



DOSSIÊ DRAMATURGIA E
TRADUÇÃO

SCANNASURICE DI ENZO MOSCATO:
UM ESEMPIO DI PLURILINGUISTICO
DEL TEATRO ITALIANO

SCANNASURICE OF ENZO MOSCATO: AN
EXAMPLE OF PLURILINGUALISM OF THE
ITALIAN THEATER.

Anna Mosca

Mestranda do PÓS-LIT. Faculdade de Letras FALE.
Universidade Federal de Minas Gerais UFMG.
E-mail: anitamosca@hotmail.it

RESUMO

Il presente articolo propone una riflessione sulla peculiarità linguistica, e conseguentemente, sulle specifiche questioni traduttologiche del Teatro Italiano, attraverso lo studio di **Scannasurice** (*Degolarratos*), testo teatrale del drammaturgo, attore e regista Enzo Moscato, come esempio di scrittura ibrida tra italiano e napoletano. Si analizza dunque la traduzione di alcuni frammenti di *Scannasurice* dal napoletano al portoghese del Brasile e, parimenti, si presenta la contestualizzazione dell'opera nella prospettiva storica, artistica, teatrale nell'ambito della Tradizione Drammatica Italiana e Napoletana.

Parole-chiavi: Drammaturgia, Traduzione, Napoletano, Portoghese brasiliano, Enzo Moscato.

ABSTRACT

*The present article proposes a reflection on the linguistic peculiarities, and consequently, on the specific translation issues of the Italian Theater, through the study of **Scannasurice** (*Degolarratos*) theatrical text by the playwright, actor and director Enzo Moscato, as an example of hybrid writing between Italian and Neapolitan. Therefore, the translation of some fragments of *Scannasurice* from the Neapolitan to the Portuguese of Brazil is analyzed, also the contextualization of the work in the historical, artistic and theatrical perspective in the context of the Italian and Neapolitan Dramatic tradition is presented.*

Keywords: *Dramaturgy, Translation, Neapolitan, Brazilian Portuguese, Enzo Moscato.*

Premessa. Il presente articolo propone una riflessione sulla peculiarità linguistica, e conseguentemente, sulle specifiche questioni traduttologiche del Teatro Italiano, attraverso lo studio di **Scannasurice** (*Degolarratos*), testo teatrale del drammaturgo, attore e regista Enzo Moscato, come esempio di scrittura ibrida tra italiano e napoletano. Inoltre, si analizza la traduzione di alcuni frammenti di **Scannasurice** dal napoletano al portoghese del Brasile, e parimenti, si presenta la contestualizzazione dell'opera nella prospettiva storica, artistica, e teatrale nell'ambito della Tradizione Drammatica Italiana e Napoletana.

Per meglio inquadrare le questioni che qui si vogliono evidenziare, è opportuno partire da una premessa circa il particolare codice usato in teatro, trasversale a paesi e culture. Ossia, il teatro è il luogo dove la sfera della scrittura e quella dell'oralità si uniscono per ricreare in scena una parola intrisa di plurilinguismo, diversificazione di registri, lingue, linguaggi [CORNEZ, 2015:4]. Quest'aspetto, potremmo dire, universale del teatro, assume contorni articolati in Italia, considerando la complessità e la molteplicità di lingue, dialetti, parlate regionali, oltre ad un'ampia gamma di contaminazioni linguistiche straniere. Di nuovo in accordo con la ricercatrice Elodie Cornez sulla pluralità delle lingue del Teatro Italiano:

La questione della lingua sembra diventare più complessa per quel che riguarda la storia particolare del teatro italiano. Infatti, la sua organizzazione artistica ed economica viene assunta — e questo fin dalla Commedia dell'Arte nel Cinquecento — più dalla polivalenza degli stessi attori che dall'autorità dei drammaturghi. Infatti, al teatro italiano manca una forte tradizione di au-

tori drammatici autorevoli che abbiano stabilito una lingua teatrale definita e di portata nazionale. Il teatro italiano — ad eccezione della tragedia — si costruisce quindi con forze vive, e la creazione drammatica viene realizzata in una molteplicità di idiomi, senza che una linea linguistica federatrice orienti l'invenzione di una lingua teatrale nazionale. (CORNEZ, 2015: 24)

Dunque, negli ultimi trent'anni, nonostante l'ampia diffusione della lingua italiana dopo l'Unità di Italia, molti artisti, attori-autori teatrali, hanno scelto di esprimere la propria proposta scenica non in italiano, ma nelle *altre* lingue di Italia.

È il caso di **Scannasurice**, scritto, elaborato e presentato negli anni del post terremoto dell'Irpinia, un'opera che rappresenta una metafora del cedimento non appena fisico, ma anche umano e sociale che, secondo l'autore, ha colpito Napoli e tutta la sua cultura millenaria durante gli anni '80.

Così, il terremoto e Napoli diventano nel testo moscatiano elementi estremamente simbolici ed universali, raccontando non appena il trauma fisico e reale di questo microcosmo, causato dal tremore della terra che devastò l'Irpinia, regione italiana dell'epicentro del violento sisma del 23 novembre del 1980, ma anche e soprattutto uno sfaldamento morale, che la drammaturgia costruisce e amplia in macrocosmo. Il terremoto nello spettacolo assume la forza corrosiva dell'omologazione globale, e Napoli rappresenta il ritratto di una città, generica e *napoletanissima*, allo stesso tempo, che si conforma ai disastri provocati dalla calamità naturale. Pertanto, nella visione di Enzo Moscato, definito oggi come "poeta della scena italiana", il trauma collettivo del terremoto provoca un taglio, secco e definitivo, con la lingua, la musica, la cultura e l'identità partenopea del passato.

