

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, LXIX, 2/2022
DOI: 10.24425/kn.2022.141643

ROSSANA SEBELLIN
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA "TOR VERGATA")
ORCID 0000-0002-3941-2817

IL TEATRO DI BECKETT IN ITALIA. TEMPO DI RITRADURRE?

ABSTRACT

This paper deals with the philological issues arisen in Italy in the case of Beckett's drama in relation to his status as a self-translator, a fact still unclear when the first Italian translations were composed. This produced some inaccuracies as to the status of the original text: Fruttero usually translated from French, but several modifications were later introduced based on the English version. It was not revealed in the paratext that a modified translation combines both authorial texts.

KEYWORDS: Beckett drama translation, self-translation, *Endgame* Italian translations

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł dotyczy zagadnień filologicznych powstałych we Włoszech wokół dramatów Samuela Becketta w związku z jego statusem autora samotłumaczącego się. Kiedy pierwsze tłumaczenia na język włoski były realizowane, okoliczność ta pozostawała jeszcze niejasna. To powodowało pewne nieścisłości co do statusu oryginału: Fruttero zwykle tłumaczył z francuskiego, lecz niektóre zmiany zostały później wprowadzone w oparciu o wersję angielską. W paratekście nie zostaje ujawnione, że zmodyfikowane tłumaczenie łączy oba autorskie teksty.

SŁOWA KLUCZOWE: tłumaczenie dramatów Becketta, samoprzekład, włoskie tłumaczenia *Endgame*

Questo intervento parte da un'indagine sulle traduzioni italiane dei drammi beckettiani iniziata in occasione di un convegno internazionale sulla ricezione beckettiana in Italia, e prosegue con una serie di lavori che le risultanze di quella prima ricognizione hanno stimolato: in quell'occasione erano state approfondite soprattutto le questioni riguardanti il primo dramma tradotto in italiano, *En attendant Godot* / *Waiting for Godot* / *Aspettando Godot*. Il presente lavoro si occuperà invece di analizzare quanto avvenuto nella traduzione del secondo maggiore lavoro teatrale di Samuel Beckett e delle relazioni che intercorrono nella triade *Fin de partie* / *Endgame* / *Finale di partita*. È inoltre in preparazione uno studio ulteriore sullo stile di traduzione che metterà a confronto l'autotraduzione beckettiana di *Not I / Pas moi* con la traduzione italiana di *Non io* ad opera di John Francis Lane (in uscita a fine 2022). L'ipotesi di ricerca è se sia necessario o meno procedere a una ritraduzione dei drammi beckettiani in Italia, considerato che di per sé le traduzioni attualmente in commercio, per lo meno quelle ad opera di Carlo Fruttero e delle quali parleremo più avanti, non sono né obsolete da un punto di vista linguistico né superate da un punto di vista pragmatico o lessicale. Le considerazioni

che spingono a considerare legittima la necessità di ritradurre vanno ricercate in altri ambiti, soprattutto di carattere filologico, di ricostruzione testuale ed editoriale, che questa serie di articoli cerca di dimostrare.

DUE BREVI PREMESSE

Gli studi beckettiani sono stati (e per certi versi sono ancora in Italia) molto settoriali: Beckett viene studiato come autore francese nell'ambito della francesistica, inglese in quello dell'anglistica (viene talvolta definito autore anglo-irlandese o, nelle definizioni più recenti ed efficaci, un "Irish European"¹) o dalla comparatistica, e così è stato divulgato in Italia (cfr. Sebellin 2008: 5). La situazione viene peraltro ben illustrata dalla collocazione bibliografica delle opere beckettiane, spesso situate in sezioni diverse, come notava Lori Chamberlain già nel 1987 (Chamberlain 1987). Raramente, se non negli ultimi anni, si lavora su Beckett come autotraduttore con un *corpus* quasi completamente bilingue. Questo si riflette non solo negli studi sull'autore, ma anche nelle pratiche traduttive ed editoriali. Infatti, se si escludono i lavori isolati e pionieristici di Ruby Cohn (1961) e Alan Friedman (1987), gli studi sul bilinguismo e l'autotraduzione beckettiana iniziano a farsi via via più diffusi a partire dalla fine degli anni Novanta, ma soprattutto a partire dal 2000, in vari ambiti disciplinari e in varie lingue (cfr. Collinge 2000; Oustinoff 2001; Sardin-Damestoy 2002; Montini 2007).

La seconda premessa è: come si traduce un autotraduttore? Sia chiaro che, quando Fruttero inizia a tradurre il teatro di Beckett, il fenomeno dell'autotraduzione non gli è noto semplicemente perché non è noto neppure a Beckett, in quella fase. Solo a partire dai primi anni '60 questa prassi diventa abituale e sistematica; prima è occasionale o limitata ad alcuni testi. Poi, dopo il successo mondiale di *En attendant Godot*, Beckett è quasi costretto da varie motivazioni (intrinseche ed estrinseche, già molte volte indagate²) a diventare un autotraduttore. Perciò, è possibile affermare che, nel momento in cui autotraduce *Fin de partie* in *Endgame*, Beckett compie un'autotraduzione ma dappprincipio non si percepisce come autotraduttore e forse ancora non è un autotraduttore. La prassi è estemporanea, detestata, aborrita; il lungo elenco di espressioni con le quali l'autore ha definito di volta in volta la prassi è noto: definisce la sua opera intraducibile,

¹ Dal titolo della mostra a lui dedicata a Reading in occasione del centenario della nascita, <<https://www.reading.ac.uk/news-archive/press-releases/pr263.html>> [ultimo accesso: 1.4.2022].

