

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Cupiellos' Christmas in translation.

Traduzioni e adattamenti del capolavoro di Eduardo De Filippo

Cupiellos' Christmas in translation. Translations and adaptations of Eduardo De Filippo's masterpiece

ANNA CAVALCANTE

ABSTRACT

Eduardo De Filippo ha definito «un parto trigemino con una gravidanza di quattro anni» la sua Natale in Casa Cupiello, che spicca tra le tante pièces teatrali lasciate in eredità dal Maestro, per la sua universalità di trama e tematiche, che rendono la commedia portavoce mondiale di argomenti sempre comuni e attuali: la candida ingenuità di un uomo legato ai valori tradizionali, entusiasta di costruire il suo presepe, ignorando le critiche dei parenti. Questo e vari altri aspetti hanno suscitato l'interesse di traduttori che si sono cimentati, non senza difficoltà, nell'impresa di tradurre il Natale napoletano di Eduardo. Ne risulta un quadro umanistico, linguistico e psicologico estremamente variegato che offre numerosi spunti d'indagine nel presente saggio.

Eduardo De Filippo defined his Christmas in Cupiellos' House as «a trigeminal birth with a four-year pregnancy», which stands out among the many theatrical plays left by the Master because of its universality of plot and themes which make the comedy a worldwide example of topics always contemporary: the candid naivety of a man tied to traditional values, enthusiastic about building his crib, ignoring the criticism of his relatives. This and various other aspects have aroused the interest of translators who tried, not without difficulty, in the undertaking of translating Eduardo's Neapolitan Christmas. The result is an extremely varied humanistic, linguistic and psychological framework that offers numerous points of investigation in this essay.

PAROLE CHIAVE: Presepe, Cupiello, Eduardo, Natale, traduzioni

KEYWORDS: Cupiellos, Eduardo, Christmas, translations

AUTORE

Anna Cavalcante ha conseguito la Laurea Magistrale in Lingue e Letterature per il plurilinguismo europeo, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II". I suoi studi hanno

riguardato la Linguistica e la Letteratura inglese, materia a cui ha dedicato la sua tesi triennale. Il suo percorso universitario si è poi concluso, sotto la guida della prof.ssa Maria Pia Pagani, producendo una tesi incentrata su traduzioni e adattamenti anglofoni dell'opera Natale in Casa Cupiello di Eduardo De Filippo.
a.cavalcante@studenti.unina.it / cavalcanteanna99@gmail.com

A quarant'anni esatti dalla scomparsa di Eduardo e novantatré dalla prima rappresentazione, sul palcoscenico del teatro Kursaal di Napoli, della sua opera più nota *Natale in Casa Cupiello* (1931), il retaggio culturale, antropologico e morale della tragicommedia risulta più vivo che mai.

L'apparente superficialità e comicità della pièce, cela una complessità emotiva tale da rappresentare, in realtà, il triste cammino di un'anima pura e fanciullesca destinata a scoprire i segreti più oscuri dei suoi stessi consanguinei, distruttori di quel presepe familiare ideale che Luca cerca ogni volta, ingenuamente, di ricostruire.

Da questo punto di vista, è una delle opere teatrali paradigmatiche della sua straordinaria metafora della disgregazione, e successiva ricomposizione, del nucleo familiare, come luogo di prossimità fisica ed ideale in cui, sino a pochi momenti prima dei banchetti delle festività Natalizie, possono volare piatti.

Dunque, distruzione totale e ineluttabile ritorno post-tragedia a quello che solo a Luca appare come un *locus amoenus*, una casa e una famiglia frutto di un'illusione totale che caratterizza l'esistenza stessa di Lucariello, fino alla sua drammatica e inevitabile morte.

Molto è stato scritto e analizzato del Natale di Eduardo, eppure poco si sa della diffusione anche in ambiente anglofono dei Cupiello.¹

Già dall'inizio del secolo scorso, le commedie di Eduardo De Filippo cominciarono a conoscere uno straordinario successo nel mondo, soprattutto in Inghilterra, grazie alle interpretazioni di nomi importanti come Joan Plowright e Laurence Olivier. Quando riesce ad evadere dai confini nazionali però, di Napoli, nel suo teatro, c'è davvero poco: il linguaggio, i personaggi, gli ambienti, certamente; ma il resto è attinto dalla sfera delle esperienze universali. Non sarebbe possibile, altrimenti, spiegare il successo mondiale dei suoi testi, oltre che delle sue rappresentazioni sceniche.

Gli studiosi e i critici percepirono immediatamente quanto fosse sovversivo il tentativo di imprigionare Eduardo all'interno di una tradizione regionale.

Maurizio Giammusso scrive:

Il dialetto napoletano è, inequivocabilmente, regionale, poiché ha confini ben delineati; al contrario, il respiro del suo teatro no, quello è eterno e universale.²

Eduardo riesce ad approdare sui palcoscenici inglesi e la sua arte entrerà ufficialmente nelle vite di un pubblico ben diverso da quello napoletano. Per la prima

¹ A. ROTONDI, *Eduardo traduttore e adattatore. Eduardo tradotto e adattato* cit., p. 8.