Difatti, a partire da **Scannasurice**, l'autore propone un nuovo uso della lingua napoletana, ossia, anti-musicale e anti-tradizionale, proprio come una Napoli anti-*mandolinica* e anti-*cartolinica*, come se, dopo il trauma collettivo, non fosse più possibile, da un lato, "suonare" la lingua come i maestri del passato, e dall'altro, proporre una Napoli solare e cantabile. Ricordiamo, per esempio, "O' sole mio" canzone napoletana del 1898 di Giovanni Capurro (1859-1920) e Eduardo Di Capua (1865-1917), considerata una delle più famose canzoni di tutti i tempi che, insieme ad altri classici della musica napoletana, ha contribuito alla fama di Napoli e, inevitabilmente, col passare del tempo, alla sua immagine corrotta e stereotipata legata al sole, al mare e al mandolino.

Scannasurice racconta di un travestito, simbolo di un'umanità incompleta e inadeguata, che vive in un sotterraneo immondo, un luogo preciso e de-

finito, difatti l'autore indica non appena la città Napoli, ma anche la zona, i Quartieri Spagnoli, il micro mondo dove si svolge la storia.

Ad ogni modo, lo spazio descritto dalla didascalìa si presenta allo stesso tempo indefinito, fornendo elementi che indicano un luogo post-trauma, post-disastro, post-disgrazia nell'ordine dell'immaginario. La struttura drammaturgica dello spettacolo alterna momenti distinti nei quali il protagonista, "**Scannasurice**" (Strozzatopi) dialoga:

- a) con gli stessi topi, metafora dei napoletani i quali a cospetto del sisma del 1980 non si unirono per ricostruire e curare le ferite della città e della società del post-terremoto. Al contrario, la speculazione edilizia e l'isteria dell'individualismo predominarono nel momento della catastrofe. Interessante notare che la didascalìa iniziale indica la presenza in scena della bandiera della squadra di calcio del Napoli, simbolo di un'identità fittizia, che funziona appena durante i giorni delle partite della squadra napoletana, quando la città sembra pulsare come un corpo unico. In ogni caso, i topi rappresentano anche la metafora di un'umanità indolente, incapace di contrastare un violento processo di livellamento e annichilimento;
- b) con uno studente di filosofia che abita al piano superiore (rispetto alla sistemazione precaria nell'ipogeo di un palazzo immaginario dove il protagonista vive), simbolo di un'umanità ancora integra, che nel momento della crisi si dedica allo studio in modo profondo e serio. Il contatto, seppur immaginario, tra lo **Scannasurice** e lo studente, attribuisce al protagonista nuance di sorprendente fragilità. Si potrebbe affermare che lo studente, presente in scena appena attraverso l'evocazione del protagonista, rappresenti l'unico elemento positivo e salvifico dell'intera architettura drammaturgica;
- c) con *l'altro*, l'alter ego del personaggio o lo spettatore. In questi momenti, notevolmente visionari e onirici, sono professate soluzioni impietose al cancro che corrode la città e, allo stesso tempo, è riscattata l'antica tradizione orale napoletana.¹

In tal modo, **Scannasurice** esprime un evidente omaggio alla Teoria dell'Archeologia di Michel Foucault.² Da questo punto di vista il lavoro dell'attore è paragonabile a quello di un archeologo, impegnato in un esercizio meticoloso, costante e delicato di scavo con l'obiettivo di recuperare e preservare la tradizione, la memoria collettiva e l'identità di un gruppo sociale, con la responsabilità però di reiventare, reinterpretare e *tradire* la Tradizione, affinché essa rimanga viva e pulsante e non si muti in mera convenzione.

Scannasurice (Degolarratos), secondo testo in senso cronologico di Enzo Moscato dopo *Carcioffolà*, ma primo ad essere inscenato, ebbe e continua ad

¹ A questo proposito, si cita appena Giambattista Basile (1566 – 1632) autore dell'opera scritta in napoletano "Lo cunto de li cunti", una raccolta di fiabe di origine popolare, che contemplano personaggi famosi dell'immaginario fiabesco mondiale, tra i quali Cenerentola e la Bella Addormentata

² Come lo stesso Enzo Moscato spiega nell'intervista pubblicata dalla Relicário Edições em 2016 in calce alla pubblicazione della traduzione completa in portoghese del Brasile del testo oggetto del presente articolo (MOSCATO, Enzo Degolarratos. Trad. Anita Mosca. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016).

avere una vita scenica (il più recente allestimento risale a Gennaio 2015 ad opera della Compagnia Anonima Romanzi, che ha debuttato al Teatro Elicantropo di Napoli, con Imma Villa e la regia di Carlo Cerciello, Premio Nazionale della Critica 2015) e rappresenta uno dei primi segni di rottura profonda, irreversibile e edificante con la Tradizione Teatrale Napoletana. Difatti, ricordiamo che a **Scannasurice** sono seguiti quarant'anni di prolifica produzione drammaturgica moscatiana che hanno disegnato nuovi orizzonti per la scena teatrale italiana e napoletana.

Detto questo, è imprescindibile presentare, anche se in modo sintetico e generale, la tradizione teatrale alla quale qui si fa riferimento, per meglio comprendere i diversi piani d'interpretazione del testo in oggetto.

Le origini del Teatro Napoletano risalgono al XV secolo, durante il periodo della corte aragonese,³ quando Jacopo Sannazzaro (1457 – 1530) e Pietro Antonio Caracciolo (dati incerti) scrivevano opere teatrali per celebrare le vittorie spagnole. Durante questo periodo ci fu anche una variante teatrale, inedita e sperimentale rispetto al teatro elitario e letterario delle corti italiane, presentata esclusivamente da professionisti delle arti dello spettacolo, che porterà alla nascita de “La commedia dell’arte”. Già all’epoca si consolidava l’idea del teatro a pagamento dedicato al grande pubblico. La nuova espressione artistica si sottrasse al controllo e al potere delle corti e della chiesa. Nei cinquant’anni dal 1580 al 1630, il nuovo stile segnò la scena italiana ed europea con la creazione di maschere-archetipi, una nuova tecnica di recitazione e una vasta e ricca produzione teatrale, che influenzò anche i secoli successivi.