² Le motivazioni intrinseche sono da ricercare in esigenze di controllo sul materiale letterario; quelle estrinseche sono legate ad aspetti contrattuali che legavano l'autore alle case editrici. Cfr. Sebellin (2008), in particolare i capitoli 1.5 e 1.6 (25–45), Sebellin (2018) e Sebellin (2019). Cfr. inoltre la corrispondenza con Alan Schneider (Harmon 1998), la corrispondenza in 4 volumi curata da Martha Fehsenfeld e Lois Overbeck (2009–2016), nonché la monumentale biografia di James Knowlson che fa riferimento a lettere all'epoca inedite (Knowlson 1996).

l'autotraduzione una pratica paralizzante, devastante, infernale (cfr. le lettere a Alan Schneider dell'11 luglio 1962 e del 7 novembre 1972, in Harmon 1998: 125, 131).

Chiara Montini (2013) ha affrontato il problema in modo esaustivo non solo nella sua ricerca dottorale poi pubblicata nel 2007, ma anche nella sua traduzione italiana di *Mercier et/and Camier*³ uscita nel 2015 per Einaudi: un romanzo che, come sappiamo, nel passaggio autotraduttivo dal francese all'inglese ha perso circa 1/3 del testo. Cosa fare in un caso come questo? In realtà, cosa fare con un autore che si autotraduce, che inevitabilmente produce slittamenti semantici, perdite, compensazioni, aggiunte e modificazioni del tessuto del testo?

- Tradurre il primo testo e ignorare il secondo?
- Tradurre il secondo e ignorare il primo?
- Tradurre il primo e segnalare in nota le differenze col secondo?
- Tradurre il secondo e segnalare in nota le differenze col primo?
- Tradurre dal primo e dal secondo integrando le due versioni?
- Pubblicare due versioni, una tradotta da una lingua, l'altra dall'altra?
- Pubblicare due volumi con traduzioni diverse, ciascuna col proprio testo a fronte?
- Pubblicare le due versioni con i rispettivi originali (4 testi compresenti?)

A queste, proposte da Montini, aggiungerei: pubblicare un testo trilingue, notando l'intenso e problematico rapporto fra i due originali, che dialogano evidentemente fra loro; in questo caso, a quale dei due originali deve fare riferimento la traduzione? La situazione è evidentemente complessa da un punto di vista sia teorico sia pragmatico.

LE TRADUZIONI ITALIANE DEL TEATRO BECKETTIANO

Al momento, la situazione delle traduzioni in Italia è quella indicata nella seguente tabella, dove nella colonna di sinistra sono elencati i testi tradotti da Carlo Fruttero, in quella di destra quelli tradotti da altri o da Fruttero e Lucentini. Le date tra parentesi si riferiscono alle traduzioni italiane, non alle pubblicazioni originali.

Alcuni di questi testi sono usciti singolarmente e poi in raccolte, altri si trovano solo in raccolte: *Aspettando Godot* viene pubblicato in edizione singola nel 1956, *Finale di partita* esce nel 1961 in raccolta, entrambi con Einaudi. L'edizione singola di *Finale di partita*, sempre pubblicata da Einaudi, esce solo nel 1990.

Questa prima raccolta di drammi beckettiani pubblicata nel 1961, alla quale ne seguono diverse altre (1968, 1969, 1972, 1973, 1974, 1978, 1982, 1983, 1985),

³ Il romanzo, scritto in francese ne 1946, è stato pubblicato in francese da Minuit nel 1970 e in inglese da Calder e Boyars nel 1974.

Carlo Fruttero <i>En attendant Godot</i> (1956) <i>Fin de partie</i> (1961) <i>Acte sans paroles I</i> (1961) <i>Acte sans paroles II</i> (1961) <i>All That Fall</i> (1961) <i>Krapp's Last Tape</i> (1961) <i>Embers</i> (1961) <i>Happy Days</i> (1961) <i>Words and Music</i> (1967) <i>Cascando</i> (1967) <i>Play</i> (1967) <i>Come and Go</i> (1967) <i>Eh, Joe</i> (1967)	Carlo Fruttero e Franco Lucentini <i>That Time</i> (1976) <i>A Piece of Monologue</i> (1982) <i>Rockaby</i> (1982) <i>Ohio Impromptu</i> (1982)
	Floriana Bossi <i>Fragment de Théâtre 1</i> (1978) <i>Fragment de Théâtre 2</i> (1978) <i>Esquisse radiophonique</i> (1978) <i>Pochade radiophonique</i> (1978) <i>Breath</i> (1978) <i>Footfalls</i> (1978) <i>Ghost Trio</i> (1978) <i>...but the clouds...</i> (1978)
	Camillo Pennati <i>The Old Tune</i> (1985) <i>Quoi où</i> (1985) <i>Nacht und Traüme</i> (1985) <i>Catastrophe</i> (Fr) (1985) <i>Quad</i> (1985) <i>The Old Tune</i> (1985)
	John Francis Lane <i>Not I</i> (1974)
	Maria Giovanna Andreolli <i>Film</i> (1982)

contiene *Aspettando Godot*, *Finale di partita*, *Tutti quelli che cadono*, *L'ultimo nastro di Krapp*, *Ceneri*, *Atto senza parole I* e *Giorni Felici*, tradotti da Fruttero. Nelle raccolte che si susseguono nel tempo vengono via via aggiunti i testi che Beckett pubblica nel frattempo, non tutti tradotti da Fruttero (come da tabella qui sopra). Lorenzo Orlandini (2006), in uno dei due volumi curati da Alfano e Cortellessa, ricostruisce in modo assai accurato e preciso l'elenco delle edizioni beckettiane in Italia.