² M. GIAMMUSSO, *Vita di Eduardo* cit., p. 57.

volta farà la sua comparsa ufficiale anche questo moderno Amleto, Luca Cupiello, un personaggio affascinante alla platea straniera, specchio grottesco di tutti i sognatori col cuore infranto, quando è sembrata così reale la possibilità che fosse tutto perfetto, per poi crollare con la scoperta che la vita non segue sempre i programmi.

I critici inglesi erano interessati ad esaminare i testi di Eduardo, tant'è che, ancor prima che questi giungessero nei teatri del loro Paese, ne era già stata colta l'universalità.

Nel 1962, in «The London magazine», Harold Acton sottolinea come il teatro di De Filippo condivida le medesime esperienze degli spettatori a cui si rivolge:

Apart from the pleasure of skilled performance, Eduardo's success is due to the fact that he reflects the experiences of his public and establishes a closer contact with it than his predecessor.³

Napoli è soltanto un punto di partenza per Eduardo, ma dalle locali debolezze napoletane, egli approda alla profonda riflessione sui problemi generali dell'uomo. Le sue tematiche semplici e i suoi personaggi popolari, portano in dote una serie di problemi, ma anche di valori morali che li rendono tipici e attuali, quindi universali.

Scriverà il critico teatrale Eric Bentley:

Eduardo De Filippo started with an infinitely suggestive and dramatic milieu, Naples, and with a theatre which, if not great, had yet a real existence, in a sense in which our broadways and boulevards and west ends are deserts of unreality. These circumstances brought Eduardo to the threshold of great theatre; and it is thus that one of the most traditional artists of our time became one of the most original.⁴

Paradossalmente, proprio all'estero al teatro dialettale di Eduardo viene riconosciuto il merito di essere più internazionale di quello in lingua ufficiale. Per il drammaturgo napoletano, il dialetto era la più fertile possibilità espressiva, la lingua in grado di dar voce con maggiore pienezza ai moti interiori e alla realtà dei semplici; insomma, consentiva a Eduardo di raccontare tutto ciò che apparteneva a quel gruppo interno che il linguista *Cortelazzo* definisce come legato dal *sentimento di noi*

³ H. ACTON, *Eduardo*, June 1962 **cit.**, p. 55. (Trad.it.: «Oltre che al piacere di un'abile recitazione, il successo di Eduardo è dovuto al fatto che egli riflette le esperienze del suo pubblico e stabilisce con esso un contatto più intimo rispetto ai suoi predecessori».)

⁴ E. BENTLEY, *In search of theatre*, New York 1975 **cit.**, pp. 294-295. (Trad. it.: «Eduardo ha cominciato la sua carriera in un ambiente suggestivo e drammatico, Napoli, e in un teatro che, sebbene non grande, aveva una reale esistenza, in un senso in cui i nostri Broadways e Boulevards e Westends sono deserti di irrealtà. Queste circostanze lo hanno portato alle soglie del grande teatro; ed è così che uno degli artisti più tradizionali del nostro tempo è diventato anche uno dei più originali».)

in quanto opposto agli *altri*.⁵ Così, il dialetto si riscatta dal suo eterno ruolo di subalternità.

Eduardo stesso precisava:

Io mi servo del dialetto perché sono di natura dialettale, perché non saprei recitare in lingua. E' questo rapporto tra autore e attore che devo risolvere. Io mi sono accorto che più le commedie sono in dialetto più sono universali. *Filumena Marturano* è stata tradotta in tutti i Paesi. Quando invece ho voluto fare una commedia in lingua, è rimasta nel cassetto. Studiando a fondo i napoletani, io ho scritto le mie commedie e quanto più ho approfondito questo studio, tanto maggiore è stato fuori Napoli e fuori d'Italia il successo della commedia.⁶

Il pubblico mondiale ha preso a commuoversi ed a ridere con i personaggi di De Filippo. Sebbene qualcosa inevitabilmente sia destinato a perdersi nella traduzione, il riso nasconde sempre il presupposto di un'intesa, di complicità con altri burloni, reali o immaginari.

Molte volte, però, si è fatto notare che molti effetti comici eduardiani sono intraducibili da una lingua all'altra, poiché relativi ai costumi e alle idee di una diversa società.

Non è sempre semplice l'equivalenza tra testo originale e testo tradotto, lo stesso termine 'traduzione' risulta complicato quando si parla di teatro, poiché tradurre un'opera teatrale vuol dire vincere tutte le resistenze che una cultura oppone alla penetrazione di un'altra cultura, dal momento che non si tratta più di una comunicazione intellettuale.

L'adattamento viene spesso indicato quale soluzione migliore, ma bisogna tradurre il valore teatrale (resa scenica) prima di preoccuparsi dei valori letterari o poetici (copione), e se si crea un conflitto, bisognerà scegliere il primo contro i secondi.

Per tradurre un'opera in una lingua straniera, bisogna dunque rispettare due condizioni: conoscere la lingua, ma soprattutto la civiltà di cui parla questa lingua. Non si tratta del semplice atto di traslare un testo da una lingua ad un'altra, ma piuttosto da una cultura ad un'altra, modificando elementi che possono avere un significato solo nel contesto degli usi e costumi di partenza ma non sempre in quello di arrivo. In semiotica si parla infatti di un prototesto (testo originale) o di partenza, e di un *metatesto* che è frutto del processo traduttivo, che deve tener conto del contesto spaziale, temporale e culturale da cui si parte.

