



Per problemi tecnici con i servizi del nuovo portale contattare via e-mail il [web master](#) del sito. Per osservazioni e/o segnalazioni in merito ai contenuti contattare la [segreteria di redazione](#).

Me

[Home](#)[No. 24 - 2019](#)[No. 23 - 2018](#)[No. 22 - 2017](#)[No. 21 - Special](#)[No. 20 - Special](#)[No. 19 - Special](#)[No. 18 - 2015](#)[No. 17 - 2015](#)[No. 16 - 2014](#)[No. 15 - Special](#)[No. 14 - 2013](#)[No. 13 - Special](#)[No. 12 - 2012](#)[No. 11 - 2011](#)[No. 10 - Special](#)[No. 9 - 2010](#)[No. 8 - Special I](#)[No. 7 - Special I](#)[No. 6 - 2009](#)[No. 5 - 2008](#)[No. 4 - 2007](#)[No. 3 - Special I](#)[No. 2 - 2006](#)[No. 1 - 2005](#)

## No. 6 - 2009

### • [Dossier \(No. 6 - 2009\)](#) ( 15 articoli )

#### 1. *Mestizo of the mind: sulle migrazioni, dei corpi e delle menti*, dossier a cura di Chiara Businaro

- Chiara Businaro, Introduzione. "Mestizo of the mind: sulle migrazioni, dei corpi e delle menti"
- Mattia Baglieri, "La percezione dello "straniero" nel 2008: un case study in un "paese rosso" del bolognese"
- Chiara Businaro, "Collaboratrici domestiche ecuadoriane: famiglie transnazionali e ruoli di genere"
- Silvia Santangelo, "La moglie di un immigrato. Percorsi soggettivi e destini individuali nella migrazione femminile dal Marocco"
- Silvia Camilotti, "Per una scrittura eccentrica: "Occhio a Pinocchio" di Jarmila O kayov"
- Susan Stanford Friedman, "Borders, Bodies, and Migration: Narrating Violation in Shauna Singh Baldwin and Edwidge Danticat"
- Elizabeth Dixon Whitaker, "Troubling Typologies: Reflections on Race, Culture, and Human Variation"

#### 2. *Joycean Collective Memories*, dossier edited by Rosa Maria Bollettieri Bosinelli and Ira Torresi

- Rosa Maria Bollettieri Bosinelli and Ira Torresi, "Remembering Joyce Remembering"
- Christine O'Neill, "Joycean Murmoirs: a Medial Endeavour"
- M. Teresa Caneda Cabrera, "'You are a very generous person': Fritz Senn's *Joycean Murmoirs* and Joycean Collective Memories"
- John McCourt, "Joycean Collective Memories"
- Jolanta W. Wawrzycka, "Joycing: 'The memory of these migrations' (U 17.1916)"
- Fritz Senn, "Collective Memories of a Symposium Panel"
- Raffaella Baccolini, "'She had become a memory': Women as Memory in James Joyce's *Dubliners*"
- Robert Fulton, "A Portrait of Memory as the Artist Grows Older and Dies"

### • [Articoli/Articles \(No. 6 - 2009\)](#) ( 2 articoli )

- Andrea Cucchiarelli, "Old Frog Songs: Four Points on the Roman Aristophanes"
- Yannick Hamon, "Impact de l'usage des TICE sur la diversification des rôles et compétences de l'enseignant de langue: typologie d'usages et modifications du profil de l'enseignant à Grenoble Universités"
- José Joaquín Martínez Egido, "Descripción analítica del nuevo Diccionario Italiano-Español, Español-Italiano (1887) de F. Linati y Delgado"

### • [Resoconti/Reports \(No. 6 - 2009\)](#) ( 2 articoli )

- Luis Pablo Núñez (a cura di), "Reseña de la III Reunión Científica de la AJHLE *Jornadas monográficas de Lingüística histórica: cuestiones terminológicas*"
- Francesca Gatta (a cura di), "Resoconto: *Oltre l'Occidente*. Traduzione e alterità culturale. Incontro sulla traduzione in occasione dell'uscita del volume curato da Rosa Maria Bollettieri Bosinelli e Elena Di Giovanni (Forlì, 17 aprile 2009, Sala degli Affreschi, Musei San Domenico)"
- Sara Amadori (a cura di), "Resoconto: Dal testo alla scena - *Macbeth* e oltre"

### • [Recensioni/Book Reviews \(No. 6 - 2009\)](#) ( 2 articoli )

- Ira Torresi, "Book review of Marco Camerani, *Joyce e il cinema delle origini: Circe*. Fiesole: Edizioni Cadmo, 2008. 86 pp."
- Elena Monami, "Recensione di Pierangela Diadori (a cura di), *Progetto JURA: la formazione dei docenti di lingua e traduzione in ambito giuridico italo-tedesco*. Perugia: Guerra, 2009"

