

Hamlet?”. Che cosa ne facciamo del personaggio e della tragedia di Amleto? Una domanda che oggi ha già trovato ampia risposta: lo traduciamo – lo traduciamo secondo la nostra sensibilità in un’altra lingua o in un evento scenico. L’altro modo di tradurre “fare” è col verbo *to make*: “what do we make of Hamlet?”, come dobbiamo prendere, leggere, interpretare la figura di Amleto e la sua tragedia? Anche e a maggior ragione su di questo abbiamo imparato molto oggi: che cosa hanno fatto di Amleto in Portogallo, che cosa ne hanno fatto in Russia, che cosa ne hanno fatto in Germania soprattutto, dove il senso del mito è ancora più forte che altrove. Nella cultura europea Amleto è appunto uno dei grandi miti, come Ulisse, come Antigone, come Don Chisciotte, come Faust, i fari che illuminano la nostra civiltà.

TRADURRE «AMLETO»:  
intervista ad Agostino Lombardo

a cura di Maddalena Pennacchia

*Partiamo subito della sua traduzione di «Amleto». Quando ha lavorato a questa traduzione e cosa la caratterizza?*

La traduzione di *Amleto* è uscita nel '95. È stata quindi portata avanti nel '94, sebbene avessi tradotto alcuni brani qua e là nel corso degli anni.

Innanzitutto vorrei dare un’informazione materiale riguardo al mio approccio alla traduzione. Le mie traduzioni sono tutte in qualche modo legate al teatro, nascono dal rapporto particolare, concreto, con un regista, con un attore o un’attrice. Ci sono alcune traduzioni che io ho fatto *sapendo* per chi le facevo; a volte lavorando, com’è il caso della *Tempesta* per Strehler, insieme al regista, discutendo atto per atto con lui; io facevo la traduzione e poi la discutevamo insieme. Ci sono altri casi ancora in cui ho fatto traduzioni *pensando* ad un certo regista o ad un certo attore, come nell’*Antonio e Cleopatra*, dove avevo in mente almeno un’attrice, Valeria Moriconi, che mi pareva in quel momento in Italia l’attrice giusta. Poi si è scoperto che a lei quella traduzione è piaciuta moltissimo, che è piaciuta a Cobelli e allora, sono stati due e più anni di rappresentazioni dell’*Antonio e Cleopatra*.

Il caso dell’*Amleto* non è così. L’*Amleto* l’ho tradotto senza avere un regista in mente, anche se poi è stato rappresentato per due anni di seguito da Antonio Calenda con il Teatro Stabile di Trieste e con Kim Rossi Stuart, ed è stato un grosso successo. Ma questo è avvenuto dopo. Quando ho fatto la traduzione e quando l’ho pubblicata non avevo nessun rapporto con alcun regista o at-

tore. Avevo però già tradotto tutto il *Macbeth* – in parte lo avevo già tradotto nel mio libro *Lettura del Macbeth* – però senza avere in mente tutta questa vicenda shakespeariana, che invece è cominciata con la traduzione della *Tempesta* per Strehler, messa in scena nel '78. Il mio interesse per Shakespeare è naturalmente precedente a quella data; la *Lettura del Macbeth*, che io reputo il mio libro più importante su Shakespeare, è uscito nel '69. Ho tradotto *La tempesta* che mi ha dato delle basi molto importanti, come dirò più avanti, uscita per Garzanti – che poi ripubblicherò per Feltrinelli – e poi sono uscite per Feltrinelli *Antonio e Cleopatra* e *Il mercante di Venezia* nel '92, *La dodicesima notte* nel '93 e *Romeo e Giulietta* nel '94. Questo è il percorso che io ho compiuto prima di arrivare ad *Amleto*. Dopo *Amleto* ne ho fatte altre, l'*Otello*, e così via... Questo per stabilire il momento in cui ho fatto questa traduzione. È una traduzione che non si rivolge ad un regista o ad un attore particolare, però io ho sempre in mente il teatro.

La caratteristica forse maggiore di questi miei sforzi per tradurre è da un lato la totale fedeltà al testo letterario, dato che io sono un letterato, però anche una totale fedeltà al teatro. Io ritengo che le opere di Shakespeare siano innanzitutto opere teatrali, sebbene poi siano anche grandissime opere poetiche. Bisogna quindi trovare un equilibrio tra fedeltà al linguaggio letterario e fedeltà al linguaggio teatrale.

Proprio perché io non avevo dei punti di riferimento precisi, un attore, un regista, come sempre ho fatto in questi casi, mi sono creato, per così dire, un palcoscenico della mente; mi sono fatto, per così dire, la mia personale rappresentazione, quindi il metodo teatrale è sempre presente.