⁵ M. CORTELAZZO, *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Problemi e metodi*, vol. I, Pacini, Pisa 1969, cit., pp. 26-27.

⁶ *Intervista a quattr'occhi con Eduardo De Filippo*, CXIX, marzo 1956, n. 3-4.

Tenendo presente che, nelle differenti culture, risulta inevitabile il confronto, la giustapposizione e il cambiamento, il traduttore altererà, per forza di cose, parte del testo originale secondo elementi propri della sua cultura.⁷ Non sempre i traduttori di Eduardo hanno seguito i suggerimenti dettati dalla teoria. Talvolta, il curatore della versione inglese è rimasto ingannato da errori d'interpretazione, che rappresentano una grande sfida per il traduttore. Quando egli deve affrontare testimonianze di una cultura lontana, deve sondare stratificazioni semantiche: le parole in quanto spiriti, miti, simboli, metafore, concetti astratti. Solo una profonda conoscenza etnologica e linguistica può aiutarlo a ridefinire i termini-chiave generali.

La forza del teatro di De Filippo è però tutta nei suoi personaggi, anche quando sono stati mortificati da versioni poco credibili, non sono né eroi, né pagliacci; sono uomini, spesso eroi e pagliacci insieme, e ciascuno di loro ha le caratteristiche della propria personalità, della propria natura e della terra in cui è nato o in cui vive.

Questo spiega perché il teatro di Eduardo, se tradotto in inglese non perde valore e non crea problemi d'interpretazione, mentre spesso, molti dei lavori del teatro italiano di oggi se tradotti in inglese, non riescono a comunicare al pubblico la profondità e le sottigliezze del testo e si prestano a essere fraintesi. Questo può sembrare quasi un paradosso data l'assenza di sapore nazionale delle commedie di Eduardo De Filippo, eppure il *feeling* intenso tra Eduardo e l'Inghilterra è confermato dalle parole del figlio Luca, che precisa:

Il rapporto delle sue commedie con la Francia è stato spesso conflittuale. Ben diverso da quello con l'Inghilterra. Agli occhi del pubblico francese la mitologia di una Napoli allegra e sempre in festa aveva la meglio sul fondo amaro e drammatico del teatro di Eduardo, quel fondo amaro, invece, l'Inghilterra non l'ha mai ignorato e non l'ha mai tradito.⁸

Prima ancora che il teatro di Eduardo giungesse in Inghilterra, Harold Acton spiegava già che il titolo *The Nativity scene*: «is explained by one of the protagonists: a poor man incapable of thinking to anything other than his Christmas Crib»⁹, cogliendo sin da allora l'aspetto che anni dopo la critica avrebbe finito per sottolineare.

Inoltre, il capitone che scappa a Concetta, per Acton è soltanto uno degli elementi della commedia, magari trascurabile o sostituibile:

⁷ Cfr. P. TOROP, *La traduzione totale. Tipi di processo traduttivo nella cultura*, a cura di B. Osimo, Milano, Hoepli, 2010.

⁸ L. DE FILIPPO, intervista in «La Repubblica», 1 giugno 2014.

⁹ A. BARSOTTI, *Eduardo drammaturgo: fra mondo del teatro e teatro del mondo*, Roma, Bulzoni, 1988, cit., p. 363.

The lyricism evoked by humble things is one of the charms of this comedy, but substituting tuna or some other local dish for the *capitone* it might happen almost anywhere.

Mentre la critica italiana ne ribadisce l'indispensabilità, la centralità, soprattutto nel contesto del Natale partenopeo:

Ora, il teatro d'ambiente è inevitabilmente descrittivo. Mettete un pasticcio di fegato grasso al posto del capitone e avrete polverizzato tre quarti di *Natale in Casa Cupiello*.¹⁰

Nel corso degli anni, molti si sono cimentati nella traduzione dell'opera eduardiana, sia nella versione originale del 1931 (atto unico), fino ai copioni più recenti del 1932, (che vide l'aggiunta dell'attuale primo atto) e la conclusiva, (3 atti) nel 1934 (secondo anche quanto dichiarato da Eduardo sul numero 240 della rivista *Il Dramma* uscito nel 1936). Eppure *Natale in Casa Cupiello* sembra essere l'opera più problematica di tutte, proprio per l'impossibilità di distaccarla dal contesto partenopeo in cui nasce.

Inoltre, non bisogna dimenticare che:

L'autore dell'opera è lo stesso attore che interpreta il protagonista e lo fa in una maniera talmente sentita da chiedersi dove inizi Luca e dove finisca Eduardo. Difficilmente nelle mani di un altro drammaturgo o di un altro attore un personaggio così complesso nella sua estrema semplicità come Luca Cupiello può prendere vita in modo così magistrale.¹¹

Secondo Roberto de Simone, il personaggio di Luca Cupiello sembra essere stato cucito addosso a Eduardo e le sue parole sembrano evocare il timbro di voce del maestro, la sua cadenza dialettale, i suoi modi di dire, i suoi gesti di accompagnamento.

