che in termini di costi/benefici realizza il risultato più efficiente possibile. Non è andato in questa direzione, secondo me, il ciclo di quattro commedie eduardiane proposte nel 2014 in TV da Massimo Ranieri, regista, protagonista e autore con Gualtiero Peirce della traduzione in italiano di *Filumena Marturano*, *Napoli milionaria!*, *Questi fantasmi!* e *Sabato, domenica e lunedì*. Di quella serie ricordo con particolare perplessità la *Filumena* della compianta e pur bravissima Mariangela Melato e la zia Memè di Giovanna Ralli, entrambe per nulla convincenti proprio per la totale incapacità di esprimere una credibile "impronta" linguistica. E non a caso le reazioni con cui il grande pubblico televisivo accolse quelle riproposte non furono certo lusinghiere, anche se la critica mestierante non mancò di timbrare prontamente il cartellino del reparto "un bell'applauso".

Resta da affrontare la questione se gli atti unici farseschi degli inizi di Eduardo si possano tradurre in italiano "in maniera convincente", per dirla con Enrico Fiore. Il critico, come abbiamo visto, nega questa possibilità per il fatto che di quei testi sarebbe forma e sostanza il dialetto napoletano, nel quale risiederebbe "tutta o quasi tutta la loro ragion d'essere". A mio parere, in quel "quasi tutta" si annida una possibile risposta al quesito, che provo a formulare anche sulla scorta dell'esperienza vissuta dalla nostra compagnia

con *Pericolosamente*, appunto uno dei testi in discorso. E' fuori discussione che la farsa in genere, come tale, trovi la sua massima espressione spettacolare nel ricorso – direi “totale” – al dialetto. A sostegno di tale asserzione vale la pena di citare, come esemplari modelli negativi, le farse che Peppino De Filippo (da un certo momento in poi quasi ossessionato dall'idea di conferire al suo teatro un carattere marcatamente “italiano”) ha portato in TV, soprattutto negli ultimi anni, con esiti noiosi, molto lontani dalla comicità. Detto questo si deve quindi concludere che piuttosto che italianizzare le farse di Eduardo è meglio lasciarle perdere? Sì, se la compagnia proponente, per origini e formazione dei suoi componenti, è obbligata a una perfetta italianizzazione, evidentemente inadeguata a restituire in misura pur minima l'irrinunciabile sapore del vernacolo e delle più felici espressioni verbali popolari. No, se la compagnia è in grado di esprimersi in maniera convincente in quell'italiano regionale di cui ho parlato prima. Certo, è innegabile che qualunque traduzione del dialetto in qualcos'altro determina dolorose perdite in termini di identità, di colore locale, di citazioni e riferimenti più o meno impliciti, di *vis* comica, di potenza urticante della satira e degli sberleffi. Da napoletano, cultore e militante di quel teatro, se ripenso al nostro *Pericolosamente* non posso negare che molte volte, recitando, ho maledetto quella lingua che stavo usando perché comunque lontana da certe sapide espressioni del copione originale che mi venivano in mente e che, ero sicuro, avrebbero trascinato alla più sfrenata ilarità un pubblico napoletano. Ma ancora una volta è questo il punto: se il pubblico non conosce il napoletano? Da teatrante, afflitto come tutti i colleghi da un'inestinguibile fame di repertorio, mi chiedo: siamo sicuri di dover privare il pubblico e noi stessi, se costretti a discostarci dal dialetto, di un gioiellino come *Pericolosamente*? Io mi sono convinto del contrario: con il nostro italiano regionale, nelle numerose repliche di quell'atto unico, abbiamo fatto ridere ogni platea fino alle lacrime. E qui veniamo a un altro punto di grande interesse: fino a che punto è vero che le farse di cui stiamo parlando o sono in dialetto o non sono? Ovvero: può una lingua non dialettale suscitare il riso? E' proprio certo che le farse di Eduardo abbiano nel dialetto la sola ragion d'essere? Una farsa, chiunque ne sia l'autore, non ha forse come sua ragion d'essere anche quella di suscitare il riso, con tutto il sincero rispetto per le istanze filologiche? E se a questo scopo comunque si perviene – beninteso con gusto, con misura e con una cifra artistica del tutto scevra di gutteria – dobbiamo ritenere di aver operato un'intollerabile forzatura? E cosa dire di quei momenti della farsa in cui a far ridere non è il dialetto o una sua qualsiasi traduzione ma puramente la pantomima? Ancora una volta, nella scelta di discostarsi dal dialetto, il punto è capire di quanto ci si discosti e se la misura in cui ciò avviene sia compatibile con l'obiettivo che considero fondamentale: provocare il riso, senza volgarità.

ottobre 2018