*Fedeltà al linguaggio teatrale e fedeltà al linguaggio letterario: sono queste, dunque, le coordinate entro cui si muove per tradurre Shakespeare?*

A proposito della traduzione della *Tempesta* io ho parlato di una serie di atti di fedeltà e ciò, naturalmente, vale anche per l'*Amleto*. A maggior ragione dopo le esperienze che ho avuto dalla *Tempesta* in poi – il maggiore insegnamento che il lavoro insieme a Strehler mi ha potuto dare –, il primo di questi atti di fedeltà è la fedeltà al teatro: queste opere le considero essenzialmente e anzitutto come opere teatrali, opere che sono nate per il palcoscenico, che possono

vivere veramente solo sul palcoscenico. E quindi le mie traduzioni, e anche quella dell'*Amleto*, cercano di far rivivere sul palcoscenico queste opere shakespeariane. Questo è un punto centrale per capire il metodo che c'è dietro. Se facendo *La tempesta* io non lo avevo ancora elaborato razionalmente, poi mano a mano che facevo queste traduzioni il metodo è stato sempre più presente. L'*Amleto* è stato il frutto di questo atto di fedeltà al teatro in primo luogo. Ed io ho cercato con l'*Amleto*, ma con tutte queste opere, di fare delle traduzioni che fossero anzitutto recitabili. La recitabilità è un elemento essenziale per me. Io sono stato sempre molto attento alla recitabilità; me le sono dette, pronunciate, ripetute, queste parole che scrivevo, perché dovevano arrivare ad un pubblico, il quale pubblico non è il pubblico dei lettori – anche se poi naturalmente i lettori ci sono – ma è il pubblico del teatro; un pubblico che non può tornare indietro, che deve recepire immediatamente. Bisogna stare molto attenti a questa recitabilità, al fatto che l'attore deve poter recitare queste parole. Il traduttore in italiano deve rendersi pienamente conto di questo fatto. Il teatro è un'arte fatta da uomini per altri uomini e quindi quando parlo di recitabilità bisogna tener conto da un lato che questi attori sono uomini, che hanno degli strumenti di straordinaria efficacia, ma che sono limitati. Io non posso mettere in bocca ad un attore un testo che lo metta in difficoltà, questo non significa che io debba sciogliere le difficoltà del testo, però debbo usare una lingua che sia recitabile e che nello stesso tempo possa essere compresa e recepita dal pubblico. Il teatro senza il pubblico non esiste in realtà. Il teatro nasce da questo rapporto tra l'autore, o le parole dell'autore, l'attore che le mette in scena, che le pronuncia, e il pubblico che le recepisce: questo è il teatro. Senza questi elementi il teatro si può leggere ma non è il teatro. Da questo nascono certe mie ricerche, queste traduzioni.

Il secondo atto di fedeltà, legato al primo, è la fedeltà al testo. Qui siamo di fronte ad un grandissimo drammaturgo, a un grandissimo teatrante, ma anche ad un grandissimo poeta, che usa un linguaggio che più teatrale non potrebbe essere, ma che nello stesso tempo è un linguaggio altamente letterario, estremamente poetico. Ed è anche questa poeticità che si deve cercare di raggiungere. Si tratta di grandi testi poetici che bisogna rispettare nelle loro immagini, tanto più che Shakespeare affida alle immagini tutta una serie di funzioni che un teatro povero affida alla parola, non tanto alla scenografia. Il teatrante naturalmente si affida sempre ai gesti, ai

movimenti scenici. Lo si vede molto bene in Beckett. In Shakespeare tante funzioni vengono affidate alla parola e quindi la parola va rispettata. Come si deve rispettare la qualità teatrale di queste opere, così va rispettata sempre la qualità letteraria, la qualità poetica di questo linguaggio. Non si può a mio parere togliere niente a Shakespeare – bisogna cercare naturalmente la forma italiana capace di penetrare meglio in questo tessuto linguistico di singolare spessore –; di conseguenza, come ho già detto a proposito della *Tempesta* e come a maggior ragione dico a proposito dell'*Amleto*, io dovevo usare i versi. Dove Shakespeare usa il verso debbo usare il verso e dove usa la prosa io debbo usare la prosa. Io penso che l'alternanza di prosa e poesia abbia delle sue motivazioni molto forti. Le scelte non nascono da difficoltà di Shakespeare, lui poteva fare tutto con il verso e se usa la prosa c'è un motivo. Proprio a proposito dell'*Amleto*, per anni io mi sono chiesto come mai un brano così straordinario come quello in cui Amleto parla con Rosencrantz e Guildenstern dell'uomo come capolavoro, come mai sia stato messo in prosa e non in poesia. Il fatto è che, in realtà, lui con Rosencrantz e Guildenstern che sono personaggi ambigui, corrotti, simbolo del cortigiano, del traditore, lui il linguaggio della poesia non può usarlo con questi personaggi; deve sempre usare la prosa. È un discorso molto complesso, molto interessante. Io sto traducendo il *Coriolano* e lì vedo che i passaggi dalla prosa alla poesia, che sembrano non avere motivazioni, poi invece ce l'hanno; i plebei per esempio devono sempre parlare in prosa, mentre i tribuni del popolo quando parlano con i plebei parlano in prosa, però poi parlano tra di loro e parlano di Coriolano usando la poesia, e il linguaggio si fa molto elevato. C'è un metodo in questa «follia», non c'è niente di casuale. Fedeltà dunque al rapporto tra poesia e prosa. Nell'*Amleto* gli esempi sono infiniti, dal momento che si tratta di un'opera che mostra un'estrema varietà di linguaggi; tutti i linguaggi del mondo sono nell'*Amleto* e questo forse ne spiega lo straordinario fascino. È allora questo rispetto della varietà è necessario, anche nella traduzione.