Nel 1994 esce la prestigiosa edizione Einaudi-Gallimard, curata da Paolo Bertinetti, con il teatro completo e un ricco apparato critico di note, saggi e così via.

Vorrei ribadire ancora una volta che di per sé le traduzioni di Fruttero non sono mal fatte né obsolete dal punto di vista linguistico, teatrale e così via. Le perplessità che spingono verso un'istanza di nuove traduzioni sorgono casomai per questioni di carattere filologico, che spero di chiarire in questo breve articolo.

FRUTTERO E BECKETT

Fruttero inizia a collaborare con Einaudi negli anni Cinquanta: il compito che gli viene affidato dalla casa editrice è non solo quello di traduttore, ma più in generale quello di individuare le novità più interessanti del panorama straniero, francese in particolare. Luciano Foà, infatti, il 14 aprile del 1953, quando Fruttero inizia la sua collaborazione, gli scrive: “Lei farà per noi revisioni di traduzioni e di bozze, lettura di libri [...], ricerche di biblioteca, segnalazioni di novità estere” (Scarpa 2006: 24). Della stessa opinione pare essere Italo Calvino che inizialmente aveva diretto la collana “Collezione di teatro”. Tuttavia, ben presto Calvino decide di affidarne il coordinamento proprio a Fruttero, che dovrà fare da tramite fra i due direttori della collana: Paolo Grassi, fondatore e direttore del Piccolo di Milano, e Gerardo Guerrieri, che opera a Roma. Il 19 novembre 1953, in una lettera a Guerrieri, Calvino riorganizza le responsabilità interne alla collana e afferma: “si è stabilito di affidare i rapporti con voi della ‘Collezione di teatro’ a Carlo Fruttero. Mi pare che sia una soluzione molto buona, che permetterà la ripresa della collana. Fruttero ha passione per il teatro, è aggiornato, è radiodrammaturgo, è pieno di qualità” (Scarpa 2006: 24–25). Fruttero è dunque impegnato presso Einaudi sia nella veste di coordinatore della collana dedicata al teatro sia in quella di scopritore e traduttore delle novità estere.

Fruttero inizia a tradurre Beckett a partire dal 1956, con *En attendant Godot*. Nella ricostruzione effettuata da Scarpa per i volumi curati da Alfano e Cortellessa (2006b), quando la casa editrice si accinge a pubblicare il primo dei volumi del teatro esisteva già una prima traduzione di *En attendant Godot* effettuata da Romeo Lucchese, trasmessa alla radio il 28 maggio 1954, e da questi inviata a Einaudi o almeno a Fruttero. Tuttavia Fruttero non la apprezza, e in merito scrive a Guerrieri: “Non mandarmi la traduzione di Godot. L’ho già avuta tra le mani e scartata” (Scarpa 2006: 25). Non c’è dubbio che Fruttero, intellettuale, scrittore, a sua volta drammaturgo, sia un traduttore capace: le sue rese dei testi drammatici di Beckett sono senza dubbio impeccabili da un punto di vista stilistico. Fruttero coglie le sfumature linguistiche, i toni, le implicature dei dialoghi beckettiani e li restituisce in un italiano vivo, vitale, efficace, recitabile. In quegli anni, tuttavia, non c’è in lui consapevolezza del bilinguismo (e dell’esistenza di testi autotradotti dell’opera di Beckett) perché, come si diceva, questa non c’è neppure nell’autore, né tantomeno in casa editrice. In diverse interviste, Fruttero, che è il primo traduttore ufficiale del teatro beckettiano, afferma:

Siccome [i testi] arrivavano in casa editrice, credo che arrivassero attraverso l’agente [...]. Sicché era lei che me li mandava, e in base a quello che mi arrivava così lavoravo di conseguenza, dall’una e dall’altra lingua. Certe volte mi sono fatto mandare anche l’altra versione. Per esempio *Happy Days* l’ho avuto prima nell’edizione francese [...], e poi mi sono fatto spedire anche il testo inglese [...] perché volevo vedere come lui avesse risolto certi passaggi. Lui se l’era ritradotto, mi pare, dall’inglese al francese, certe cose però mi lasciavano

delle perplessità. [...] in quel caso sentii il bisogno di lavorare sui due testi, inglese e francese (Alfano 2006: 243).

Qui mi pare opportuno sottolineare l'incertezza circa la lingua di partenza del testo, incertezza che potrebbe essere attribuita alla distanza di tempo (l'intervista a Fruttero è stata fatta per il volume edito nel 2006, la traduzione di *Giorni felici* è dei primissimi anni Sessanta, l'edizione Einaudi è del 1961), ma che pare invece essere costante: una carenza strutturale, una cecità selettiva rispetto a una caratteristica tanto evidente quanto ignorata.

In altri scritti, tuttavia, Fruttero afferma che entrambe le versioni gli fanno da guida, mostrando invece una consapevolezza ben maggiore, benché non sfruttata appieno per una resa filologica delle traduzioni.