## Resoconto: Dal testo alla scena - *Macbeth* e oltre

Sara Amadori (a cura di), Università di Bologna

---

Citation: Amadori, Sara (2009), "Resoconto: Dal testo alla scena - *Macbeth* e oltre", *mediAzioni* 6, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

Dall'11 al 15 marzo 2009, al teatro Diego Fabbri di Forlì, è stato messo in scena il *Macbeth* di Gabriele Lavia, realizzato a partire dalla traduzione di Alessandro Serpieri. In occasione dell'evento, il Centro Diego Fabbri, in collaborazione con il Dipartimento di Studi Interdisciplinari su Traduzione, Lingue e Culture (SITLeC), ha organizzato il 12 marzo, nei locali del teatro, una giornata di studi, dal titolo "Dal testo alla scena: *Macbeth* e oltre", alla quale hanno partecipato lo stesso Lavia, Serpieri e diversi studiosi che hanno tentato di approfondire il problematico rapporto tra testo drammatico, traduzione per il teatro e "traduzione scenica".

All'apertura dei lavori, durante la quale sono intervenuti Liviana Zanetti, Assessore alle Politiche Giovanili del Comune di Forlì, Franco Fabbri, direttore del teatro e Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, presidente del Centro Diego Fabbri, è seguito l'intervento di Lavia. Il regista ha spiegato come secondo lui la messa in scena sia innanzitutto una "traduzione", un trasferimento, un passaggio. Il testo teatrale, infatti, prende vita, prende corpo davanti a noi, e, come lo specchio di Dioniso, il teatro riflette il mondo, ci richiede di interrogarlo con attenzione critica. Ricostruendo l'etimologia greca del termine "teatro" (da *théatron*, dove "-tron" è il luogo, e "théa" è sia lo spettacolo che la visione o la contemplazione), Lavia lo definisce "il luogo dello sguardo su se stesso", ossia il luogo dove dobbiamo imparare non solo a guardare, ma anche a "vedere". Potremmo allora riassumere emblematicamente quanto detto dal regista con il celebre monito che Amleto rivolge ai suoi attori, quando parla loro del "purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere,

the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure”.

Assistere a una rappresentazione teatrale significa infatti, secondo il regista, penetrare criticamente un’alterità che parla di noi, della nostra vita, del nostro tempo, come del resto la stessa messa in scena di Lavia richiede di fare. E in effetti, dopo la visione del suo *Macbeth*, non ci si può che interrogare su alcune delle scelte di regia: come non domandarsi, infatti, per quale ragione i soldati di Duncan nella sua traduzione scenica assomiglino più a militari nazisti che non a guardie dell’esercito reale della Scozia del 1100? E ancora, come non essere colpiti dalla cecità dei consiglieri di Macbeth (cui alludono gli occhiali scuri che indossano), quando la loro incapacità di “vedere” sembra così palesemente voler denunciare quell’indifferenza che ha permesso ai grandi regimi dittatoriali del Novecento di compiere atrocità degne di quelle dello stesso Macbeth? E come non rivolgersi, oggi, alla nostra società senza gridare, assieme a Macduff, “Bleed, bleed, poor country”? La traduzione scenica di Lavia permette così al *Macbeth* di Shakespeare di rivivere in mezzo a noi, offrendo al poeta inglese l’opportunità di parlare a una contemporaneità in cui ha tutti i diritti di tornare a levare la propria voce. E anche il dovere forse, per riscattarci da quelle “figurine” dei “reality”, da quelle cavie da laboratorio che ci illudono di essere reali, aiutandoci a smettere di “vedere”.

Il regista, nel corso del suo intervento, ha insistito inoltre sul rapporto tra essere e apparire, su quanto possa essere pericoloso non riuscire a “vedere oltre” le apparenze e a sfondare quel muro di finzione che offusca la nostra percezione. Il rischio è infatti di perdere quella razionalità, quel *logos*, che è la garanzia stessa del nostro essere uomini, per cui potremmo unirci al grido insensato delle fatali sorelle, “fair is foul, and foul is fair”. E se “il sonno della ragione genera mostri”, Lavia è riuscito a nostro avviso a “tradurre” perfettamente a livello scenico questa affermazione. Le sue streghe, infatti, incarnano con forza la conciliazione degli opposti, esibendo la propria natura androgina. Levandosi all’inizio della rappresentazione in un’atmosfera onirica, allucinata, che sembra voler riprodurre la nascita di fantasmi nelle nostre menti, i loro corpi di donne nudi, volutamente ostentati nel loro erotismo, si oppongono ai tratti maschili che ne segnano i volti. E l’elemento caratteristico della traduzione scenica di Lavia è

proprio l'intensificazione dell'erotizzazione e della sessualità che caratterizzano questa tragedia, in particolare il morboso rapporto tra Macbeth e Lady Macbeth.