Nel XVI secolo, a Napoli, nacque la maschera di Pulcinella, protagonista da allora di numerosi canovacci; dalle prime esibizioni eseguite dai grandi attori dell’epoca come Silvio Fiorillo (1560-1632) e Andrea Calcese (1595-1656) ai grandi interpreti del XIX e XX secolo. Pulcinella, di estrazione sociale povera e popolare, si presenta come un fedele servitore ma insoddisfatto, che cerca sempre con astuzia e scaltrezza una via d’uscita, anche nelle situazioni più complesse.

La modernizzazione della maschera, che costituirà la base del teatro napoletano del XIX e del XX secolo, è dovuta al suo ultimo grande interprete, Antonio Petito (1822-1876), che trasforma Pulcinella da umile servitore a cosmopolita cittadino partenopeo, caratterizzato da un doppio aspetto, saggio e burlesco allo stesso tempo. Uno dei più grandi attori della compagnia di Antonio Petito, Eduardo Scarpetta (1853-1925), dopo la morte del suo maestro, elimina definitivamente la maschera, lavorando all’elaborazione dell’archetipo di Pulcinella nella creazione di diversi personaggi di estrazione bor-

³ La dinastia aragonese dominò il Regno di Napoli dal XV al XVI secolo.

ghese, mantenendone l'elemento farsesco. Eduardo Scarpetta è autore di numerose e famose commedie napoletane che, oltre ad essere state presentate in lunghi e acclamati tour, erano anche oggetti di altrettanti adattamenti cinematografici altrettanto famosi, che proiettavano il Teatro Napoletano nel panorama nazionale. Ricordiamo, tra i tanti successi, appena **Miseria e nobiltà**⁴ e **O 'miedeco d'e pazze**⁵. Contemporaneo di Scarpetta fu Raffaele Viviani (1888 - 1950) che interpretò il patrimonio culturale della **Commedia dell'arte** in modo diverso, proponendo un teatro d'autore impegnato a raccontare le miserie di un'umanità marginale attraverso personaggi poveri, umili, esiliati. Nelle sue famose tragicommedie la tradizione si fonde con la capacità dell'artista di analizzare e interpretare il suo tempo. Tra i suoi più grandi successi ricordiamo **O Vico, E 'zingare, Lo sposalizio, Circo equestre Sgueglia**.

Un altro pilastro della tradizione napoletana è Antonio de Curtis, meglio conosciuto con il suo nome artistico Totò (1898 - 1967). Definito dalla critica italiana uno dei più grandi interpreti del ventesimo secolo, Totò rappresenta un caso unico nella forma di essere attore e performer, sia nel panorama teatrale, sia in quello cinematografico italiano. Le tecniche della mimica facciale e del corpo, la personificazione del burattino, l'uso della parola e del silenzio, rappresentano tratti unici ed irripetibili di un magnifico caricaturista, spesso associato a Charlie Chaplin. Con Totò c'è un ritorno al grottesco e alla maschera di Pulcinella, anche se problematizzato dall'aspetto di un uomo colto e dall'estro di un genio della performance.

Completa la famosa Tradizione del Teatro Napolitano Eduardo De Filippo (1900 -1984) figlio illegittimo di Eduardo Scarpetta, che presenta nei suoi lavori personaggi di una profondità psicologica senza precedenti e introduce, seppur timidamente, l'elemento meta-teatrale. A tale riguardo, vale menzionare la sua collaborazione con Luigi Pirandello. I due hanno firmato la commedia **L'abito nuovo**, presentata a Milano nel 1937. Eduardo De Filippo abbandona definitivamente l'elemento farsesco a favore di un teatro che attraversa il filo sottile tra tragedia e commedia. Fin dal suo primo testo, **Natale in Casa Cupiello** viene proiettato sulla scena nazionale italiana.

I testi postbellici sono anche conosciuti a livello internazionale per la loro capacità di rappresentare le piaghe di una società ferita e sanguinante attraverso la costruzione di personaggi impegnati nel proprio contemporaneo. Sono di questo periodo successi come **Napoli Milionaria** e **Filumena Marturano**. Questi, insieme a una ricca e prolifica produzione drammaturgica, di cui elencheremo solo **Non ti pago, Questi fantasmi, Le voci di dentro** e **Gli esami non finiscono mai** costituiscono i classici consacrati del Teatro Italiano. Eduardo De Filippo è stato candidato al Premio Nobel per la Letteratura nel 1975.

4 Un famoso adattamento cinematografico è stato firmato dal regista Mario Mattòli. Tra i protagonisti Sophia Loren e Totò.

5 Mario Mattòli firma la versione cinematografica nel 1954.

La tradizione teatrale napoletana sopra tracciata attraverso i suoi più grandi rappresentanti è scritta in napoletano, una delle tante lingue d'Italia. Una prima riflessione che potrebbe essere proposta è che il napoletano utilizzato dagli autori citati presenta notevoli differenze, l'uno dall'altro. Cioè, il linguaggio di Antonio Petito della metà del diciannovesimo secolo è necessariamente distinto dal napoletano usato da Eduardo De Filippo nel XX secolo. Ciò è dovuto non solo alla variazione diacronica, che in generale si riferisce a tutte le lingue, vale a dire la continua mutazione di una lingua nel tempo, ma anche a una situazione specifica e peculiare della scena linguistica italiana. Per i motivi riassunti di seguito, il contatto tra italiano e napoletano varia in gradi dal XIII secolo, determinando cambiamenti significativi, principalmente in Napoletano, ma anche in italiano.