Il successo di altre opere di De Filippo, rende più solido il legame d'amicizia tra gli attori inglesi ed Eduardo. Nel '76 *Laurence Olivier*, cura la regia di alcune opere del drammaturgo napoletano negli Stati Uniti. Subito dopo, prende corpo l'ipotesi di un ritorno del teatro di De Filippo sulle scene londinesi e nei piani di Laurence Olivier c'è proprio *Natale in casa Cupiello*, con l'esecuzione delle canzoni natalizie tra-

¹⁰ N. CIARLETTA, *Omaggio a Eduardo De Filippo*, Roma, 1966.

¹¹ *Ibid.*

dizionali napoletane affidate alla Nuova Compagnia di Canto Popolare, il gruppo musicale di Roberto De Simone. Purtroppo, la crisi economica del National Theatre manda all'aria il progetto e si torna a parlare della più classica *Filumena Marturano*.

Nonostante tutto, il successo della storia dei Cupiello negli anni acquista notevole seguito all'estero, grazie anche ai lavori di coraggiosi traduttori che hanno cercato di non apportare troppi stravolgimenti al copione originale, in maniera più o meno opinabile.

The Nativity Scene di Anthony Molino (pubblicata negli Stati Uniti nel 1997) ha permesso ad attori inglesi, di nuova generazione, di continuare a rappresentare e studiare l'opera eduardiana. I litigi, la comicità, il presepe e le questioni irrisolte restano in primo piano in questa versione, con attenzione alla trasformazione dei simboli dell'identità partenopea, emblematici del Natale di Eduardo, senza distaccarsi dall'originaria metamorfosi della messa in scena, da comica a drammatica.

Molino, già nel titolo, sposta l'attenzione dal Natale all'elemento centrale del Presepe, la *Nativity Scene*, questo perché, nonostante si parli di un traduttore professionista, intellettuale italo-americano, dunque con piena padronanza della cultura del sud Italia e di quella anglofona, Molino non è un uomo di teatro, bensì uno psicologo e un antropologo, dunque, la sua attenzione è rivolta all'analisi scientifica delle relazioni che intercorrono tra la psiche umana e la letteratura. Evidente nell'introduzione a cura di Kevin Z. Moore che non si tratta più del semplice copione teatrale, ma di una lettura socio-antropologica dei Cupiello, studiata sotto la lente psicologica dell'immigrazione italiana all'estero.

Ecco che diviene centrale il nucleo del presepe:

Caught in the verve of this multicultural moment, we might turn to Eduardo's 1931 *The Nativity Scene* as one among many plays offering insights as to why millions of immigrants left Italy to establish their presepe or Nativity scenes elsewhere, in new promised lands where hope would be more than Christmas delusion of re-birth.¹²

Leggere il testo di Eduardo per comprendere una popolazione intera, secondo Molino, poiché esso è effettivamente: «anthropologically representative of a culture-oriented Neapolitan society»¹³ dato che in esso vi sono temi centrali della cultura italiana in generale: il Natale del titolo originale e la Sacra Famiglia, intesa come casa.

¹² K.Z. MOORE, *Introduction*, in *Eduardo De Filippo's "The Nativity Scene"*, transl. by A. Molino cit., pp. 8-9. Trad. it.: «Colto nella verve di questo momento multiculturale, potremmo rivolgerci al "Natale in Casa Cupiello" di Eduardo del 1931, come una tra le tante opere che offrono spunti sul perché milioni di immigrati italiani si sono trasferiti creando il loro presepe altrove, in nuove "terre promesse" dove la speranza sarebbe stata maggiore del mito natalizio di rinascita».

¹³ Ibid. Trad. it.: «Antropologicamente rappresentativo di una società napoletana culturalmente orientata».

Lo spostamento da *Natale in casa Cupiello* a *The Nativity Scene*, benché radicale, è nel complesso accettabile, poiché fa risaltare l'elemento centrale dell'opera e non solo una mera ossessione di Luca Cupiello. Un titolo che trova la sua giustificazione nella chiave di lettura antropologica, alla base della formazione del traduttore Molino. Egli, nella sua *Translator's Note*, è inoltre uno dei pochi che affronta esplicitamente quello che è il problema principale della lingua di Eduardo, ovvero la presenza scomoda non del semplice dialetto napoletano, ma di un *italiano napoletanizzato*:

Many people have asked me how one manages to translate from the Neapolitan apparently implying that the rendition of a dialect into English poses more or different problems than would a more widely known language.¹⁴

Secondo Molino, vi è qualcosa che avvicina il traduttore all'etnografo per la sua capacità di farsi nativo. Molino risulta comunque attento al discorso linguistico su Eduardo e precisa:

Actually, *The Nativity Scene* involved a combination of Neapolitan and official Italian, marking Eduardo's own recognition, as early as 1931, of the increasing influence of the would-be national idiom on regional speech.¹⁵

Entrando ora nello specifico del testo tradotto, va notato che, pur essendo il titolo *The Nativity Scene* appropriato, esso non trova riscontro nelle battute dei personaggi che si riferiscono al presepe con il sostantivo *crib*. Questa differenza nell'uso dei due termini si ha poiché Molino sembra creare una netta distinzione tra il presepe vero creato da Luca Cupiello (*crib*) e quello simbolico rappresentato dall'immaginaria realtà che il protagonista crede di vivere (*la Nativity scene*).