L'intensificazione della presenza del corpo sulla scena è anche la conseguenza del tipo di interpretazione che il traduttore ha fatto emergere dalla sua resa. Serpieri, nel corso del suo intervento, successivo a quello di Lavia, ha spiegato infatti che il *Macbeth* è per lui la tragedia non solo dell'ambizione, ma anche del rapporto tra essere e divenire, o, meglio, tra essere e agire. Per Macbeth il viscerale desiderio di potere implica infatti la necessità di un'azione che permetta di controllare il tempo. Se il tempo è un divenire ciclico, e per questo eterno, l'azione del tiranno, ovvero l'assassinio del re unto dal signore, ha spezzato tale ciclicità. La tragedia rappresenta allora il precipitare dalla dimensione dell'essenza a quella della contingenza. Macbeth e Lady Macbeth sono condannati a vivere, dopo l'assassinio di Duncan, nella dimensione del non essere, nell'incertezza e nel dubbio ontologico. La corporeità e la sessualità morbosa che caratterizza il loro rapporto è la sola certezza che rimane, ed è la conseguenza dello sprofondare in un *hic et nunc* che non fa che avvicinarli sempre più alla brutta animalità. La dimensione del contingente, in quanto dimensione del corpo, intensifica allora la percezione della caducità della natura umana. Per questo, in una prospettiva pre-esistenzialista che conferma tutta la modernità di Shakespeare, diremo, con Macbeth, che "life's but a walking shadow, a poor player/ That struts and frets his hour upon the stage/ And then is heard no more".

La sinergia che ha caratterizzato la collaborazione tra Lavia e Serpieri ci permette di capire quanto la traduzione, e più precisamente l'interpretazione che in essa si incarna, possa influire sulla resa scenica. Nel corso della sessione di lavori pomeridiana, coordinata da Rosa Maria Bollettieri Bosinelli, sono intervenuti esperti e studiosi che hanno tentato di definire le varie sfaccettature del problema della traduzione per il teatro e del rapporto tra testo drammatico e messa in scena.

Federico Bellini, scrittore e drammaturgo, parlando della sua rappresentazione del *Moby Dick* di Melville, ha confermato che la traduzione può influire profondamente sulle modalità di un adattamento per la scena. Nel suo caso, ad

esempio, la scelta della traduzione di Pavese, che si concentra sul valore biblico dei nomi dei personaggi, ha portato a un approccio drammaturgico tendente all'astrazione, alla parola, alla riflessione filosofica. Bellini ha insistito del resto anche sulla libertà che caratterizza l'impresa del drammaturgo, che può servirsi in vari modi del testo tradotto. Egli può operare infatti una "riduzione" del testo, ossia dei tagli che non modifichino il canovaccio; può realizzare un "adattamento", ossia modificare la storia senza snaturare lo spirito dell'opera, o, infine, dar vita a un'"elaborazione drammaturgica", vale a dire a un libero adattamento.

Se la messa in scena è dunque l'espressione di un momento di libera creazione per il drammaturgo, anche la traduzione per la scena è secondo lo studioso e traduttore Roberto Menin un'attività che presuppone una maggiore libertà rispetto alla traduzione letteraria. Il testo teatrale deve essere infatti un testo molto duttile e aperto alle possibilità del divenire scenico, dal momento che spesso costituisce solo un punto di partenza per l'effettiva traduzione scenica. Tradurre per la scena significa infatti tradurre non solo per il regista, ma anche per gli attori. Questo vuol dire accettare di dover apportare al proprio testo modifiche, talvolta anche consistenti, in nome di quell'oralità che deve necessariamente caratterizzare una parola teatrale. Testi come *Galassia Gutenberg* di McLuhan negli anni '70 hanno innescato, secondo Menin, un processo ad oggi ancora in corso di sensibilizzazione alla dimensione orale, che ha rappresentato per secoli la forma originaria del testo letterario, e da cui ci ha separati l'avvento della società della parola scritta.

Sulla nozione di oralità, o meglio di "speakability" (con riferimento ai *Translation Studies*), ha insistito la studiosa Adele D'Arcangelo, che ha illustrato le varie sfaccettature del problema attraverso alcuni esempi. Partendo dall'interessante caso della collaborazione tra Strehler e Lombardo in occasione della messa in scena della *Tempesta* di Shakespeare, D'Arcangelo ha dimostrato come la sinergia tra regista e traduttore possa portare da un lato a un testo tradotto più plastico e iconico, e dall'altro a una maggiore consapevolezza per il drammaturgo delle esigenze di regia. I successivi esempi che la studiosa ha citato hanno voluto mettere in relazione la nozione di "speakability" con quella di ritmo: per Letizia Russo, drammaturga e traduttrice, il ritmo permette ad

esempio di dare forma alla caratterizzazione dei personaggi che prende corpo sulla scena. Per Alessandra Serra, traduttrice di Pinter in Italia e sua aiuto-regista per alcune messe in scena, la concisione e l'essenzialità dell'inglese devono essere necessariamente riprodotte in italiano, perché sono proprio queste a garantire il respiro ritmico dell'originale. Infine per Barbara Nativi, drammaturga, regista, attrice e traduttrice di Sarah Kane, è essenziale per garantire l'eticità della traduzione riprodurre il caratteristico uso che l'autrice inglese fa del turpiloquio e delle espressioni volgari, che determinano l'unicità del suo ritmo testuale.