I dialetti hanno permeato il teatro italiano del secolo scorso e dell'inizio del ventunesimo secolo, probabilmente facendosi vettori della ricerca e della ricostruzione di un'identità radicata nei concetti di Spazio e Tempo. In questo senso, vanno ricordati molti autori teatrali oltre allo stesso Moscato, citiamo appena Dario Fo, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Spiro Scimone, Francesco Sframeli, Annibale Ruccello, Manlio Santanelli.

Secondo Cornez:

[...] La lingua del teatro contemporaneo che attinge dal dialetto, proveniente da una cultura sempre più fragilizzata, circoscritta in un territorio preciso, potrebbe diventare allora il vettore privilegiato per ridefinire un'identità, nell'ambito di un contesto culturale più vasto e uniformizzante qual è l'Italia odierna, la cui lingua ormai è prevalentemente l'italiano. Quindi l'ipotesi dalla quale parte il nostro studio è che gli artisti che scelgono di praticare il teatro usando il dialetto si iscrivano in una prassi di riaffermazione di un'identità e di una cultura locali di fronte ad una cultura nazionale uniformizzante. L'operazione teatrale svolta da questi artisti cerca quindi paradossalmente di lavorare una materia linguistica a priori volta al passato, per farne, invece, uno strumento di modernità, di valorizzazione dinamica di un patrimonio culturale. (CORNEZ, 2015: 25)

Questa particolare caratteristica della scrittura moscatiana pone delle specifiche questioni anche di carattere traduttologico, che qui cercheremo di analizzare. Prima però di addentrarci nelle questioni specifiche di traduzione del testo in oggetto, giova ricordare che la traduzione del testo teatrale stesso, in quanto scrittura votata all'oralità, incontra nella Teoria della

Traduzione posizioni ancora scarse, eterogenee e contraddittorie. Ad esempio, alcuni autori (Anderman, Bassnett, Espasa) affermano l'esigenza di una doppia traduzione in relazione al testo teatrale, uno per una lettura, l'altro per una messa in scena, mentre altri (Pavis, Züber-Skerritt, Zatlin) lasciano, timidamente, intravedere la possibilità di una traduzione unica, dato che tutti i testi teatrali sono scritti per la scena.

In effetti, la traduzione del testo teatrale presenta specificità che richiederebbero uno studio e una ricerca più ampia e multidisciplinare. Quello che spesso accade nella pratica è che il teatro classico, il teatro di riferimento di tutti i tempi, è tradotto da un lato, da specialisti in lingua e letteratura, generalmente legati a grandi centri accademici, i quali privilegiano le regole e la struttura della lingua scritta; e dall'altro, dagli specialisti del teatro, che focalizzano l'attenzione sulla parola come performance, dando priorità all'oralità, talvolta sacrificando la complessità e la profondità del testo. Se esistono molti esempi felici in entrambe le modalità, è anche vero che nella maggior parte dei casi il teatro pubblicato dagli editori universitari è usato solo dagli studenti e dai ricercatori, mentre quello presentato dalla classe artistica, raramente pubblicato, è presentato solo *on the stage*.

In altre parole se la traduzione accademica, nella maggior parte dei casi, non soddisfa l'esigenza espressiva e carnale degli artisti, la traduzione teatrale, risultato di un processo di messa in scena, spesso nega qualsiasi responsabilità verso il testo e rivendica la piena libertà di interpretazione, non soddisfacendo linguisti e traduttori professionisti a causa del suo aspetto marcatamente arbitrario.

Rispetto al teatro contemporaneo, la situazione è ancora più oscura a causa del mercato, che è indubbiamente più ristretto rispetto al teatro classico. Nella maggior parte dei casi, coloro che traducono il nuovo teatro sono gli stessi artisti, i volontari della compagnia teatrale interessata, o gli organizzatori di eventi internazionali, spesso e principalmente, stimolati dall'esigenza di rappresentare un testo straniero nel paese stesso o un pezzo nazionale all'estero.

Qui, la riflessione sul ruolo del traduttore teatrale di Cristina Vinuesa, docente presso l'Università Complutense di Madrid, è completamente condivisibile:

(...) sin embargo, cuando uno se encuentra con un traductor teatral, suele ocurrir, que se haya hecho traductor así, sin pensarlo realmente, sin más, como un fruto del azar, porque surgió tras un encuentro con un autor, unos amigos actores, un festival. (VINUESA, 2013: 283)

Per un approccio corretto bisognerebbe prima stabilire cosa sia un testo teatrale, per identificare quali sono gli aspetti peculiari della scrittura per la scena, e di conseguenza, della traduzione teatrale.

Assumere che il testo teatrale non è un testo destinato alla scrittura, così come non è la drammaturgia di una rappresentazione, cioè la tecnica della composizione drammatica, ma piuttosto la parte verbale di una performance, significa accettare che esso sia la registrazione di appena uno dei codici che compongono il linguaggio scenico. In quest'ottica, il testo da solo non può esprimere la totalità dell'intenzione drammatica e si presenta incompleto per definizione. Inoltre, il testo teatrale è pensato per l'oralità, ma il suo registro usa la tecnologia della scrittura sacrificando tutti gli aspetti prosodici, cioè le possibili azioni negli atti verbali e la diversa strutturazione delle espressioni. Ad esempio, il modo di chiedere qualcosa, che nella scrittura è marcato esclusivamente con il punto interrogativo, viene eseguito dal parlante, e in particolare dall'attore sulla scena, in un'ampia varietà di tipi di domande cariche di sfumature, significati, intenzioni diverse. Da questa prospettiva, si potrebbe dire che il testo teatrale si realizza solo quando trova la scena e che, di fronte alla contingenza dell'essere atto per essere realizzato, deve essere ripetuto molte volte per fissarsi nella sua partitura finale.