Si vanno a controllare certe interiezioni, le sfumature di un'ingiuria, un *hélas* che di colpo sembra essenziale conservare in v.o.; e si passa a indagare come Beckett abbia tradotto se stesso dal francese in inglese e viceversa, che cosa abbia modificato emigrando da una tradizione, da una cultura all'altra, quali sfumature abbia dovuto precisare o abbandonare nel transito (Fruttero 1994: XIV).

Secondo Gabriele Frasca, che si è occupato di alcuni aspetti relativi alle traduzioni beckettiane in Italia, fino a *Play*, quindi fino ai primi anni Sessanta (il dramma è uscito in Italia nel 1968), Beckett viene tradotto sempre dal francese. Sono d'accordo perché proprio in *Commedia*, da me già indagato in studi precedenti di argomento affine ma non specifico, troviamo un errore che altrimenti non si spiega. La versione italiana recita: "non avevo delle sciocche minacce da brandire, non avevo neanche molto appetito per i rilievi della signora" (Beckett 1994: 335). È chiaramente una traduzione dal francese: "je n'avais pas de sottés menaces à brandir, je n'avais pas beaucoup d'appétit pour les reliefs de Madame" (Beckett 1966: 17). Se Fruttero avesse visto l'inglese, avrebbe tradotto meglio: "I had not silly threats to offer – but not much stomach for her leavings either" (Beckett 1990: 310). *Reliefs* sono quindi gli avanzi, non i rilievi. C'è inoltre nel testo l'uso del pronome 'voi' che probabilmente deriva dal francese, anziché il più frequente 'lei' come formula di cortesia. Tuttavia, i toponimi inventati, Borgomalo e Villacenero, sembrano derivare più dalle reali per quanto sperdute località inglesi di Ash e Snodland che dalle francesi Sept-Sorts e Signy Signet.

Ora, come già detto, quando Fruttero inizia a tradurre Beckett lo status di autotraduttore per quest'ultimo non è né assodato né fermamente stabilito. La prassi, insieme alla scelta consapevole, si fa strada nell'autore a partire dai primi anni Sessanta, e a mio parere contribuisce in maniera decisiva alla poetica di spoliazione e di disseccamento linguistico che la critica riconosce unanimemente in Beckett. Ma certamente Fruttero non lo può sapere nel 1956.

IL CASO *GODOT*

Un'analisi dettagliata del caso *Godot* è stata presentata a un convegno a Reading nel 2019 e verrà pubblicata nel corso del 2023 per la Anthem Press. Pertanto in questa sede verranno forniti solo alcuni brevi cenni che permettano di apprezzare la concatenazione degli eventi e il disegno che viene formandosi.

La prima edizione italiana di *Godot* segue l'edizione francese, benché nel momento in cui Fruttero sta concludendo il lavoro sia già uscita la traduzione inglese per mano di Beckett (1954, Grove Press). Non solo: Fruttero segue la prima edizione Minit, che viene in seguito modificata dall'autore con alcuni tagli: nelle edizioni successive, quelle che tutti conosciamo, mancano circa 30 righe nel primo atto e 20 nel secondo. I tagli vengono effettuati dall'autore in seguito alle prime messe in scena già per le prime ristampe Minit, che tuttavia non ne dà conto, fornendo sempre e solo il copyright del 1952, e i brani non compaiono neppure nella versione inglese. Fruttero usa chiaramente la prima versione Minit, che era arrivata tra le sue mani attraverso la casa editrice. Ci si aspetterebbe che questa sia l'edizione *princeps* italiana di *Godot* e di trovare sempre la stessa, o di rintracciare almeno un segnale nel paratesto che indichi traduzione rivista e corretta, integrata e così via. Invece circolano versioni diverse di questa traduzione a nome Fruttero con copyright sempre Minit 1952 (come già detto, anche Minit non indica un secondo copyright per l'edizione ridotta e modificata da Beckett). Ma il fatto interessante è che questa prima traduzione viene integrata non solo a partire dal testo francese (ogni traduzione può essere migliorata, corretta, emendata), ma anche dal testo inglese. E questo fatto non viene mai segnalato in nessun modo.

IL CASO DI FINALE DI PARTITA

Fin de partie viene scritto in francese a partire dal 1954, ma completato solo nel 1956 e pubblicato dalle edizioni Minit nel 1957. La genesi è, come noto, difficile: il materiale attinge a elementi fortemente biografici, assai dolorosi, e l'autore trova difficile convogliare gli elementi in un distillato ferocemente comico e al tempo stesso disseccato (cfr. Knowlson 1996: 404–407, 426; Ackerley, Gontarski 2004: 173–174, 196). Il *play* prevedeva inizialmente due atti, che vengono poi ridotti alla parabola infinita e sfinita di un atto unico. Autotradotto in inglese come *Endgame* nel 1957, è pubblicato da Faber nel 1958. Per quanto riguarda la traduzione italiana di *Finale di partita*, il paratesto delle edizioni Einaudi fa riferimento solo alla versione francese e la indica solo come traduzione dal francese. Anche in questo caso abbiamo due versioni: l'edizione singola, *copyright* del 1961 (con ristampe 1968, 1990) che come scritto viene pubblicata per la prima volta nel 1990 (e che verrà indicata di seguito come Beckett 1961); l'edizione in raccolta, *copyright* non

dichiarato nell'edizione 2005 (1961? 1968?) che verrà indicata come Beckett 2005: anche in questo caso, le due traduzioni presentano numerose differenze, imputabili non solo a correzioni di piccole sviste, migliorie e simili pratiche abituali, ma a una decisione deliberata e cosciente di rifarsi non solo al testo di partenza impiegato per la stesura della traduzione, ma anche al testo autotradotto. Di seguito verranno indicate le alterazioni e gli scarti più significativi tra le due versioni italiane e rispetto alle due versioni inglese e francese per mano di Beckett, secondo un approccio descrittivo, che ponga in evidenza le strategie traduttive e le modalità attraverso le quali queste vengono applicate.

