

**Salvatore Ferlita**

*Università Kore di Enna*

## UNA “TEMPESTA” LINGUISTICA. EDUARDO TRADUCE SHAKESPEARE

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2015.007>

Si tratta in sostanza di due tardività che si lambiscono. Dell'incontro tra la “serenità soprannaturale”, per dirla con Edward Said, dell'ultimo Shakespeare e l'intransigenza, la militanza estrema di Eduardo De Filippo, il quale nell'ultimo periodo della sua vita, incalzato dal decadimento del corpo, dal sopraggiungere della fine, decide di misurarsi col drammaturgo dei drammaturghi, col perno del canone occidentale (*Bloom docet*). Individuando nella *Tempesta* il suo banco di prova, l'autore di *Questi fantasmi* prende le mosse dalla traduzione letterale del dramma approntata dalla moglie Isabella per spingere la pronuncia shakespeariana in direzione delle plaghe dialettali seicentesche. Vicine, in ordine cronologico, al bardo inglese, ma lontanissime rispetto allo stesso Eduardo.

Il risultato di questo corpo a corpo è *La tempesta* di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo De Filippo, allineata nella collana einaudiana “Scrittori tradotti da scrittori” e chiusa da una nota vergata dallo stesso traduttore, nella quale vengono esibite le ragioni della scelta: “la magia, i trucchi di scena, le creature soprannaturali”<sup>1</sup> avevano risvegliato nella memoria di Eduardo esperienze pregresse, ma non solo; egli fa riferimento anche a un motivo di ordine ideologico: “la tolleranza, la benevolenza che pervade tutta la storia: sebbene sia stato trattato in modo indegno da suo fratello, dal Re di Napoli e da Sebastiano, Prospero non cerca la vendetta bensì il loro pentimento. Quale

---

<sup>1</sup> Cfr. DE FILIPPO E. (1984), *Nota del traduttore*, in: W. Shakespeare, *La tempesta*, traduzione in napoletano di E. De Filippo, Einaudi, Torino, pp. 185–187.

insegnamento più attuale avrebbe potuto dare un artista all'uomo di oggi, che in nome di una religione o di un “ideale” ammazza e commette crudeltà inaudite, in una escalation che chissà dove lo porterà?”<sup>2</sup>. Parole, queste di Eduardo, che oggi, dinnanzi a uno scenario di intolleranza diffusa, di violenza inarrestabile praticata in nome di proclami farneticanti, risuonano ancora più profetiche e inquietanti.

Segue poi un affondo sull'operazione linguistica messa in atto: “Ho cercato d'essere il più possibile fedele al testo, come, a mio parere, si dovrebbe essere nel tradurre, ma non sempre ci sono riuscito. Talvolta, specie nelle scene comiche, l'attore in me si ribellava a giochi di parole ormai privi di significato, e allora li ho cambiati; altre volte ho sentito il bisogno di aggiungere alcuni versi per spiegare meglio a me stesso e al pubblico qualche concetto o per risaltare il grande amore protettivo di Prospero per Miranda. Anche le canzoni sono diverse, più nella forma che nella sostanza. Ariele conserva il suo carattere sbarazzino e poetico, ma mi è venuto naturale farlo comportare, di tanto in tanto, come uno scugnizzo furbo e burlone”<sup>3</sup>.

Eduardo qui afferma una cosa e subito dopo ne dice un'altra, offre una versione dei fatti ma poi si contraddice: ne viene fuori un atteggiamento ambivalente, un movimento pendolare tra l'aderenza al testo originario e lo scatto improvviso, la virata spiazzante. Ma sul linguaggio torneremo presto.

Riguardo alla “napoletanità” del testo shakespeariano, alle ragioni della scelta sulla base dell’essere partenopeo, giustamente Salvatore Silvano Nigro ha ricordato quanto detto da Benedetto Croce: “Il solo dramma shakespeariano che veramente ci richiami per più rispetti a Napoli è *The Tempest*... A leggere quelle scene, par di sentire l'eco di simili o affini scene pulcinellesche, che ci sono sfilate innanzi tante volte nelle commedie e farse dei teatri napoletani”<sup>4</sup>. Ci sarebbe pure il nome di un personaggio, il servo Trinculo, che sempre a detta di Croce deriverebbe dal dialetto napoletano, “tringole”. Ma, del resto, sono diversi i riferimenti a Napoli: nell’opera sono presenti due regni italiani, il ducato di Milano e il regno di Napoli al quale appartengono i suoi personaggi, anche se molti sono di origine spagnola.