Nell'Atto I, con il risveglio di Luca Cupiello richiesto da Concetta, c'è un interessante fraintendimento delle parole di Eduardo da parte di Molino.

Scriva Eduardo:

LUCA: «Eh... Questo Natale si è presentato come comanda Iddio. Con tutti i sentimenti si è presentato. (Beve un sorso di caffè, e subito lo sputa) Che bella schifezza che hai fatto, Conce'!»

¹⁴ A. MOLINO, *Translator's Note*, in E. DE FILIPPO, *The Nativity Scene* cit., pp. 14-18. Trad. it.: «Molti mi hanno chiesto come si possa cercare di tradurre dal napoletano, implicando quindi che la resa del dialetto in inglese pone molti più problemi di un linguaggio più conosciuto.»

¹⁵ Ivi, pp. 14-18. Trad. it.: «“*The Nativity Scene*” è una combinazione di napoletano e italiano tipicamente “eduardiano”, rendendo riconoscibile, come lo era nel 1931, l'influenza crescente del futuro idioma nazionale nel linguaggio regionale.»

Molino traduce:

LUCA: (Rubbing his hands) «Ahh, a Christmas God made to order. The spirit's everywhere! (He sips the coffee and immediately spits it out) What is this slush?!».

I problemi qui risiedono in una traduzione forse troppo letterale della battuta eduardiana. La resa con «A Christmas God made to order» non convince completamente; forse maggiormente attinente sarebbe stata una traduzione del tipo «a proper Christmas o a Christmas as it should be»; comunque una giustificazione potrebbe ricercarsi nel tentativo di riproporre il contesto familiare di casa Cupiello, in cui riferimenti al religioso sono ben evidenti, sia nell'icona del presepe, sia nella scena in cui Luca, per far riprendere la moglie dopo un collasso, vuole accendere dei ceri alla Madonna.

Senza giustificazione appare invece la trasformazione di «Con tutti i sentimenti si è presentato» in «The spirit's everywhere!».

Un altro taglio-cambiamento significativo investe la prima battuta di Luca indirizzata al figlio Tommasino ed essenziale per comprendere il rapporto che intercorre tra i due e le loro diverse abitudini:

LUCA Tummasi', Tummasi', scétate songh' 'e nnove! (Tommasino non risponde.) Io lo so che stai svegliato, è inutile che fai finta di dormire. (Riempie la bacinella di acqua, si insapona le mani e di tanto in tanto si rivolge ancora a Tommasino) Tummasi', scétate songh' 'e nnove. E questo vuoi fare! Vedete se è possibile: nu cetrulo luongo luongo che dorme fino a chest'ora! Io, all'età tua, alle sette e mezza saltavo dal letto come un grillo per accompagnare mio padre che andava a lavorare. Lo accompagnavo fino alla porta, ci baciavo la mano... perché allora si baciava la mano al genitore... poi me ne tornavo e mi coricavo un'altra volta. [...]

La descrizione da parte di Luca della sua infanzia è di grande importanza, perché serve a mettere in risalto il diverso rapporto, basato sul rispetto, che Luca aveva nei confronti del padre. Cosa che non emerge dal comportamento di Tommasino, altra generazione, nei confronti di Luca.

Molino preferisce ridurre la battuta di Luca e scompare il ricordo di suo padre:

LUCA Tommasino, get up! It's nine o'clock. (No answer.) I know you're awake, stop pretending you're asleep. (Filling the basin with water he soaps his hands, continuing every now and then to prod Tommasino.) Come on, get up! What is it with you? It's nine o'clock! At your age I was at work by the crack of dawn. [...].

Opinabile appare la resa di un'altra battuta essenziale per la comprensione dei rapporti familiari all'interno di casa Cupiello, ovvero l'appellativo di Luca rivolto alla moglie:

LUCA (scorgendo i gesti) La nemica della casa sei, la nemica della casa! [...]
 LUCA (Catching her gestures) You'll ruin us yet, won't you, Woman? [...]

Non completamente appropriato l'impiego del verbo *ruin* rovinare, che prende il posto del ben più potente *enemy* nemica.

Inalterato resta il dialogo tra i due, che evidenzia il loro conflitto; ben tradotto il «A me non mi piace» di Tommasino con «Personally, I don't like it», come buona è la resa delle battute che intercorrono tra Tommasino e Luca, fondamentali nello sviluppo della vicenda, perché racchiudono tutti i cardini del conflitto generazionale e familiare. Significativi cambiamenti emergono, invece, nell'atto II. Il dialogo tra Luca Cupiello e Vittorio Elia, l'amante della figlia Ninuccia, invitato a casa da Tommasino, risulta abbondantemente tagliato. Risalta la mancanza dell'espedito comico costituito dalla battuta «Bravo!», ripetuta più volte da Vittorio a Luca, modificata in: «My compliments!».