Pertanto, secondo queste riflessioni, sembra ragionevole distinguere tra due tipi di testi: il primo, non rappresentato, che segue la logica della scrittura e della pulsione poetica dell'autore; il secondo, rappresentato tante volte fino a trovare la sua forma drammatica definitiva, che segue la logica della scena. Questa distinzione non vuole esprimere alcun giudizio di valore verso le due tipologie di testi. Eppure la differenza tra i due tipi di materiale scritto dovrebbe essere chiara al traduttore che è incaricato di tradurre un'opera da una lingua all'altra.

A questo proposito, si noti che il testo di Enzo Moscato qui presentato è stato pubblicato dopo molti anni di repliche, per scelta dello stesso autore, che afferma, nella prefazione della quadrilogia Orfani Veleni, che include anche **Scannasurice**:

[...] Le due coppie di testi teatrali qui presentati **Scannasurice/Signurì**, **Signurì** e **Orfani Veleni/Co'Stell'Azioni** sono state scritte, la prima, tra il 1980 e il 1982 e la seconda tra il 1990-2002 e il 1995-2002. Questo lungo arco di tempo, che i testi della seconda coppia hanno impiegato per essere, più o meno pronti, non è stato dovuto a pigrizia mia, ma piuttosto a causa delle rappresentazioni necessarie, o repliche, alle quali li ho sottoposti negli anni, per interrogarli, scucirli, scomporli dalla testa ai piedi,

come abiti inadeguati, sconvenienti, per poi ricucirli, ricostituirli, nella forma definitiva che più mi piaceva e che nella presente antologia decidomi a pubblicare. (MOSCATO, 2011:7)

Ad ogni modo, considerando quanto argomentato finora, si potrebbe ipotizzare che la traduzione di un testo teatrale richiede la collaborazione tra professionisti sia del settore teatrale e sia del campo della lingua e della letteratura. Non solo per ridurre una distanza sterile tra il Teatro e l'Accademia, tra coloro che studiano la teoria e coloro che praticano il palco, ma anche e soprattutto per unire competenze al fine di tracciare nuove ipotesi di ricerca. Inoltre, sarebbe opportuno istituire nuove figure professionali nel campo della traduzione del teatro, quali il direttore della traduzione in grado di dirigere il lavoro di una squadra multidisciplinare e quella dell'attore-filologo capace di dialogare con esperti di lingua e letteratura. Queste figure sono state delineate e concettualizzate dalla Professoressa Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa della Facoltà di Lettere dell'Università Federale del Minas Gerais FALE – UFMG, nella sua tesi per Professore Titolare.⁶

È necessario chiarire che l'obiettivo del gruppo interdisciplinare non dovrebbe essere quello di raggiungere la versione sacra, santa, ultima, intoccabile del testo originale nella lingua di arrivo, ma piuttosto produrre una traduzione che possa soddisfare da un lato le esigenze accademiche e dall'altro quelle dionisiache.

Produrre questo tipo di traduzione significa da una parte preservare la tradizione linguistico-filologica e dall'altra esaltare gli aspetti drammatici del testo teatrale originale. In altre parole, significa tradurre il testo teatrale nella prospettiva che il suo autore sia uno specialista di teatro e anche un profondo conoscitore della propria lingua.

A questo punto è singolare ricordare che la formazione dell'autore del testo in oggetto, Enzo Moscato, è stata prima accademica, come ricercatore e professore di filosofia, e successivamente, puramente teatrale. Unendo le due vertenti del suo percorso ha sviluppato una delle più originali esperienze teatrali e drammaturgiche del teatro italiano degli ultimi 40 anni.

Tuttavia, superare pregiudizi sia da parte dell'Accademia, che parte della classe artistica si presenta come qualcosa di complesso. Lo stesso Enzo Moscato afferma in una delle sue interviste del 2014 rilasciate al Teatro Elicantropo di Napoli:

(...) quando ero con **Scannasurice**, diciamo, a Napoli nel 1982, ricordo che un critico venne, sì, Enrico Fiore. Quindi Enrico ... ha bisogno di anni e anni per convincere se stesso ... Beh, è venuto e ha distrutto questo testo e questa rappresentazione. Rispetto

⁶ All'attore-traduttore e all'attore-filologo della Compagnia Trupersa (Trupe de Teatro Antigo) consiglio sempre di pronunciare le parole tradotte di fronte allo specchio, mentre realizzano i gesti che le parole richiedono. Se le parole non esigono alcun gesto, esiste un problema che si ripercuoterà nella drammaturgia. (BARBOSA, 2015 :155).

a questo non ne parliamo, nemmeno io, ero solo un neofita, io stesso non credevo di sapere nulla della tecnica scenica. Ero solo un posseduto dalla parola che avevo scritto, rispetto alla messa in scena avevo tutto da imparare, e spero che in quaranta anni abbia imparato qualcosa. Ad ogni modo, non parlò dell'adattamento teatrale, a tale riguardo non mi aspettavo alcun complimento, ma scrisse: "Quando gli insegnanti delle scuole assaltano il teatro". Quest'osservazione mi ferì, profondamente, perché non aveva niente a che fare con quello che stavo presentando. Ero convinto di aver scritto un testo, e se lo leggete, si chiama **Scannasurice**, vedrete che è profondamente impregnato della tradizione orale napoletana, questo è un testo misterioso, una discesa nell'inferno... E poi, c'era questo pregiudizio celato, contro la cultura nel teatro, perché dire questo che significava esattamente condannare la cultura nel teatro.⁷

⁷ Disponibile in: <https://www.youtube.com/watch?v=DJrx-NQreTk>. Accesso il 2 maggio 2018.

Proprio contro questo tipo di pregiudizio, credo che sia molto importante posizionarsi e stimolare un nuovo dialogo. Essere un artista richiede uno studio continuo, una ricerca incessante non solo della forma, cioè l'apprendimento delle tecniche e dei codici teatrali, ma anche del contenuto. L'artista deve avere qualcosa da dire, prima di preoccuparsi di come dirlo.