OMISSIONI

Innanzitutto in entrambe manca la dedica a Roger Blin, presente sia nell'edizione francese sia in quella inglese. Beckett dedica il suo secondo lavoro teatrale all'amico regista che ha messo in scena *Godot* al Théâtre de Babylone nel 1953 e al quale deve l'uscita dall'anonimato, il successo internazionale, la fama, e l'acclamazione mondiale che lo porterà in seguito al premio Nobel per la letteratura nel 1969. La dedica è molto sentita. Fa parte del testo come tutti gli altri elementi paratestuali. Non è chiaro per quale motivo si sia scelto di non includerla in nessuna delle traduzioni italiane, precludendo così al pubblico italiano di conoscere il debito di stima e riconoscenza che legava Beckett a Blin.

Un'altra omissione riguarda un gioco di parole, effettivamente di difficile resa in italiano, che viene omissa. In francese Clov utilizza il termine *coïte*. Segue questo scambio: “coïte! Coïte tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coïte. Clov: Ah! On dit coïte? On ne dit pas coïte? Hamm: Mais voyons! Si elle se tenait coïte nous serions baisés” (Beckett 1957: 51). In inglese Beckett lo rende come “unless he's laying doggo. Hamm: Laying! Lying you mean. Unless he's *lying* doggo. Clov: Ah? One says lying? One doesn't say laying? Hamm: Use your head, can't you. If he was laying we'd be bitched” (Beckett 1958: 22–23) La traduzione italiana qui non cambia ed entrambe le edizioni presentano la stessa omissione: “A meno che non se ne stia quatta quatta. (*Pausa*). E allora questa pipì?” (Beckett 1961: 22, 2005: 123).

DISCREPANZE TRADUTTIVE

In generale, la traduzione italiana segue chiaramente il testo francese, dal quale parte, ma le edizioni in volume singolo e in raccolta differiscono: talvolta vengono integrate modifiche prese dal testo inglese, talvolta vengono accolti tagli che l'autore opera sul testo francese, ma sempre in maniera incostante, senza una *ratio* dichiarata, come evidente dagli esempi che seguono.

La didascalia iniziale sulla voce di Clov riporta che questi parla in modo privo di espressione. In francese troviamo la locuzione “voix blanche” (Beckett 1957: 15), in inglese “tonelessly” (Beckett 1958: 6). In italiano in raccolta abbiamo “voce bianca” (Beckett 2005: 104) in edizione singola “voce inespressiva” (Beckett 1961: 6). È evidente che la seconda versione deriva dalla lettura dell’inglese, mentre la prima è una traduzione della versione francese.

Poche pagine dopo incontriamo un altro dettaglio, che in questo caso riguarda la traduzione di un elemento culturospecifico o *realia*, introdotto da Beckett in fase di traduzione verso l’inglese. Nella versione francese, infatti, nel momento in cui Clov porge a Nagg un biscotto, gli comunica che si tratta di un “biscuit classique” (Beckett 1957: 24). In inglese Beckett introduce il nome di una nota marca di biscotti per cani, “Spratt’s medium” (Beckett 1958: 10), contribuendo alla discesa verso una comicità sempre più disumana. In italiano, nella raccolta abbiamo “è il biscotto classico” (Beckett 2005: 109); nell’edizione singola troviamo “è biscotto per cani” (Beckett 1961: 10), che deriva evidentemente dalla versione inglese, benché venga a sua volta tradotto in modo indeterminato senza scegliere una marca specifica di biscotti per cani, probabilmente un prodotto non così diffuso negli anni Cinquanta da essere riconoscibile per marca, e sostituito con una definizione generica.

Uno spostamento semantico di un certo rilievo che l’autore introduce nel passaggio dal francese all’inglese non viene invece integrato nell’italiano: in una battuta, Nell impiega un termine metateatrale per riferirsi alla routine quotidiana, che chiama “comédie” (29) in francese e “farce” (12) in inglese, indicando quindi ancora un abbassamento del livello: la commedia ha pur sempre una dignità che la farsa non possiede. Nella versione italiana Fruttero traduce con “commedia” e non modifica mai la sua scelta (12 e 112).

Anche nella barzelletta raccontata da Nagg ci sono diverse modifiche di carattere lessicale tra la prima e la seconda versione. Le quattro versioni vengono qui riportate in un quadro sinottico in modo che sia più semplice verificarne la filiazione.

Francese (37)	Inglese (16)	Italiano singola 1961 (16)	Italiano raccolta 2005 (116)
Navré, revenez dans quinze jours, j’ai bousillé la braguette.	Dreadfully sorry, come back in a fortnight, I’ve made a balls of the fly.	Spiacente, torni tra quindici giorni, la bottoniera è venuta male.	Spiacente, torni tra quindici giorni, l’apertura è venuta male.
Bon, à la rigueur, une belle braguette, c’est calé.	Good, at a pinch, a smart fly is a stiff proposition.	Bene, effettivamente, una bella bottoniera ha la sua importanza.	Bene, effettivamente, una bella apertura pone dei problemi.
Voici la Pâque Fleuries et il loupe les boutonnières.	The bluebells are blowing and he ballockses the buttonholes.	Arriva la Santa Pasqua e sbaglia le asole.	Arriva la Santa Pasqua e sbaglia le bottoniere.