Mentre resta fedele al testo eduardiano la lettera di Tommasino alla madre e la conseguente discussione con lo zio Pasquale (anche se quantomeno particolare risulta il passaggio dai primi tre «Dear mother» all'ultimo «Dear Mamma, may the good Lord grant you a long life, together with Papa, Ninuccia, Nicolino and me, and to Uncle Pasquale too, but not without being sick now and then...»), encomiabile risulta la sostituzione di *Tu scendi dalle stelle* che i *Re Magi*¹⁶ cantano a fine atto. Il più noto canto natalizio in Italia, non può avere la stessa potenza evocativa in contesto britannico. Molino deve ricorrere ad un cambiamento forzato scegliendo *The Little Drummer Boy*, nota anche come *Carol of the Drum*. La canzone inglese del 1941, rappresenta una buona scelta per la notorietà che riveste nel Natale anglofono.

Molto precisa risulta la traduzione del III atto *alternativo* (con la sola signora Carmela insieme ai membri della famiglia Cupiello).

Facendo un bilancio dal punto di vista antropologico, Molino è bravo nel rispettare il valore religioso e affettivo del presepe e l'anguilla che fugge nell'atto II:

NINUCCIA: (Entering, hysterically, on the verge of despair.) We were cutting the eels when one escaped!

LUCA: So? All that ruckus for an eel...

NINUCCIA: Mamma was trying to catch it when she banged her head against the stove!

Un po' diversa la battuta di Ninuccia che conclude l'atto centrale:

¹⁶ Luca, suo figlio Tommasino e zio Pasquale, alla fine dell'Atto II.

NINUCCIA: E' mo' se move mammà!

Che diventa:

NINUCCIA: By the time you move...

Senza dubbio, quella di Molino rimane la versione più adeguata a trasmettere la complessità e la grandezza di questa pièce, sposando la cultura inglese, ma mai tradendo quella napoletana; d'altro canto, però, chi conosce la versione dialettale originaria sa che mancano quelle espressioni vernacolari di Luca: le parole pronunciate male dal Maestro per generare il riso amaro, sono frutto della ricchezza del dialetto napoletano, che Molino non è riuscito davvero a captare.

Se la versione di Molino presenta imprecisioni, ma nell'insieme appare interessante, lo stesso non può dirsi per *Christmas in Naples* di Maria Tucci, pubblicata nella raccolta eduardiana *Four Plays Translated* del 2002.

Nella nota dell'autrice, attrice oltre che traduttrice, ella si esprime sia sul significato del tradurre che vuol dire, per forza di cose, modificare e tradire, sia sulla lingua utilizzata da Eduardo: la difficoltà risiede nel rendere in inglese gli elementi napoletani presenti nel suo italiano regionale.

La Tucci sceglie di mantenere inalterato il riferimento al Natale nel titolo, ma elimina ogni riferimento al tema familiare, cardine del dramma. Preferisce dare quasi un'idea di generalizzazione: quanto avverrà sul palcoscenico è il classico *Christmas in Naples*.

Pur modificando il titolo, Molino è in realtà maggiormente aderente allo spirito del dramma eduardiano; la sua attenzione si è concentrata sul dramma della famiglia e di Luca Cupiello. Egli si sofferma sull'unione familiare che non esiste, il presepe delle illusioni; *Christmas in Naples* vorrebbe, con ogni probabilità, essere un titolo tradotto il più vicino possibile all'originale, ma con l'eliminazione della parola *casa* da *Natale in Casa Cupiello* si perde un elemento fondamentale, l'identità dei Cupiello in quanto casa e famiglia e soprattutto viene meno l'identificazione del dramma con il luogo in cui si svolge.

La Tucci agisce sull'Atto I senza troppe difficoltà. Si pensi al «Questo Natale si è presentato come comanda Iddio. Con tutti i sentimenti si è presentato» pronunciato da Luca al risveglio e così reso dalla Tucci:

LUCA Oh yes, it's cold. This Christmas, God has certainly pulled out all the stops [...]

Ella preferisce annullare la ripetizione *Con tutti i sentimenti si è presentato*, evitando in tal modo l'errore interpretativo riscontrato e analizzato precedentemente nella versione di Molino.

Appare invece singolare l'innesto di una battuta di Concetta che segue questa di Luca e che non trova riscontro nel testo eduardiano:

CONCETTA It's just the weather

La battuta, pur non apportando sostanziali cambiamenti nell'andamento della scena, risulta però una spia degli stravolgimenti dell'Atto II.

Molto vicino all'originale appare il discorso di Luca al figlio Tommasino, ancora nel letto, in cui la traduttrice, a differenza di Molino, lascia il riferimento al padre di Luca:

LUCA [...] Tommasino, Tommasi', wake up, it's nine o'clock. Eh, I know you're awake, stop pretending. (He fills the basin with water and soaps up his hands, while occasionally calling out to Tommasino.) Tommasi', wake up, it's nine. You don't want to stay in bed all day, eh? You great big lunk, sleeping so late. Get up! You know, when I was your age, I'd hop out of bed like a grasshopper at seven o'clock to walk my father to work. I'd walk him right up to the door, I'd kiss his hand – in those days you kissed your parent's hand – then I'd go home and go right back to bed.

Diversa la risposta che Tommasino fornisce alla domanda del padre sul presepe:

TOMMASINO I don't like the Nativity! Jesus, every time something goes wrong in this house, they pick on me.