A cementare queste schegge ci pensa la traduzione dialettale, che ripesca il napoletano arcaico, quello secentesco.

Scarta, dunque, Eduardo il dialetto imborghesito e edulcorato della napoletanità alla Di Giacomo, alla Viviani, alla De Filippo stesso, ossia quello

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.; CROCE B. (1968), *Shakespeare, Napoli e la commedia napoletana dell’arte* (1919), in: idem, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, pp. 274 e 283.

della produzione precedente. Quel dialetto che poteva far leva su una buona dose di complicità e di consenso, di correttezza quasi, quello custodito nel bozzolo della propria piccola identità.

Questa volta il drammaturgo napoletano gira le spalle alla visione egocentrica e angusta del mondo, al culto della città chiusa in se stessa e nel proprio dialetto, manda definitivamente in soffitta il “presepio” quale teca della più bieca napoletanità.

Per guardare invece alla cultura napoletana che si lega direttamente a quella europea, attingendo, per esempio, al fantasmagorico serbatoio linguistico di Basile, quel Basile che anticipa Perrault e Grimm offrendo il suo geniale, personalissimo contributo alla causa della grande favolistica occidentale. Affonda, Eduardo, le mani nella lingua vigorosa e ancestrale, musicale e duttile dell'autore del *Pentamerone*. Ma non solo.

È lo stesso Eduardo ad aprire le porte della sua officina: il dialetto che adotta è quello seicentesco “ma come può scriverlo un uomo che vive oggi; sarebbe stato innaturale cercare una aderenza completa ad una lingua non usata ormai da secoli. Però... quanto è bello questo napoletano antico, così latino, con le sue parole piane, non tronche, con la sua musicalità, la sua dolcezza, l'eccezionale duttilità e con una possibilità di far vivere fatti e creature magici, misteriosi, che nessuna lingua moderna possiede più!”<sup>5</sup>.

Il napoletano antico riesumato è quello letterario, come spiega Nigro, “(di secondo grado) consolidatosi anche nella “grammatica” del Cortese e consegnatosi alla *Posilicheata* di Pompeo Sarnelli<sup>6</sup>. Una lingua “rotonda”, che figura quale “personaggio misterioso che svolazza fra le immagini e le metafore”<sup>7</sup>. Una lingua non “tronca”, come quella nella quale si esprime Amalia Jovine in *Napoli milionaria*, eliminando le parti finali delle parole, “per paura di sbagliare”. Come risultato finale, “vitamina” diventa “vitamì”, “anemia” si tramuta in “enemì”. Nigro interpreta questa pratica di accorciamento linguistico alla stregua di “una categoria del quotidiano napoletano”<sup>8</sup>, una condizione di anemia sociale, quella di una città che “ha smarrito pure la pienezza antica della propria voce”. Voce soppiantata dalla scrittura, “la più libresca, la più letteraria”<sup>9</sup>.

Insomma, per tornare a Said, appropinquandosi alla fine della vita, Eduardo acquisisce un nuovo linguaggio, raggiunge il suo “stile tardo”, mostrando una

<sup>5</sup> DE FILIPPO E. (1984), op. cit., p. 186.

<sup>6</sup> NIGRO S. S. (1986), *Popolo e popolarità*, in: AA. VV., *Letteratura italiana. Le questioni* (5 volume), Einaudi, Torino, p. 245.

<sup>7</sup> Cfr. BARSOTTI A. (1992), *Introduzione a Eduardo*, Laterza, Bari, p. 166.

<sup>8</sup> NIGRO S. S. (1986), op. cit., p. 246.