Comunque, il pregiudizio esiste anche nel senso opposto. L'Accademia soffre, generalmente, una posizione marginale rispetto alla conoscenza artistica, conquistata nel quotidiano e nella pratica del lavoro. Ora il campo della traduzione teatrale rappresenta uno dei possibili luoghi di incontro tra teorici e artisti, tra attori/registi e insegnanti, un campo per favorire contaminazioni fertili. Questo tipo di esperimento è già in atto nel *Grupo de Tradução do Teatro (GTT)* della Facoltà di Lettere dell'Università Federale di Minas Gerais, FALE – UFMG, registrato presso il Consiglio Nazionale per lo Sviluppo Scientifico e Tecnologico (CNPq) in Brasile. Il GTT coinvolge insegnanti di lingua, letteratura, attori e registi che analizzano, testano, studiano e praticano traduzioni.

Anche la traduzione dei frammenti di Scannasurice che qui si propongo, ha attraversato un processo di analisi del testo che ha guidato alcune scelte fondamentali della traduzione. Ecco alcuni esempi (le pagine indicate si riferiscono alla pubblicazione del testo integrale per la Relicário Edições nel 2016):

In relazione alla frase "Per ciascuno di loro, quindi" (p. 46), è stato discusso tra i partecipanti del gruppo che il livello di leggibilità della traduzione "Paracada um deles, portanto" era basso, ed è stato deciso da me (che ho assunto la

direzione della traduzione) di modificare la frase come segue: “Cada um o seu, então”. Analizzando le frasi “Qualcosa che succede e che presto fugge ... Qualcosa che mi tira su la testa ...” (p. 48) è stato sostenuto che il termine “algo” [qualcosa] in portoghese appartiene a un registro molto alto, considerando il contesto della frase, e abbiamo optato per “Uma coisa que se dá e que logo foge... Uma coisa que me puxa a cabeça para cima...”. Per la filastrocca:

“Pizzi-pizzi Trângulo...
e la morte di San Trângulo...
e San Trângulo e pipì,
e saracino faceva e pipì,
e saracino faceva ‘o pane
e tutte’e mosche s’o magnavano,
e s’o magnavano a poco a vota,
pellerì – pellerò,
chi è l’urdemo jesce ‘a fora!”

(pp. 53, 54) sono stati fatti diversi tentativi per trovare le parole che in portoghese brasiliano potessero mantenere la sonorità e il ritmo e ricostruire così la cadenza della lingua di partenza nella lingua di arrivo. Si è arrivati alla conclusione che aggiungendo la consonante “S” al termine “Trângulo”, privo di significato sia nella lingua di partenza che nella lingua di arrivo, si sarebbe potuta creare una parola, “Strângulo” con un significato semantico interessante per il fatto di evocare il titolo dello spettacolo “Degolarratos”, che deriva appunto dai termini *strozzare*, *strangolare*. Il testo è stato così tradotto:

“Pizi-pizi-Strângulo...
morte de São Strângulo...
São Strângulo piri-pipí,
e o sarraceno fazia pipì,
sarraceno fazia pãozim,
e toda mosca comia ali,
E eles comiam,
de pouquim em pouquim,
palerí, paleró,
Quem saiu foi tu!”

La seguente ninna nanna (p.87) presentava alcune difficoltà di ritmo:

E nonna nonna, e nonna nonnarella,
‘o lupo s’ha magnato ‘a pecurella...
E nonna nonna, e nonna nonnarella,

‘o lupo s’ha magnato...
‘o lupo...
‘o lupo...”

Dopo numerosi tentativi, è stato scelto di eliminare la terza “nonna” del primo e del terzo verso e aggiungere l’aggettivo “bobo” nella seconda strofa:

E nonna nonna, e nonnarella,
lobo bobo comeu a ovelha...
E nonna nonna e nunnarella,
O lobo comeu...
O lobo...
O lobo...”

Un’altra discussione che ha preceduto il nostro lavoro e che solo nel corso della realizzazione della traduzione è stata configurata come urgente e necessaria è stata quella relativa al tipo di pronomi da usare nel testo, ossia, “você-vocês” ou “tu-vós”. Quale opzione usare nel testo di Moscato? È stato fondamentale valutare sia gli argomenti degli attori, che hanno percepito come molto ostile e strano l’uso di “tu-vós” sulla scena, sia gli accademici che hanno discusso sul fatto che l’uso di “você-vocês” sul palco crea, continuamente, equivoci ed ambiguità.

Il dibattito ha portato all’accordo comune che l’uso del “tu” per il tipo di testo presentato diventa necessario sulla scena. Esso infatti caratterizza lo scontro necessario di un dialogo inequivocabile tra il protagonista e i ratti. Per ammorbidire e fluidificare la parola, alcuni “tu” sono stati eliminati in tutto il testo, grazie alla coniugazione del verbo alla seconda persona.

Un altro passaggio che merita attenzione si è avuto nella frase “Che faie lloco, a mammà?” (p.39) tradotto come “Que podes aí, sua mami?”. La frase del testo originale è un esempio di “vocativo inverso”, tipico del napoletano e di poche altre lingue dell’Italia centrale e del sud, definito da Mazzoleni: “L’auto-identificazione del mittente di un turno dialogico, parallela e simmetrica all’identificazione del destinatario con un vocativo”. (MAZZOLENI, 2011:350). Cioè, il mittente s’identifica alla fine della frase con il termine che indica la sua relazione di parentela con l’interlocutore. Per esempio, mentre in portoghese per un possibile dialogo tra madre e figlio la madre utilizza espressioni equivalenti alle seguenti frasi: “Vieni qui, figlio”, “Vieni, bambina”, ecc., in napoletano la madre si riferisce al bambino o alla bambina identificando lo stato della madre, usando espressioni come “Viene ca’, a’ mammà!”, “Mangia, a mammà”. In portoghese non esiste il “vocativo inverso”, così, in

questo caso, si è scelto di tradurre la frase “Che Faie lloco, a mammà?” con la modalità di traduzione letterale, lasciando il compito all’attore di far intendere che il termine “mami” si riferisce all’emissario e non all’interlocutore.