L'utilizzo del termine *Jesus* da parte di Tommasino implica, anche in opposizione all'immediatamente precedente *Nativity*, il contrasto che esiste tra padre e figlio.

La scelta poi, di rendere fedelmente *enemy* rispetto al moliniano *ruin* rovina, risulta appropriata. L'Atto I, seppur opinabile, risulta il migliore dei tre per traduzione e resa.

Discorso diverso vale per il secondo, vero e proprio stravolgimento del testo eduardiano. Confrontando i due testi, balza subito all'occhio una prima grande differenza con l'originale napoletano: sin dall'inizio dell'Atto II la traduttrice attua un gran numero di modifiche, aggiungendo un'intera scena ed eliminando il portiere Raffaele, introducendo da subito la signora Carmela, che nella commedia eduardiana compare solo nell'atto conclusivo.

La nuova scena rimaneggia le battute originali, si apre così un lungo dialogo che ha per oggetto i capitoni:

CARMELA Donna Concetta, you forgot the eels! (Concetta enters from the kitchen carrying a pile of plates)

CONCETTA Oh, Donna Carmela, the eels!

CARMELA I thought you were coming over to get them.

CONCETTA Forgive me, Donna Carmela, I forgot all about them.

CARMELA I hope you like them. There are two of them, really lively, really fresh.

CONCETTA They're beautiful. Thank you! Personally I find them disgusting, but Luca loves them. Here, let me take them. (Concetta puts the plates down to begin setting the table.)

CARMELA No, no, I'll put them in the kitchen.

Questa intera sezione, nell'originale, trova riscontro in poche battute tra Concetta e Raffaele che aprono l'Atto II:

RAFFAELE Siete rimasta contenta dei capitoni?

CONCETTA Sì, so' belle... A me me fanno schifo: Lucariello ce va pazzo.

La motivazione di tale aggiunta, forse va ricercata in un bisogno esplicativo di quanto avverrà in seguito (la fuga del capitone da una finestra) e nella necessità di introdurre il pubblico anglofono ad un rito tipicamente napoletano: la preparazione del capitone.

Tra le modifiche effettuate, un'altra riguarda la battuta di notevole importanza, che rappresenta la difficoltà di Luca nel pronunciare una parola-simbolo come *riuniamo*, che viene tagliata tout-court:

LUCA My daughter and her husband are coming to spend Christmas here with us. My daughter, she doesn't live here anymore.

E ancora, la modifica della scena in cui Ninuccia scrive al marito Nicolino una lettera nella quale dichiara la sua volontà di scappare con Vittorio Elia. Nell'originale Luca, a fine primo atto, consegna per sbaglio la lettera a Nicolino, che la legge con le conseguenze di cui il pubblico verrà a conoscenza nell'Atto II, con le parole di Concetta.

Nella versione della Tucci, Luca consegna sì la lettera (spacciata da Concetta come una lettera d'amore di Ninuccia per il marito) ma, come si saprà nella seconda parte dello spettacolo, Nicolino non riesce a leggerla, pur rimanendo fortemente sospettoso. Un cambiamento che appare ingiustificato, anche per l'aggiunta di alcune battute assenti nell'originale:

CONCETTA All right now, everybody, Merry Christmas, let's have a toast, a little glass of wine.

NICOLINO Ah, now I can read my letter!

CONCETTA No, no! Not now, not when Ninuccia's in the kitchen.

NINUCCIA What?

CONCETTA Get in the kitchen! Go!

Nel finale dell'atto, i cambiamenti e gli stravolgimenti si avvertono maggiormente: si assiste ad un ingresso anticipato dei Re Magi. Luca, Pasquale e Tommasino entrano in scena, infatti, nel pieno dello scontro verbale tra Nicolino e Vittorio, con il diverbio che si consuma sotto gli occhi attoniti di Luca:

VITTORIO She doesn't love you, your wife doesn't love you!

NICOLINO I'll kill you! Damn you!

(The three other men enter dressed as the three kings, with paper crowns, carrying their objects and wrapped in rugs or a bathrobe and some blankets.)

LUCA, PASQUALE, AND TOMMASINO Joy to Concetta, we gotcha this umbrella, and this ha-andbag... and here's my letter, yes here's my letter... and this ha-andbag...

NICOLINO I'll kill you, you coward, hiding behind her skirts, I'll make mince-meat of you. She's mine. (To Ninuccia.) I'll deal with you later. (As Nicolino goes off, Vittorio breaks away from Ninuccia and follows him, crying out.)

NINUCCIA Mamma, they'll kill each other. Mamma, Mamma. (Concetta tries to show her daughter that she can't move her legs. Meanwhile, Tommasino has been trying to grab the purse from Pasquale. They fight. At the height of the mayhem, Luca collapses.)

Tralasciando la scelta diversa, rispetto alla moliniana *The Little Drummer Boy*, del brano *Joy to the World* di *Isaac Watts* al posto di *Tu scendi dalle stelle*, occorre evidenziare come l'entrata anticipata di Re Magi modifichi radicalmente la commedia: Maria Tucci rende esplicito quello che in Eduardo avviene fuori scena, ovvero il collasso di Luca, e cancella letteralmente quella distanza tra due mondi che è il punto nodale dell'opera.