*Come ha risolto, allora, da un punto di vista pratico la questione del verso?*

Quando io tradussi *La tempesta*, all'inizio volevo tradurla in una sorta di prosa poetica; poi mano a mano proprio Strehler si accorse

che io stavo traducendo in versi e allora sono diventato più consapevole di quello che stava avvenendo e naturalmente la traduzione è diventata una traduzione in versi. Un verso però, quello della *Tempesta*, che in certo modo era più lontano dal *blank verse* di come non fossero i versi che io ho usato nelle traduzioni successive. L'*Amleto* è il risultato ormai abbastanza definitivo di questo lavoro elaborato progressivamente; dovevo trovare in italiano qualche verso che corrispondesse a questo verso che Shakespeare aveva usato, con la differenza che io non avevo il *blank verse*, il quale non corrispondeva all'endecasillabo. Il nostro verso principe è l'endecasillabo, che è più adatto alla poesia che non al teatro, laddove loro hanno questo teatralissimo strumento che è il *blank verse*. Io ho lavorato molto su questo tipo di versificazione e questo si dovrebbe cogliere anche nella traduzione dell'*Amleto*. Nel tempo mi sono creato un metodo di versificazione che man mano ho approfondito, ma che direi sostanzialmente dall'*Antonio e Cleopatra* in poi è diventato piuttosto stabile. Ho visto che potevo avvicinarmi alla ricchezza, alla varietà, al movimento del *blank verse* usando un tipo di verso che appunto mi desse libertà e movimento e che l'endecasillabo o un verso regolare non mi poteva dare. Allora ho usato e uso un verso basato sugli accenti e non sul numero delle sillabe. In genere sono quattro accenti, qualsiasi citazione che io faccio lo dimostra [“Orazio dice che è tutta fantasia...”]. Naturalmente a volte gli accenti possono essere cinque, possono essere tre, però la base sono quattro accenti. È un insegnamento che viene più dalla metrica latina, o quantitativa, che non dal numero delle sillabe, è il numero degli accenti che conta. Io sono abbastanza persuaso che questo mi abbia consentito di avere maggiore libertà, maggiore movimento, di essere più fedele al ritmo del testo che non con altri metodi.

[A registratore spento, mentre cambio la cassetta, gli chiedo se abbia mai studiato musica, e lui mi risponde che, sì, aveva studiato pianoforte da ragazzo e con discreti risultati anche, ma che con dispiacere dei suoi aveva lasciato perdere dopo il diploma di quinto anno. Qualcosa si deve pur abbandonare... La musicalità però gli è rimasta, quell'attitudine a cogliere e assaporare il suono delle parole, il ritmo della frase. È probabile che abbia inciso anche sulle sue scelte di traduttore].

*Come si è posto nei confronti della tradizione italiana di traduzioni dell'«Amleto» e in cosa il suo «Amleto» differisce da – o si avvicina a – quello di altri «Amleti» italiani?*

C'è una interessante traduzione dell'*Amleto* di Cesare Garboli fatta per Carlo Cecchi. È una bella traduzione in endecasillabi, però poi per usare l'endecasillabo lui doveva rinunciare ad una quantità di parole e doveva tagliare. Per me il discorso non si pone, forse perché io faccio il professore, il critico d'inglese. La fedeltà al testo deve essere totale: io non posso tagliare, insomma. Può tagliare Carmelo Bene e fa benissimo a farlo, ma io no. Io devo fare una traduzione. Io, dopotutto, sono al servizio del testo. Quindi l'endecasillabo non regge a questo. Del resto lo ha visto lo stesso Ungaretti che ha tradotto solo i sonetti, ma anche nei sonetti ha dovuto usare versi lunghissimi proprio per la stessa difficoltà – questo lui lo teorizza – di usare l'endecasillabo. Laddove Montale ha tradotto molto bene tre sonetti, ma ne ha tradotti soltanto tre, con un linguaggio bellissimo che è appunto più montaliano che shakespeariano, perché l'endecasillabo nelle mani di Montale diventava «Montale». Bellissimi, affascinanti, però più di tre sonetti non li ha fatti.