Vanno sottolineati alcuni elementi particolarmente rilevanti: innanzitutto il fatto che Beckett preferisca eliminare in inglese il riferimento religioso e introdurne uno di tipo prettamente laico, passando dalla Pasqua alla primavera in fiore. Fruttero traduce dal francese e mantiene il riferimento alla Pasqua alla quale aggiunge l'aggettivo Santa, adatto al contesto culturale (Santa Pasqua è collocazione tipica del sintagma in italiano). Per quanto riguarda il resto della traduzione va rilevato che i lessemi relativi al linguaggio della sartoria si colorano in italiano, nella versione in raccolta, di vaghe allusioni metateatrali, peraltro coerenti con l'argomento della battuta che non è solo una barzelletta ma al contempo una riflessione su come raccontare una barzelletta (in modo sempre peggiore).

Dopo che Nagg ha raccontato questa inefficace barzelletta a Nell, Hamm che non ne può più di ascoltarli propone di chiuderli all'interno dei loro bidoni. In francese utilizza l'espressione "On va condamner les couvercles" (Beckett 1957: 40), mentre in inglese utilizza "Screw down the lids" (Beckett 1958: 17). In italiano troviamo "Bisogna avvitare i coperchi" (Beckett 2005: 117) e "Bisogna murare i coperchi" (Beckett 1961: 17). Stavolta, quindi, la versione in raccolta segue l'inglese mentre l'edizione singola segue il francese (mentre di solito avviene il contrario). Un caso analogo si verifica con il termine francese "écoute", tradotto in inglese come "audition", che compare in italiano prima come audizione ("dopo l'audizione", Beckett 1961: 30) e poi come ascolto ("dopo l'ascolto", Beckett 2005: 132). Quindi sembra davvero non esserci un criterio univoco o uniforme: le modifiche che prendono spunto dall'autotraduzione inglese compaiono talvolta in una, talvolta nell'altra edizione in italiano.

Ancora: in uno dei suoi molti momenti aggressivi Hamm si rivolge a Clov con violenza dicendogli "Je ne te parle pas!" (Beckett 1957: 46) che Fruttero traduce con "Non ti sto parlando!" (Beckett 2005: 120). L'autotraduzione inglese mostra invece un più spocchioso "Wait till you're spoken to!" (Beckett 1958: 20). La versione Einaudi singola ha un "Parla quando sei interrogato!" (Beckett 1961: 20) che deriva chiaramente dall'inglese e ne riproduce l'arroganza.

Un altro esempio, piuttosto comico, riguarda il rampino e la risposta, per una volta irrispettosa, che Clov si permette nei confronti di Hamm: "Voilà ta gaffe. Avale-la" (Beckett 1957: 61); "Here's your gaff. Stick it up" (Beckett 1958: 27). L'italiano viene modificato da Fruttero, ma sempre e solo sulla base del francese: in un caso viene usato il termine "ingoialo" (Beckett 2005: 128), in un altro "trangugialo" (Beckett 1961: 26). Entrambi i termini afferiscono alla sfera orale/alimentare; il primo potrebbe comprendere sfumature oscene, tuttavia ben lontane dall'effetto presente in inglese.

Subito dopo questo episodio c'è il famoso brano in cui Hamm parla del suo amico pittore. È noto che in francese viene impiegato solo questo termine: "Il faisait de la peinture" (Beckett 1957: 62), mentre in inglese l'autore espande la definizione: "He was a painter – an engraver" (Beckett 1958: 28). Su questa esigenza di espansione è stato scritto molto, soprattutto da Giuseppina Restivo in un importante volume del 1991 intitolato *Le soglie del postmoderno*. Nelle traduzioni italiane non

c'è traccia di questa espansione e in entrambe le versioni viene mantenuta la dizione "Dipingeva" (Beckett 1961, 2005: 27, 129).

Successivamente incontriamo termini francesi di uso più colloquiale: "Un truc, trouve un truc. [...] Une combine" (Beckett 1957: 65), che vengono resi in italiano con "Un sistema, trova qualche sistema. [...] Un trucco!" (Beckett 1961: 28). In inglese Beckett utilizza termini più neutri: "An idea, have an idea. [...] A bright idea!" (Beckett 1958: 29). Non è forse un caso se nella versione in raccolta abbiamo "Un sistema, trova qualche sistema. [...] Un'idea luminosa!" (Beckett 2005: 130).

Vi sono scarti lessicali come nel caso del racconto di Hamm, dove la pipa viene definita di "magnésite" in francese (71), "meerschaum" in inglese (31), "di magnesite" nell'edizione singola del 1961 (30) e "di schiuma" in quella in raccolta del 2005 (133); sempre nello stesso brano, il personaggio afferma "je me fââchai" [*sic*] (73) in francese, "I lost patience" (33) in inglese, "montai in collera" nella versione singola 1961 (31) e "persi la pazienza" in quella in raccolta 2005 (134). In questo caso la traduzione in raccolta ha integrato le modifiche presenti nell'inglese.