Diverse soluzioni sono state adottate per i nomi personali. Ad esempio, il nome “Ciccibacco” (p.35), che significa il demone Cartesio e nella tradizione orale napoletana indica una persona ridicola, è stato tradotto in portoghese con “Titibacco” per traslitterazione, al fine di mantenere il suono della lingua originale. Infatti, il grafema <c> in napoletano si realizza, in questo termine con il fonema / tʃ /. Così, la sequenza vocale-consonante “Titi” è familiare al suono del portoghese anche se privo di significato, mentre il termine “Bacco” si riferisce a Bacco, il dio del vino e del teatro, creando un neologismo accessibile allo spettatore brasiliano.

Secondo la traslitterazione sono stati tradotti anche i nomi “Rusina / Rusinha” (p.39), “Don Petruccio / Dom Petrussio” (p.41), “Munaciello / Munachielo” (p.63).

Alcuni nomi della tradizione popolare orale partenopea, che non avevano alcun equivalente nella cultura brasiliana sono stati tradotti secondo modulazione e adattamento, ricorrendo alla scena letteraria del Brasile. Ad esempio, i nomi “Zazzariello”, termine longobardo da “zazera” che significa capelli arruffati, utilizzato come soprannome per una persona sporca, e “Spavàre” termine di origine napoletana da “spavo”, di chi lavora con lo spago, utilizzato come soprannome di una persona solitaria, (p.49) sono stati tradotti, il primo “Gian Butterato” e il secondo “Catrumano” entrambi personaggi dell’universo di João Guimarães Rosa e che si riferiscono, rispettivamente, a un personaggio sudicio, il primo, e il secondo ad un introverso.

Caso diverso per il nome “Sansara” (p.53) sostantivo femminile napoletano che indica una figura di mediazione nella società che aiuta a mettere in comunicazione le persone per offerte di matrimoni o compravendite. In questo caso si è fatto appello ad un nome di pura invenzione che avrebbe potuto caricare il senso di questa figura, estranea alla cultura brasiliana: Dona Auxiliadora usato anche col diminutivo Dona Dora.

Per quanto riguarda i nomi di strade, piazze, luoghi citati nel testo, sono stati tradotti, nella maggior parte dei casi, in modo letterale, visto che la Napoli descritta da Enzo Moscato non è un luogo decisamente reale, ma al contrario, si presenta come un luogo sospeso tra sogno e incubo, prossimo all’onirico e paradossalmente all’esistenza quotidiana. Così sono stati tradotti “Piazza Mercato / Praça Mercado” (p.35), “Ncurunata / Coroada”, “Via Medina / Rua Medina”, “Piazza Borsa / Praça Bolsa”, “Rettifilo / Retifilo”, “Zecca / Zeca” (p.41), “Cape’monte / Capemonte”, “Vicaria / Vicaria”, “Stella / Estrela” (p.45), “Salita Concordia / Alto da Concórdia” (p.53) “Muntevergine / Monte Virgem” (p.69)

“*all’aria d’o castiello / ao ar do castelo*” (p.84), “*Marina / Marinha*” (p.90), al fine di ricreare un luogo credibile e irreali allo stesso tempo anche nell’immaginario collettivo brasiliano.

Un caso singolare è stato il termine “Secondigliano” nella frase “*comm’è succieso a Secondigliano*” (p.39), sobborgo di Napoli, riferendosi ad un evento storico che si verificò all’epoca della messa in scena, vale a dire, un autobus fu dato alle fiamme in segno di protesta dai cittadini del quartiere. In questo caso, considerando che anche in Brasile si sono verificati episodi di questo tipo, si è deciso di non utilizzare la modalità di traduzione letterale, ma di universalizzare il dramma popolare e la pratica della protesta con l’uso del termine “Metropolitano”, che si riferisce al trasporto urbano non solo in Minas Gerais, ma anche nell’intero territorio nazionale. La frase è stata tradotta “*como aconteceu no Metropolitano*”.

Con riferimento alle espressioni onomatopeiche, si è adottata la modalità di trascrizione con l’intenzione di mantenere l’aspetto esotico del testo. Quindi le espressioni “Uhè, frust’allà! Frust’allà!”, “Eh!”, “Bah!” (p.37); “Ok!” (p.39); “Ngue-Ngue” (p.63) sono state mantenute identiche nel testo di arrivo, ad eccezione della frase “*giacheme-giacheme*” (p.50) che è stata traslitterata come “*nhaque-nhaque*”, foneticamente più familiare ai suoni brasiliani.

Per tradurre espressioni idiomatiche o detti è stato adottato il tipo di traduzione che si concentra sulla modulazione, cercando di ricreare il significato originale nella lingua di destinazione. Ad esempio, alcune espressioni o modi di dire, sono stati tradotti cercando un’espressione semanticamente equivalente nella cultura brasiliana: “*Vonn’o cocco ammunato e bbuono*” / *Querem o abacaxi amarelo já todo descascadinho* e “*Lettera morta!*” / *Carta fora do baralho!* (p.39), “*Lietto astritte cuccate mmiezo!*” / *Quem não tem cão, caça com gato* (p.49).