La traduzione di Gabriele Baldini è bellissima. Gabriele si ispirava alle *Operette morali* di Leopardi. Lui che poi era un uomo di teatro aveva però rinunciato alla dimensione teatrale. Opposta a questa c'è la traduzione, ottima, di Cesare Vico Lodovici, in *Tutto Shakespeare* per Einaudi. Mentre quella di Baldini è strettamente letteraria, questa è strettamente teatrale, quindi naturalmente tutta in prosa, ma rinuncia in fondo ad affrontare la ricchezza del linguaggio shakespeariano. Poi ci sono altre traduzioni; quella di Montale è interessante, ma ancor più lo è quella di Gerardo Guerrieri, fatta per Gassman e per Squarzina, che è molto teatrale e allo stesso tempo molto vivace; cercò di avvicinarsi il più possibile ad un linguaggio anche accessibile al pubblico; interessante, non particolarmente rilevante, ma bella e utile; e poi quello di Squarzina nel 1952 era il primo *Amleto* italiano messo in scena integralmente, è uno spettacolo importante proprio per questo. Ci sono ovviamente molte traduzioni.

È in questo contesto che io mi colloco con le differenze che nascono dal mio approccio, da questo tentativo che io faccio di unire, diciamo così, linguaggio poetico e linguaggio teatrale.

*Dunque la sua personale vicinanza al mondo del teatro, ai registi e agli attori, ha influito, anche da un punto di vista tecnico, sulla sua traduzione.*

Forse la prima grande lezione che ho avuto è quella del mio rapporto con Strehler, perché Strehler mi ha dato appunto il senso della teatralità di queste opere. E nello stesso tempo Strehler era un uomo estremamente rispettoso del testo, e quindi ci siamo trovati in perfetta sintonia. Ognuno di noi ha imparato dall'altro. Lui non conosceva l'inglese. Strehler si faceva accompagnare da una serie di traduttori che stavano lì mentre discutevo e lui mi chiedeva perché io avessi tradotto in un certo modo. Però lui non conoscendo l'inglese poteva solo fino ad un certo punto percepire la ricchezza del linguaggio shakespeariano, laddove fino ad un certo punto io potevo percepire la ricchezza della qualità teatrale. Lì ho imparato moltissimo. Poi ho frequentato parecchio il teatro, sia mano mano come traduttore, ma anche come critico. Ho fatto molte recensioni di drammi di Shakespeare o elisabettiani per il teatro, per *Sipario*, quindi ho scritto molte cose. E questo mi ha messo in contatto con persone che sono registi con cui ho lavorato, attori che ho visto, che ho conosciuto. Il mondo del teatro è un mondo difficile. È completamente «unreliable»: se loro dicono «oggi a mezzogiorno», io non ci credo se non lo vedo sull'orologio. Però è un mondo estremamente interessante. Sì, la mia personale vicinanza al mondo del teatro ha influito; soprattutto il rapporto con Strehler, ma anche con altri registi. Per esempio Squarzina; eravamo insieme al Teatro di Roma, insieme abbiamo fatto il *Timone d'Atene*, insomma c'è stato un rapporto, anche se non così suggestivo come con Strehler. Però era una persona molto seria Squarzina, c'è un suo articolo interessante sul primo numero della mia rivista *Memoria di Shakespeare* e ce ne sarà un altro perché farà una specie di sua autobiografia. È chiaro che ha influito, sulla traduzione, il mio lavoro per *Sipario*; per cinque o sei anni ho fatto più o meno regolarmente queste recensioni, quindi mano mano ho capito cosa potesse essere uno spettacolo. E tutto ciò mi ha dato il senso della teatralità di queste opere, essenzialmente il senso del pubblico, del rapporto con il pubblico, del rapporto con gli attori. A proposito di quei limiti di cui dicevo circa *La tempesta*, il rapporto con gli attori è anche rendersi conto che il fiato è quello, è rendersi conto di ciò che il *blank verse* poteva consentire all'attore inglese. Se noi non

abbiamo il *blank verse* è difficilissimo per un attore italiano immergersi in questo fluire del discorso.

*Lei ha suggestivamente definito la traduzione come «eco, memoria, nostalgia dell'opera d'arte tradotta», una definizione che fa subito pensare ad una consonanza emotiva fra autore e traduttore. Come interagiscono in lei le due funzioni, quella del traduttore-artigiano e quella del traduttore-empatico, quanto c'è dell'uno e quanto dell'altro nelle sue traduzioni shakespeariane e dell'«Amleto»?*

Cosa intende lei come traduttore empatico?

*Direi la capacità di mettersi in consonanza con il testo. Ho notato che lei è spesso letterale e però allo stesso tempo comunica più di quanto la scelta di una parola letterale farebbe supporre; insomma la parola da lei tradotta si fa tramite di un'emotività che circola nel testo originale. Come se si fosse verificato uno scambio empatico fra lei, in quanto traduttore, e il testo originale. E d'altra parte il traduttore deve entrare in empatia con il testo, perché altrimenti la traduzione letterale rimane fredda, mentre la sua è una letteralità, per così dire, «calda».*

Il mio concetto di traduttore artigiano, che ho più volte ribadito, è quello di traduttore innanzitutto come mediatore, quindi ci deve essere un'umiltà del traduttore, specie di Shakespeare che non può mai prevaricare. Lui deve essere al servizio del testo; forse un poeta può sostituirsi al testo, fare un'altra opera d'arte, ma questo il traduttore artigiano non lo deve fare. Non può sostituirsi all'autore, deve essere al servizio dell'autore. Certo poi, nell'essere il più vicino possibile al testo si può probabilmente determinare una sorta di empatia. Nello sforzo che uno fa nel trovare la «parola giusta» italiana che sia fedele, letterale, c'è anche un elemento di creatività.