Poche pagine dopo la situazione appare completamente contraddittoria poiché nel volgere di poche righe abbiamo influssi provenienti da entrambe le versioni, inglese e francese, in modo incoerente.

Francese (79–81)	Inglese (36)	Italiano singola 1961 (34–35)	Italiano raccolta 2005 (137–138)
Tes babouches te faisaient mal?	Your slippers were hurting you?	Le babbucce ti facevano male?	Le ciabatte ti facevano male?
Mais pousse plus loin, bon sang, pousse plus loin !	Keep going, can't you, keep going!	E continua, perdio, continua ancora un po'!	Ma spingi ancora un po', perdio, spingi ancora un po'!
Mieux que rien ! Ça alors tu m'épates.	Better than nothing! Is it possible?	Meglio di niente. Ma è possibile?	Meglio di niente! Ma lo sai che sei un fenomeno?

Come si evince, seppure con qualche difficoltà, dalla tabella, alcune formulazioni derivano chiaramente da una versione, altre dall'altra ("ciabatte" da "slippers", "babbucce" da "babouches", ma "continua" da "keep going" e "spingi" da "pousse", e così via).

Ci sono diversi esempi minori di questo calibro, nei quali di solito viene integrato l'inglese alla versione francese che fa da base, ma in maniera non sistematica, non dichiarata e priva di un principio univoco. In almeno un caso, l'aver consultato l'inglese permette di correggere un errore. In italiano, nella versione singola troviamo "Fantasie d'ogni specie! Sorvegliatemi!" (Beckett 1961: 39), che traduce il francese "Toutes sortes de fantasies! Qu'on me surveille" (Beckett 1957: 92). L'inglese ha invece "All kinds of fantasies! That I'm being watched!" (Beckett

1958: 42). La versione in raccolta ha “Fantasie d’ogni specie! Che mi stanno sorvegliando!” (Beckett 2005: 144). Viene quindi mantenuta l’area semantica del francese (che non presenta l’aspetto metateatrale dell’inglese), ma viene corretto il traduce che prima era stato interpretato in modo scorretto.

Il lungo brano sul bambino, presente nell’edizione francese del testo (Beckett 1957: 103–105), ma ridotto a una frase in quella inglese, e che Beckett decide di tagliare per ragioni drammaturgiche (dopo aver assistito alla rappresentazione gli pare che il brano rallenti il ritmo e decide di toglierlo), compare sia nella versione italiana singola (Beckett 1961: 44–45), sia in quella in raccolta (Beckett 2005: 149–150), benché introdotto da una frase molto diversa nelle due edizioni, che traduce due frasi differenti nei due testi di partenza: “Pourvu que ça ne rebondisse pas!” (Beckett 1957: 103) viene tradotto come “Purché non ci siano delle conseguenze!” (Beckett 1961: 44); “Not an underplot, I trust” (Beckett 1958: 46), dalle evidenti implicazioni metateatrali, diventa “Non avremo mica degli sviluppi?” nell’edizione in raccolta (Beckett 2005: 149), che mantiene tutti i riferimenti metateatrali.

La breve canzoncina volgare di commiato di Clov, che compare nell’edizione francese ma non in quella inglese, si trova invece solo nell’edizione singola del 1961, non in quella in raccolta del 2005.

Un’ipotesi è quindi che il testo del 1961 (edizione singola) abbia seguito l’edizione francese, ma integrando successivamente con alcuni elementi presi dall’inglese; poi l’edizione in raccolta avrebbe ulteriormente modificato la traduzione, portandola più vicina a quella inglese.

CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Nelle traduzioni di Fruttero pubblicate da Einaudi, quindi, la situazione è assai irregolare dal punto di vista filologico e manca completamente un’esplicitazione a proposito di quale testo venga tradotto, e a partire da quale lingua. La situazione del paratesto non è affatto trasparente da questo punto di vista e non consente in alcun modo di risalire né all’edizione di partenza (anche la situazione delle edizioni francesi e inglesi andrebbe districata), né quale delle tante traduzioni si stia leggendo. Il fatto, quindi, che circolino due traduzioni così diverse, con lo stesso apparato paratestuale e con identici riferimenti bibliografici, rende del tutto opaca l’operazione editoriale e difficile districarsi tra le versioni edite, non essendo queste marcate in alcun modo. Non è un dettaglio di poco peso in un autore come Beckett, e sarebbe importante per il lettore italiano avere contezza di quel che ha tra le mani. Anche chi studia Beckett e il suo teatro da diversi anni fatica non poco a orientarsi in questa situazione davvero intricata e persino effettuare questa ricostruzione parziale e certamente lacunosa ha presentato difficoltà impreviste. Perciò, per rispondere all’ipotesi avanzata all’inizio, è tempo di ritradurre il teatro di Beckett in Italia? La risposta è certamente affermativa, per

questioni di carattere prettamente filologico: la situazione editoriale e traduttiva in Italia è rimasta troppo arretrata rispetto agli studi sull'autore e sulla sua scrittura bilingue e autotradotta. Se infatti anche in Italia come all'estero le pubblicazioni e l'interesse critico sul fenomeno autotraduttivo beckettiano sono oramai un fatto assodato (come mostrano gli studi di chi scrive, ma anche di altri autori indicati in bibliografia), il versante editoriale è rimasto a lungo immobile e impermeabile alla questione, continuando a proporre al pubblico italiano testi teatrali tradotti a partire da originali diversi in modo eterogeneo (come qui si è cercato di dimostrare) o che non tengono conto della poetica bilingue e autotraduttiva dell'autore. Qualcosa si sta muovendo, nel panorama italiano, come indicano le traduzioni dei quaderni di regia teatrale beckettiana in uscita per la Cue Press (il primo volume curato da Luca Scarlini è appena stato pubblicato) e il volume in preparazione per i Meridiani Mondadori.