Serpieri, intervenuto nuovamente nella sessione pomeridiana, tornando sulla nozione di ritmo, ha insistito sull'importanza della fedeltà della traduzione non solo al lessico, ma anche alla sintassi dell'originale. È nella sintassi, infatti, che il linguaggio fa muovere diversamente la lingua e il corpo dell'attore. Proprio la collaborazione con Lavia, cominciata già negli anni '80 in occasione della messa in scena della sua traduzione dell'*Amleto*, gli ha permesso di cogliere la molteplicità di sfaccettature che implica la nozione di ritmo teatrale e, dunque, di acquisire progressivamente una diversa "sensibilità ritmica" di traduttore. Egli ha affermato infatti di aver imparato da questa esperienza che la lingua a teatro è elevata al "quadrato", perché la parola in scena acquista significati diversi a livello soprasegmentale; essa inoltre è "allocutiva", "espansa", non più legata ai tradizionali codici lineari della scrittura, ma fecondata e arricchita da una pluralità di elementi extralinguistici.

La studiosa Marie-Line Zucchiatti, analizzando in un'ottica contrastiva la diversità della situazione in Italia e in Francia, ha distinto le traduzioni dei testi teatrali realizzate per l'editoria da quelle realizzate per il teatro. Mentre in Francia sembra esserci un maggior equilibrio tra gli sforzi profusi in entrambe le direzioni, in Italia si traduce maggiormente per l'ambito spettacolare. Il traduttore è inoltre spesso un collaboratore esterno (professore universitario, giornalista, critico letterario ecc.), oppure lo stesso regista, che ha deciso di portare in scena un determinato testo.

I due ultimi interventi della giornata ci hanno ricordato infine che il contatto con l'opera di Shakespeare è un'esperienza che molti hanno vissuto già nella prima

infanzia, come ha raccontato Delia Chiaro, studiosa e direttrice del Dipartimento SITLeC. L'esperienza è allora quella di un incontro, che, come spesso accade con gli autori che più si amano, ci segna per tutta la vita. Chiaro ha parlato infatti dell'impatto emotivo esercitato su di lei da alcuni brani tratti dalle commedie di Shakespeare, in cui l'autore gioca ironicamente con le parole. Il poeta inglese crea infatti abitualmente dei personaggi "comici", la cui voce è connotata a livello diatopico o diastratico. Talora si serve di giochi parole che nascondono un'evidente allusione sessuale, e che non possono che far sorridere maliziosamente lo spettatore. Non mancano i "misunderstanding" tra i personaggi, che non si risolvono generalmente grazie alla presenza di un occasionale interprete o mediatore, la cui mancanza di abilità non fa che incrementare l'effetto comico. Non è del tutto casuale, dunque, che proprio l'umorismo costituisca oggi uno dei principali ambiti di ricerca della studiosa.

L'incontro con Shakespeare, del resto, proprio per la potenza e la carica universale della sua parola, determina inevitabilmente una presenza persistente del poeta in noi: per questo la sua lettura può farsi spunto di una nuova creazione artistica, di una nuova "traduzione" dunque, come nel caso del *Lear* in dialetto dello scrittore e traduttore Giovanni Nadiani. Lo studioso ha insistito infatti sulla nozione di "classico", e sulla capacità di un testo che definiamo in questi termini di offrirci una verità eternamente condivisibile. Nadiani ha raccontato infatti che il suo *Lear* è nato proprio dall'irresistibile tentazione di paragonare la singolare vicenda di un anziano signore di Cesenatico alla storia del vecchio re della tragedia shakespeariana. Ha visto così la luce un monologo in cui primeggia la figura del "matto", che, grazie alla potenza comica della sua parola, permette di mettere in evidenza l'insensata discrepanza dell'ordine cosmico e l'assurdità dell'esistenza. Proprio il dialetto, secondo lo studioso, costituisce una risorsa inesauribile per rendere l'aspetto tragi-comico di questa figura, come del resto della vita umana in generale. Il grande Shakespeare, allora, poeta di un'altra epoca e di un'altra lingua, ritorna oggi tra noi, e lo fa bisbigliando parole che diventano quelle più intime e remote del dialetto dell'autore.