*E sicuramente di profondissima conoscenza, a tutti i livelli, della cultura di partenza e di arrivo.*

È chiaro che sono traduzioni di un critico che fa di mestiere il critico. In questa ricerca della parola giusta scatta un meccanismo creativo, seppure di secondo grado, perché io credo che il traduttore non debba nemmeno aspirare al primo grado della scrittura. Si

deve muovere nell'ambito di questo secondo grado; lui traduce, lui è un mediatore, può essere un eccellente mediatore, ma non può sovrapporsi o sostituirsi all'autore. Può comunque scattare un elemento di creatività linguistica, diciamo, che è poi quello che fa il buon traduttore, diverso da un traduttore mediocre. Questa umiltà di fronte al testo, ma anche il tentativo costante di cercare i veri significati anche profondi del testo possono fare scattare un meccanismo di empatia, ma anche di creatività per cui la traduzione dell'artigiano può diventare un lavoro di alto artigianato.

*Nel monologo del «to be or not to be», per esempio, lei è molto letterale anche rispetto alle traduzioni di altri; «to grunt and sweat» lo traduce «grugnendo e sudando», laddove il verbo «grugnire», il più letterale, non lo usa, credo, nessun altro. Eppure, è proprio quel verbo sgradevole, a comunicare nell'originale il senso dell'animalità dell'essere umano e lei non ha avuto remore ad usarlo nella traduzione di un monologo che è un monumento letterario. Vi è, a me pare, una coraggiosa inclinazione anti-retorica nella sua pratica traduttiva.*

A questo proposito, allora, e di questo ho parlato nella mia ultima lezione, è interessante la mia traduzione della «question». Anzi mi è dispiaciuto che non ero il solo perché lo aveva fatto anche Serpieri: anche lui, come me, traduce la «question» con «la domanda». Del resto non mi meraviglia che il titolo dell'*Amleto* di Peter Brook sia *Qui est là?*; lui dà il senso con quel titolo che l'*Amleto* è una grande domanda. Ecco che il problema della traduzione si identifica con un problema di interpretazione.

*Questa coincidenza di traduzione e interpretazione mi è sembrato di riscontrarla spesso nel suo «Amleto». Faccio un esempio a livello microtestuale: nella straordinaria scena dell'impossibile pentimento di Claudio (III.3), lei traduce i termini «offence», «guilt» e «fault», sempre con la stessa parola «peccato» creando, retoricamente, come un effetto di ridondanza. Ora, la parola «peccato» è centrale e ricorrente nell'«Atto di dolore». All'orecchio di uno spettatore/lettore italiano, pur sempre cresciuto in una cultura che non può non dirsi cattolica, la scena sembra acquistare la qualità di una «confessione» fallita. E questo proprio grazie alla scelta della parola più adatta al «trans-ducere».*

Questo è vero, ma ripeto anche che questi sono processi non completamente razionalizzati, come nel processo creativo d'altra parte. Certamente un traduttore razionalizza in certi momenti, ma non sempre. La traduzione è anche un lavoro creativo in questo senso, che non può essere razionalizzato. Io non voglio mai troppo teorizzare sulla traduzione; lo ribadisco in tutti i miei interventi sulla traduzione, però poi è chiaro che vi sono degli elementi che uno ad un certo punto razionalizza, entro certi limiti non c'è dubbio.

*E riguardo all'autonomia della traduzione e al suo rapporto con l'originale? L'originale si può definire come l'idea verso cui la traduzione tende?*

Questo è il punto e anche il limite della traduzione. Come ho spesso detto e lo ribadisco anche qui, la traduzione è sempre nel tempo, mentre il testo è fuori del tempo. Ho fatto spesso l'esempio dell'*Ode all'urna greca* di Keats. Il problema della traduzione è che la traduzione *deve* essere sempre nel tempo, perché si rivolge ad un pubblico specifico, storicamente determinato, e questo porta sicuramente un limite alla sua durata. Io credo che la traduzione dell'*Amleto* sia venuta bene, però sono anche convinto che si potrà usare per cinquant'anni al massimo; quando poi il linguaggio sarà diverso, e quindi non aderirà più a quel pubblico, la traduzione diventa un documento letterario che può essere anche importante, ma che non si potrà recitare. Ci sono è vero delle eccezioni, per esempio quelle di Schlegel in qualche modo. Qualche traduzione tedesca si è salvata. Ma altrimenti le traduzioni vanno rifatte: fra cinquant'anni ci vuole qualcuno che le rifaccia. C'è una durata della traduzione legata alla storicità della traduzione. La traduzione è storicamente condizionata. Il linguaggio di oggi è molto diverso da quello di cinquant'anni fa, come quando guardiamo le traduzioni ottocentesche che sono un grande esempio di attività traduttiva; sì, qualche pezzetto si può anche prendere, ma più ironicamente che altro. Le traduzioni di Carcano, per esempio, si possono usare tanto per citare un modo di tradurre, ma proprio non funzionano, questo è il dramma. Qui c'è anche un fatto esistenziale. La traduzione ti dà anche il senso del limite umano, della durata di un prodotto umano. Ed ecco che la differenza tra l'artigiano e l'artista si fa drammatica. Io accetto questa condizione e basta, non

possiamo far altro. Sono convinto che queste parole su cui io ho lavorato, fra un po'... forse per cinquant'anni al massimo possono durare, poi, chi lo sa...