Maria Tucci immette brutalmente Luca nel mondo reale, togliendo forza al presepe. Così Donatella Fischer scrive, riferendosi a Concetta rimasta seduta sola in sala da pranzo:

Ma al centro del palcoscenico, la donna è tanto più sola, lontana, slegata da ciò che la circonda eppure obbligata per l'ennesima volta a fingere di essere parte dello spettacolo che Luca si ostina a recitare. L'ultima messinscena di Luca si rivela ben presto essere un atto disperato prima della fine con il quale egli cerca di trascinare per l'ultima volta la moglie nel mondo perfetto del suo presepio.¹⁷

In conclusione, la traduzione di Maria Tucci risulta poco aderente al testo, non tanto per la resa delle singole battute, ma per le modifiche che apporta alla poetica eduardiana, e agli elementi chiave che esplodono alla fine del secondo atto e a cui la traduttrice finisce col togliere ogni di forza espressiva.

¹⁷ D. FISCHER, *Il teatro di Eduardo De Filippo* cit., p. 29.

In sintesi, le due traduzioni analizzate si classificano come *target oriented*, poiché gli autori pongono attenzione alle capacità di comprensione di un pubblico diverso da quello napoletano: l'*audience* anglofona; ne risultano copioni necessariamente stravolti, affinché anche all'estero si possa apprezzare De Filippo. Dall'altro lato abbiamo cambiamenti e tagli infelici: il caso dell'adattamento di Mike Stott,¹⁸ *Ducking Out*, con ogni probabilità il tentativo più radicale di anglicizzare una commedia di De Filippo.

Andata in scena per la prima volta il 9 novembre 1982 al Greenwich Theatre di Londra con protagonisti Warren Mitchell e Gillian Barge, l'opera rappresenta una reinvenzione della commedia originale, non tanto nella traduzione, quanto nel modo in cui Stott ha inserito il mondo napoletano di Eduardo in un contesto britannico: il Lancashire, contea nel Nord-Ovest dell'Inghilterra, cambiando l'anno della vicenda, il 1982, rendendo i personaggi tipicamente britannici. Luca Cupiello si trasforma in Len Coppel, ex operaio che ha perso il lavoro e vive con la sua cattolica famiglia: la moglie, Connie Coppel, il fratello Arthur Coppel, e i due figli: l'ambiziosa Nicolette Coppel, sposata con il ricco commerciante di carni Norman Lovegrove, e lo scansafatiche Tommy Coppel. Tra battibecchi e situazioni grottesche, Connie cerca di mettere ordine in famiglia e convince la figlia a non lasciare lo sposo per scappare con Vincent Kelly, giovane e affascinante studente borghese. Nell'atto II, il vicino di casa Ralph regala un'anatra¹⁹ a Connie e giunge a casa Vincent, invitato a cena da Tommy. Norman non sa della tresca e, mentre Connie e Nicolette sono in cucina, l'anatra fugge dalla finestra, Vincent bacia Nicolette, scoperto e colpito da Norman. Nel frattempo arriva Len, uscito per comprare altri personaggi per il presepe, che studia un modo per vestirsi come i Re Magi per consegnare i doni alla moglie, ma la situazione degenera e Nicolette, piena di rabbia, distrugge il presepe che suo padre aveva costruito. Len, che non può sopportare che la sua opera (e tutto il suo mondo familiare che credeva perfetto) vada in pezzi, sviene.

Il terzo atto resta fedele alla versione eduardiana e Len farà la faticosa domanda al figlio Tommy «Do you like the Crib?», sentendo il ragazzo rispondere «YES, I DO» egli può finalmente raggiungere il Presepe dei Cieli.

¹⁸ Stott, drammaturgo inglese, ammirava la capacità di fare presa immediata sul pubblico di Eduardo e sognava di imitare il suo talento, emulando la sua scrittura, la gestualità e flessibilità sul palcoscenico. Colpito dal copione natalizio eduardiano, che aveva visto in scena a Detroit, decise di farne una reinterpretazione con ambientazione inglese e che si adattasse al retaggio culturale del pubblico d'Oltremarina. Alla fine, riuscì ad adattare *Natale in Casa Cupiello*, col diverso titolo *Ducking Out*, quasi a volersi un po' "tirare fuori" dall'opera originale di De Filippo.

¹⁹ Piatto tradizionale del Natale in Lancashire, UK. Fulcro di tutta la commedia.

Augurando alle versioni inglesi dei Cupiello di ottenere l'interesse che meritano, è giunta l'ora di approfondire l'impatto che l'emblema della cultura partenopea *Lucariello*, padre di una moderna umanità dilaniata e figlio di una divinità del teatro, ha avuto fuori dai confini italiani.

Ciò che è certo, è che traduttori e autore hanno creato un '*sodalizio di anime teatrali*' che ha contribuito a rendere Eduardo universale.

Eppure, un interrogativo finale rimane: meglio rappresentare una Napoli che parla inglese o una Napoli che porta in scena le sfumature della sua ricchissima lingua, ma limitata alla sola terra d'origine e senza ambizioni internazionali? Ai posteri l'ardua sentenza.

Sicuramente, Eduardo ha costruito un ponte tra Napoli e mondo, senza il quale, probabilmente, non saremmo quello che siamo oggi.