Abbondanti sono anche i sillogismi presenti nel testo attraverso cui l’autore crea un linguaggio originale in grado di estendere l’orizzonte del significato-significante. Ad esempio, il termine “*cupidigità*” (p.39) formato dal sostantivo “*cupidigia*” italiano e il suffisso napoletano/italiano sostantivale “*ità*” crea un gioco fonetico particolare con la ripetizione in entrambe le lingue, quella italiana e quella napoletana “*cupidigia / cupidigità*”. In portoghese è stata riprodotta la combinazione di suoni con il binomio “*cupidez/ cupidicidade*”.

Un’altra questione peculiare della scrittura di Enzo Moscato è il suo aspetto ibrido già accennato, cioè, l’uso di due codici linguistici distinti, napoletano ed italiano nello stesso testo. In realtà, però, la base di **Scannasurice** è senza dubbio napoletana, con numerose incursioni in italiano, che creano per il lettore e lo spettatore un unico gioco linguistico combinatorio, in grado di esprimere un orizzonte immaginario linguistico-culturale articolato e variegato. Questa cifra

stilistica è il tratto distintivo del peculiare linguaggio di Moscato, e rappresenta senza dubbio la più grande sfida della traduzione qui presentata; nel panorama linguistico del Brasile, l'uso combinato di due o più codici linguistici non esiste. A questo proposito, è necessario specificare che le variazioni diatopiche del portoghese del Brasile non rappresentano l'equivalente del peculiare scenario linguistico italiano. Di fatto, le variazioni diatopiche si riferiscono appena alla varietà della stessa lingua in luoghi diversi, ad esempio la differenza tra il portoghese carioca e il portoghese di Minas Gerais. Mentre in Italia si tratta dell'uso misto di lingue diverse. Detto questo, le soluzioni adottate in tutto il testo sono state varie ed eterogenee, concentratesi maggiormente sulla preoccupazione di ricreare un linguaggio meticcio, complesso, esotico così come si presenta l'originale. Ad ogni modo, è stato adottato un lessico elevato o standard per i brani in italiano e uno quotidiano, espressivo, per la base napoletana.

In conclusione, la linea generale della traduzione qui presentata è stata quella di tradurre il testo per la scena, con l'intenzione di consegnare il lavoro alla classe artistica brasiliana senza trascurare però gli aspetti linguistico-filologici. Credo che sia necessario essere uno specialista di teatro teorico o pratico per affrontare un lavoro di traduzione del testo drammatico. Dopotutto, se le traduzioni tecniche devono essere, necessariamente, elaborate o riviste da esperti del settore (ad esempio la traduzione di un testo medico-scientifico deve essere prodotta da un medico, una traduzione tecnico-edile da un ingegnere e così via), perché la traduzione teatrale non dovrebbe richiedere competenze specifiche della scena?

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

- ANTONELLI, G. **L'italiano nella società della comunicazione**. Bologna: il Mulino, 2007.
- BARBOSA, T. V. **Feita no Brasil**: tradução da sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim. Tesi di Titolare, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. In fase di pubblicazione.
- BARBOSA, T.V., PALMA, A., CHIARINI, A. M., **Teatro e tradução de teatro**. Vol. 1. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.
- BASSNETT, S. **Estudos de Tradução**: fundamentos de uma disciplina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. BRANCO, Lúcia Castello (org.). Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2008.
- BROCKETT, Oscar G. Storia del Teatro. **A cura di Claudio Vicentini**. Venezia: Marsilio Editori, 2014

- CORNEZ, C. **Les langues du théâtre italien contemporain**. Tesi di Dottorato, Université Charles-De-Gaulle-Lille 3 e Università di Pisa, 2015. Link: <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-12242014-113306/>.
- CUOMO, F. **Dei volti che ha Medusa. La drammaturgia del rischio**. Ermeneutica e testo nel teatro di Autiero, Moscato, Ruccello. Castellammare di Stabia: Nicola Longobardi Editore, 2008.
- D'AMBRA R. **Vocabolario Napolitano – Toscano**. Bologna: Arnaldo Forni Editore, 1996.
- D'ASCOLI F. **Nuovo Vocabolario Dialettale Napoletano**. Napoli: Adriano Gallina Editore, 1993.
- D'ASCOLI F. **Dizionario dei sinonimi e contrari del dialetto napoletano**. Napoli: Adriano Gallina Editore, 2002.
- D'ASCOLI F. **Grammatica Napoletana**. Napoli: Adriano Gallina Editore, 2012.
- DE CAMPOS, H. **Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: VivaVoz, FALE – UFMG, 2011.
- EURÍPIDES, Electra de Eurípides. **Tradução Trupersa**. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2015.
- EURÍPIDES, Medeia de Eurípides. **Tradução Trupersa**. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Editorial Ateliê, 2013.
- LOMBARDI, C. **Danze e buone maniere nella società dell'antico regime - Trattati ed altri testi italiani tra il 1580 e il 1780**. Arezzo: Edizioni Mediateca del Barocco, Seconda Edizione, 2000.
- MARCATO C. **Dialetto, dialetti e italiano**. Bologna: IL Mulino, 2002.
- MAZZOLENI, M. **Il Vocabolario Treccani**. Milano: Istituto della Enciclopedia dell' Italiano, 2011.
- MESCHONNIC, H. **Poética do traduzir, não tradutologia**. Belo Horizonte: VivaVoz.
- MOSCATO E. **Orfani Veleni**. Milano: Ubulibri, 2007.
- MOSCATO E. Degolarratos. Trad. Anita Mosca. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.
- PAVIS, P. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- SARRAZAC, J.P. **O Futuro do drama**. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campos das Letras, 2002.
- VINUESA, C. **La traducción teatral contemporánea**. In: Estudios de Traducción 2013, vol. 3.
- ZATLIN, Phyllis. **Theatral Translation and Film Adaption: A Practitioner's View**. Clevedon: Multilingual Matters, 2005.
- ZUBER-SKERRITT, O. **Page to stage: Theatre as translation**. Amsterdam: Rodopi, 1984.