*«Il teatro non è arte solitaria, ma è arte di uomini che comunicano con altri uomini»: è, questo, un concetto chiave che lei ha spesso ribadito. Le avanguardie del Novecento, soprattutto, hanno vissuto il teatro come un'agorà, uno spazio di dibattito fra intellettuali e pubblico realmente presenti in uno stesso luogo e nello stesso momento. Ma a partire dalla seconda metà del secolo in poi, la rappresentazione dei drammi di Shakespeare è passata dal teatro al cinema e ben presto arriverà sullo schermo del computer. In un simile percorso che sembra orientato ad una progressiva accentuazione della fruizione solitaria, qual è, a suo avviso, l'impatto prodotto sul testo shakespeariano dal cambiamento di medium? Per un pubblico come quello contemporaneo abituato all'immagine bidimensionale più che alla reale presenza fisica, alla visione più che all'ascolto, come continua a comunicare la parola shakespeariana?*

Questa è una domanda complicata. Il cambiamento del medium. È un discorso che va oltre la traduzione e riguarda in generale l'opera d'arte.

*Ci sono alcuni critici, come Catherine Belsey, per esempio, che trovano riduttivo il cambiamento di mezzo. La Belsey ne parla a proposito del cinema, che secondo lei finisce per rappresentare il solo punto di vista del regista: è la posizione stessa dello spettatore nei confronti dello schermo piatto a bloccare la polisemia del testo shakespeariano; il cinema in altre parole ridurrebbe ulteriormente la ricchezza del testo già impoverita dal teatro illusionistico (pur sempre tridimensionale) rispetto alla messa in scena elisabettiana. Senza contare che tra non molto ci sarà la possibilità sempre più diffusa di vedere un dramma sul computer: mi domando come si potrà interagire con lo schermo. Forse il «palcoscenico della mente» diverrà realtà virtuale e chissà, allora, come comunicherà Shakespeare.*

Direi che da un lato Shakespeare comunica sempre. La grandezza del personaggio sta proprio lì, nel fatto che quale che sia lo strumento, quale che sia la rappresentazione, buona, cattiva o altro, Shakespeare passa sempre. Quanto poi ai nuovi strumenti... io cre-

do che in fondo il mezzo ideale per Shakespeare, a mio parere, è pur sempre il teatro. Le sue sono opere nate per il teatro.

Gli altri strumenti sono preziosi per capire di più di Shakespeare; io penso che il cinema o la televisione o in futuro il computer ci aiuteranno a capire Shakespeare meglio, a capire cose che magari non abbiamo afferrato. Quindi è sempre un apporto positivo, che però secondo me deve muovere sempre dal testo shakespeariano e proprio anche dalla rappresentazione shakespeariana. Io questo penso. Non credo che ci possa essere una diversità: ci può essere sicuramente un apporto, che è l'apporto che su un altro piano dà a Shakespeare l'avanguardia: gente che ha deformato Shakespeare in ogni modo, che lo ha usato in modi diversi, come Carmelo Bene o De Berardinis, e che indubbiamente hanno aiutato moltissimo la nostra comprensione di Shakespeare. C'è una loro fedeltà a Shakespeare nell'infedeltà, che è importante. Io credo che l'avanguardia sia uno strumento: Shakespeare è modificato, manomesso ecc., però ci fa capire... e qui *Amleto* torna continuamente dappertutto e in tutte le possibili variazioni, l'opera che ha più agito sulla cultura moderna e che ancora agisce. E, come le avanguardie, anche i nuovi strumenti aprono comunque nuovi orizzonti sulla nostra comprensione di Shakespeare; veramente ci danno un contributo positivo alla comprensione, a questo allargamento o magari restringimento, quello che sia. Però alla base, penso che il modo principe di comunicare Shakespeare sia il teatro. Su quello io non avrei dubbi.