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA PRIMARIA

- BECKETT S. (1952): *En attendant Godot*, Minuit, Paris.
 ID. (1956): *Aspettando Godot*, trad. di C. FRUTTERO, Einaudi, Torino.
 ID. (1956): *Waiting for Godot*, Faber, London.
 ID. (1957): *Fin de partie*, Minuit, Paris.
 ID. (1958): *Endgame*, Faber, London.
 ID. (1961): *Finale di partita*, trad. di C. FRUTTERO, Einaudi, Torino.
 ID. (1963): *En attendant Godot*, BRÉE G., SCHOENFELD E. (eds.), Macmillan, Toronto.
 ID. (1966): *Comédie*, in: ID., *Comédie et actes divers*, Minuit, Paris: 7–60.
 ID. (1990) [1964]: *Play*, in: ID., *The Complete Dramatic Works*, Faber, London: 305–320.
 ID. (1994) [1968]: *Commedia*, in: ID., *Teatro completo*, BERTINETTI P. (a cura di), Einaudi-Gallimard, Torino: 329–347.
 ID. (1994): *Teatro completo*, BERTINETTI P. (a cura di), trad. di C. FRUTTERO *et al.*, Einaudi-Gallimard, Torino.
 ID. (2002): *Teatro*, BERTINETTI P. (a cura di), trad. di C. FRUTTERO *et al.*, Einaudi, Torino.
 ID. (2005): *Finale di partita*, in: ID., *Teatro*, trad. di C. FRUTTERO, Einaudi, Torino.
 ID. (2006): *En attendant/Waiting for Godot*, GONTARSKI S. (ed.), Grove Press, New York.

LETTERATURA SECONDARIA

- ACKERLEY C.J., GONTARSKI, S. (2004): *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Grove Press, New York.
 ALFANO G. (2006) (a cura di): *Traduzioni*, in: ID., CORTELLESA A. (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, EDUP, Roma: 241–265.
 ALFANO G., CORTELLESA A. (2006a) (a cura di): *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Samuel Beckett*, EDUP, Roma.
 ID., ID. (2006b) (a cura di): *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, EDUP, Roma.

- CASCETTA A. (2000): *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Le Lettere, Firenze.
- CHAMBERLAIN L. (1987): *'The Same Old Stories': Beckett's Poetics of Translation*, in: FRIEDMAN, A.W., ROSSMAN C., SHERZER D. (eds.), *Beckett Translating / Translating Beckett*, The Pennsylvania State University, University Park and London: 17–24.
- COHN R. (1961): *Samuel Beckett Self-Translator*, "PMLA", LXXVI/5: 139–159.
- COLLINGE L. (2000): *Beckett traduit Beckett. De Malone meurt à Malone Dies l'imaginaire en traduction*, Droz, Genève.
- FRIEDMAN A.W., ROSSMAN C., SHERZER D. (eds.) (1987): *Beckett Translating / Translating Beckett*, The Pennsylvania State University, University Park–London.
- FRUTTERO C. (1994): *Nel silenzio di Beckett*, in: BECKETT S., *Teatro completo*, BERTINETTI P. (a cura di), Einaudi-Gallimard, Torino: XI–XV.
- HARMON M. (1998) (ed.): *No Author Better Served. The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Harvard University Press, Cambridge–London.
- KNOWLSON J. (1996): *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London.
- MONTINI C. (2007): «*La bataille du soliloque*». *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929–1946)*, Rodopi, Amsterdam–New York.
- EAD. (2013): *Tradurre un testo autotradotto: Mercier et/and/e Camier*, in: CECCHERELLI A., IMPOSTI G.E., PEROTTO M. (a cura di), *Autotraduzione e riscrittura*, Bononia University Press, Bologna: 141–151.
- ORLANDINI L. (2006): *Bibliografia di Beckett in Italia*, in: ALFANO G., CORTELLESA A. (2006 a) (a cura di): *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Samuel Beckett*, EDUP, Roma: 169–184.
- OUSTINOFF M. (2001): *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, L'Harmattan, Paris.
- RESTIVO G. (1991): *Le soglie del postmoderno: Finale di partita*, Il Mulino, Bologna.
- SCARPA D. (2006): *Come uno. Beckett & Borges, Fruttero & Lucentini*, in: ALFANO G., CORTELLESA A. (2006 b) (a cura di): *Tegole dal cielo. L'"effetto Beckett" nella cultura italiana*, EDUP, Roma: 21–37.
- SEBELLIN R. (2008): *L'originalità doppia di Samuel Beckett. Play / Comédie e Not I / Pas moi*, Nuova Cultura, Roma.
- EAD. (2018): *Beckett tra scrittura e (auto)traduzione*, "Testo & Senso", 19, <https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/395/pdf_252> [ultimo accesso: 1.4.2022]
- EAD. (2019): *L'autotraduzione teatrale (e il suo paratesto) nella poetica di Samuel Beckett*, in: BERNI B., D'ATENA A., *Autotraduzione. Obiettivi, strategie, testi*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma: 81–94.