<sup>9</sup> Ibid.

sorta di intransigenza, di “feroce militanza contro il proprio tempo”<sup>10</sup>, perseguitando un anacronismo linguistico con grande ostinazione. Una vera e propria eresia dialettale, a volte messa a rischio, va detto, dall’insorgere del cattivo gusto di certi riferimenti: come nel caso dello spirito Ariele, il quale per dirsi stanco addirittura tira in ballo i propri calli (elemento, questo, che manca nel testo originale). Qua e là il testo di Eduardo sembra scivolare sul piano inclinato della rivendicazione di una condizione partenopea di maniera, ma la natura cartacea, letteraria del dialetto, il suo dna seicentesco, alla fine funge da perfetto, geniale contravveleno.

### Summary

#### “STORMY” TRANSLATION OF SHAKESPEARE BY EDUARDO DE FILIPPO

Eduardo De Filippo, in the last period of his life, decided to translate Shakespeare’s romance, *The Tempest*, from English to seventeenth century Neapolitan dialect.

The translated play was then published in the volume *Scrittori tradotti da scrittori* [Writers translated by writers] in which Eduardo De Filippo gave reasons why he had chosen *The Tempest*. First of all, the Italian playwright, Shakespeare likewise, was attracted by the magic, tricks and supernatural beings on stage. But he had chosen the play also for ideological reasons: one of the main topics in the romance was tolerance. Although Prospero has been treated in an undignified manner by his brother, the King of Naples and Sebastiano, he does not seek revenge but their repentance.

According to Eduardo De Filippo, it is the most important lesson that can be given by the artist to the contemporary man who, in the name of religion or ideal, commits the worst atrocities imaginable, whereas a cycle of violence often appears to have no end in sight.

**Keywords:** Eduardo De Filippo; *The Tempest*; seventeenth century Neapolitan dialect; Shakespeare; translation.

---

<sup>10</sup> Cfr. SAID E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano, pp. 11–18.

### Streszczenie

#### „BURZLIWY” PRZEKŁAD SZEKSPIRA AUTORSTWA EDUARDA DE FILIPPO

W ostatnim okresie swojego życia Eduardo De Filippo postanowił zmierzyć się z tłumaczeniem *Burzy* Wiliama Szekspira. Językiem przekładu uczynił on XVII-wieczny dialekt neapolitański. Przetłumaczona sztuka została opublikowana w tomie *Scrittori tradotti da scrittori [Pisarze w tłumaczeniu pisarzy]* oraz opatrzona autorską notą samego tłumacza, w której podaje on przyczyny wyboru utworu. Włoskiego dramaturga, podobnie jak Szekspira, w teatrze pociągała magia, czary na scenie i nadprzyrodzone istoty. De Filippo wybrał tę sztukę także ze względów ideologicznych: jest w niej wyraźnie obecny motyw tolerancji, łaskawości. Niegodnie potraktowany Prospero nie szuka bowiem zemsty, ale skruchy tych, którzy go skrzywdzili. Zdaniem Eduarda De Filippa to najbardziej aktualna lekcja, jaką może przekazać artysta współczesnemu człowiekowi, który w imię religii lub ideału dopuszcza się wszelkiego okrucieństwa, którego eskalacja często zdaje się nie mieć końca.

Tłumaczenie: Katarzyna Jachimowicz

**Słowa kluczowe:** Eduardo De Filippo; Burza; siedemnastowieczny dialet neapolitański; W. Szekspir, tłumaczenie.

### BIBLIOGRAFIA:

- BARSOTTI A. (1992), *Introduzione a Eduardo*, Laterza, Bari, p. 166.
- CROCE B. (1968), *Shakespeare, Napoli e la commedia napoletana dell'arte* (1919), in: idem, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, pp. 274 e 283.
- DE FILIPPO E. (1984), *Nota del traduttore*, in: W. Shakespeare, *La tempesta*, traduzione in napoletano di E. De Filippo, Einaudi, Torino, pp. 185–187.
- NIGRO S. S. (1986), *Popolo e popolarità*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Le questioni* (5 volume), Einaudi, Torino, p. 245.
- SAID E. W. (2009), *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano, pp. 11–18.