*Che ruolo ha giocato la pervasiva consapevolezza «meta-teatrale» di Shakespeare – che lei ha spesso sottolineato come uno dei tratti più importanti scoperti dalla critica e dalla pratica teatrale novecentesca – sulla cultura moderna occidentale?*

In *Amleto* la meta-teatralità è totale: *Amleto* è anche un discorso generale sul teatro, che c'è sempre in Shakespeare, ma qui non a caso ci sono gli attori che vengono messi in scena. Attraverso la traduzione io ho visto rafforzata la mia consapevolezza dell'importanza della meta-teatralità in Shakespeare. La scoperta del meta-teatro è un fatto sicuramente novecentesco; anche i grandi critici del Settecento e dell'Ottocento, in fondo il problema del meta-teatro non lo affrontano se non marginalmente. Forse è proprio la cultura moderna, così incentrata sul problema del linguaggio, sul

problema dello strumento, che ha scoperto veramente la presenza in tutte le opere shakespeariane di questo filone, di questo discorso meta-teatrale che s'intreccia ed è tutt'uno con il discorso teatrale. Del resto il fascino dell'*Amleto* nella cultura moderna anche da questo nasce, da questa presenza così pervasiva della meta-teatralità. Noi parliamo di *Amleto* come di un personaggio, però il problema di *Amleto* è anche sicuramente il problema dell'attore. Quindi qui i vari piani si fondono insieme. Tradurre l'*Amleto*, alla luce di una riflessione sulla cultura contemporanea, certamente aiuta a capire questa presenza meta-teatrale nel tessuto vivo, non esterno, del linguaggio shakespeariano.

*E cosa pensa di quanto afferma Harold Bloom a proposito dell'«invenzione» dell'umano da parte di Shakespeare, ovvero dell'inaugurazione nei personaggi shakespeariani di un nuovo soggetto che si percepisce come immanente atto performativo?*

Io sono d'accordo con Bloom che Shakespeare abbia inventato l'uomo moderno; in particolare l'*Amleto* ha inventato l'uomo moderno. L'uomo moderno forse senza *Amleto* non sarebbe quello che è e che è stato. Qui, nell'*Amleto*, c'è proprio la scoperta dell'uomo moderno.

Io nella traduzione sono stato molto attento alle singole parole. Per esempio, a proposito del modo di tradurre «question»: siamo davanti ad un'opera che è tutta una domanda, in cui il dubbio di *Amleto* è proprio un'interrogazione sul mondo, un'interrogazione senza risposta sul mondo. Ed è in questo senso che dobbiamo vedere la modernità di Shakespeare e dell'*Amleto*. Il dubbio come condizione non marginale, o eccezionale, ma il dubbio come dimensione quotidiana dell'uomo moderno. E allora ha ragione Bloom quando parla di invenzione dell'uomo moderno e io sono d'accordo su questo.

*Lei ha «camminato» insieme ad *Amleto* per un'intera vita e, data l'importanza del suo lavoro critico su Shakespeare, il modo in cui ha vissuto il rapporto con questa figura ha influito anche sulla sua ricezione nell'Italia degli ultimi trent'anni. Vorrei allora farle una domanda che, dati questi presupposti, è insieme personale e generale: ricorda la prima volta che ha letto «*Amleto*»?*

Sulla prima volta, io non saprei proprio dire. Non lo so. Io ho cominciato a leggere Shakespeare non proprio giovanissimo, ma certamente ricordo di aver tradotto il *Giulio Cesare* per un amico che doveva fare un esame. No, non so individuare la mia prima lettura dell'*Amleto*. Certo Amleto è un mito italiano, è diventato un mito anche molto più di altre opere, quindi tutti, in un certo modo, siamo vissuti con il mito di Amleto. Però non saprei... La convivenza con Amleto, questo sì. Sono molti anni che me ne occupo, ho fatto parecchie lezioni, l'ho studiato. C'è poi il mio progetto di tradurre *Tutto Shakespeare*; Feltrinelli ne vuole far uscire uno all'anno – secondo me sbagliando, perché poi li stanno vendendo tutti –, allora ho dovuto creare un altro spazio con Newton Compton per commedie e drammi storici, in modo da potere, entro un periodo ragionevole, e non nell'altro millennio, finire il lavoro. Non so se finirò, non lo so, speriamo. Sono abbastanza avanti per ora. Shakespeare ha scritto 36 drammi e io ne ho tradotti... non so mai esattamente quanti, ma diciamo una ventina.

*È una bella sfida.*

Sì, è una bella sfida. È un modo di studiare Shakespeare. Finora sono abbastanza contento anche della ricezione. Sono stato spesso rappresentato.

*Avendolo anche tradotto, esiste per lei una scena, una battuta, un dialogo dell'«Amleto» che più degli altri si è appuntato nella sua memoria?*

È difficile dirlo. Certo se si va ad analizzare criticamente, a parte il monologo – e noi siamo tutti cresciuti con il monologo –, a volte ci sono delle piccole cose, dei piccoli personaggi straordinari, come Ostric, che colpiscono. Ma non saprei.

*Nella storia del suo rapporto con Shakespeare, ci sono state figure alle quali si sente particolarmente legato?*

Io direi: quella alla quale sento di dovere più di tutte è proprio Strehler. Lui mi chiese di tradurre *La tempesta*; non avevo tradotto il *Lear* per lui, però avevo scritto un lungo saggio sul suo *Lear* ed evidentemente ne era rimasto colpito. Poi abbiamo fatto insieme,

fino a che è morto, questo laboratorio shakespeariano a Milano, che ormai dura da una decina d'anni. Si tratta però di incontri su Shakespeare. Quindi sicuramente per le ragioni che ho detto la figura principale per me è stato Strehler.

Poi ci sono altri personaggi. Per esempio certi registi, come anche Squarzina, anche se non in modo così creativo. Con Squarzina ho avuto comunque un rapporto importante al Teatro di Roma. Io ero in consiglio d'amministrazione. Abbiamo fatto il *Timone d'Atene* insieme, è mia la traduzione per il suo *Timone d'Atene*. Però non è stato un rapporto così creativo, come non è Squarzina in realtà; uomo solido, concreto, ma non è stimolante come vedere le prove di Strehler, la prova che lui faceva è un'esperienza in sé. Trattava malissimo gli attori, però se li inventava, come Squarzina certamente non faceva.

Ho avuto un bel rapporto con Cobelli, che è un uomo geniale, estroso, per il quale ho fatto la traduzione dell'*Antonio e Cleopatra*; io l'avevo già fatta e poi l'abbiamo discussa a lungo. Lui ha una visione pittorica di Shakespeare, il suo ideale è di tagliare il più possibile; con lui ho dovuto lottare, lui mi diceva: «ma tanto a Shakespeare mica gli importava dei tagli!». Ne *Il racconto d'inverno* che ha fatto, lì mi voleva tagliare proprio un paio di battute lunghe che erano fondamentali. Al contrario, nella versione che ha fatto Calenda del mio *Amleto* non è stato tagliato niente, qualche parola là dove l'italiano è troppo lungo rispetto all'inglese. Però è fedelissimo.

Tra i registi e attori, ho fatto diverse cose con Giancarlo Sbragia; ho tradotto *Le baccanti* di Euripide per lui, per il teatro di Siracusa, quindi mi è toccato d'estate riprendere tutto il greco. Però è stato bello e il mio rimpianto di Sbragia è profondo. Poi ci sono dei critici che hanno contato molto per me. Il maestro, Praz, anzitutto. Ma Melchiori anche, con cui c'è stato un rapporto quotidiano su Shakespeare. O in parte Gabriele Baldini. Fra gli stranieri, ad esempio, Kott è un personaggio con cui ho litigato e discusso spesso, che però aveva una visione veramente molto teatrale di Shakespeare, molto contemporanea. Per lui Shakespeare è un nostro contemporaneo. Io non sono d'accordo su questo. Poi fra colleghi, professori, ce ne sono tanti. Però direi Strehler anzitutto.

*Lei ha più volte ribadito che il dramma nel dramma in «Amleto» è il conflitto tra il linguaggio della verità e quello della finzione. Mi*



*sembra che questo punto colga una problematica propria del nostro tempo: viviamo in un mondo affollato di linguaggi, costruito su linguaggi di cui non è più possibile distinguere – se mai lo è stato – l'origine. Si pensi solo al proliferare della comunicazione nel cyberspace. In un contesto come questo, che sembra quello delle «parole parole parole» di Polonio, come si pone e dove si pone il «non conosco "sembra"» di Amleto, di questo intellettuale moderno ante litteram?*

Questo è un problema centrale dell'*Amleto* certamente, e quindi è anche un problema centrale per il traduttore. Il traduttore deve forse cercare di mostrare dove sia il linguaggio della verità. Lo dice Shakespeare è vero, però anche nella traduzione uno deve cercare di suggerire dov'è la verità e dov'è la finzione. Quindi la ricerca da parte del traduttore della parola giusta, diventa anche analoga a quella dell'autore che cerca la parola giusta. La traduzione, quella del traduttore serio – il traduttore non solo artigiano, ma che s'impegna a fondo con una traduzione, che non la fa così tanto per farla ma che cerca di penetrare a fondo nel testo –, questa traduzione veramente riproduce il dramma di un personaggio come Amleto. È per questo che uno nell'età moderna si ritrova in Amleto. È per questo che Amleto è il maggior mito letterario dell'età moderna. Forse non c'è poeta, non c'è scrittore che in qualche modo non parli dell'*Amleto*. Infatti se mai facessi questo libro su Amleto che vorrei fare, la maggiore difficoltà sarebbe quella di tener conto di tutto quello che non solo i critici, ma i letterati, i poeti, hanno scritto di Amleto.

Il rapporto fra l'essere e il sembrare. La traduzione diventa importante proprio se vista in questa chiave di una ricerca di verità e non solo di verità lessicale.

*In questo senso tutto il suo lavoro di critico e traduttore shakespeariano sembra intriso di questa intensa e sentita responsabilità, non solo nei confronti della parola letteraria, ma anche di chi quella parola deve ricevere. Con questo senso di responsabilità, nonostante l'«origine» non sia mai pienamente attingibile, pensa che si debba andare avanti?*

Ci sono momenti in cui fare seriamente questo lavoro, cercando di comunicare l'intero mondo shakespeariano, diventa una sorta di

utopia, nei limiti in cui si può avere un'utopia. Perché poi con Shakespeare, e con Amleto in particolare, siamo in una situazione in cui il dubbio è centrale, in cui non abbiamo certezze. E lui ci affascina proprio perché non ha certezze. Questo è il punto.