Quattro cani (in cucina): La filastrocca in *Waiting for Godot* di Samuel Beckett

rosebell@interfree.it

1. INTRODUZIONE

Questo lavoro si propone di considerare due tipi particolari di traduzione, quella teatrale e quella dei testi per l'infanzia ¹. Molte composizioni per bambini quali le filastrocche e le *nursery rhymes* costituiscono un genere molto particolare di testi che pongono spesso in difficoltà il traduttore. Si tratta frequentemente di componimenti che contengono *nonsense* e giochi di parole, la cui marca specifica è, secondo alcuni, proprio l'"intraducibilità" (Delabatista 1998). Nel processo di negoziazione che presiede ad ogni atto traduttivo (cfr. Eco 2003:10, 83-94), "si tratta perciò di chiedersi [...] quali sono gli elementi più importanti di [un testo]: questi andranno tradotti con la massima precisione possibile, mentre del resto si cercherà di salvare il salvabile." (Morini 2002:35)

Nella prassi del tradurre vengono generalmente individuati dei procedimenti specifici che tengono conto delle possibili soluzioni pratiche. Di fronte alla difficoltà di rendere in un'altra lingua certi giochi linguistici basati su caratteristiche squisitamente foniche delle parole, sulla omofonia o sulla polisemia, vi sono diverse strade possibili (cfr. Delabatista 1998):

- tradurre il gioco linguistico in L1 con un altro più o meno simile in L2;

¹ Ringrazio la professoressa Ursula Vogt per aver letto questo mio lavoro nella sua fase di elaborazione.

- tradurre il gioco linguistico con un'espressione che non è più un gioco linguistico, senza cercare di riprodurlo in quanto tale;
- ricorrere ad un mezzo retorico simile ad un gioco linguistico;
- eliminare il brano che contiene un gioco linguistico;
- riportare il gioco linguistico così com'è nell'originale senza tradurlo;
- inserire giochi linguistici in L2 dove il testo non ne richiedeva, ma dove L2 si presta agevolmente alla loro creazione, per compensare i giochi linguistici soppressi;
- inserire materiale del tutto nuovo e non presente nell'originale per compensare altre eliminazioni;
- ricorrere alle note a piè di pagina.

Benché quest'ultimo metodo venga generalmente considerato una sconfitta del traduttore, personalmente trovo che sia un mezzo utile quando si rischia di trascurare livelli di lettura importanti. È l'onesto riconoscimento di un limite che non impone niente al fruitore del testo, il quale può liberamente decidere di non leggere la nota o di leggerla in un secondo momento. Certo questa considerazione può essere valida nel caso di traduzioni di testi narrativi, mentre è meno adatta nel caso di poesia e del tutto inadatta nel caso di testi teatrali, dove tutto passa esclusivamente nel qui ed ora del palcoscenico dove "le parole, tutte le parole, [...] acquistano una pregnanza, sia semantica che pragmatica, che la pagina, se vista solo come scrittura letteraria, non contiene" (Serpieri 2002:64).

Anche la traduzione per il teatro pone il traduttore di fronte ad una serie di scelte, tra le quali quella maggiormente determinante è costituita dalla finalità della traduzione stessa, se cioè il testo sia destinato alla messa in scena o alla sola lettura. Vi sono moltissimi casi che esemplificano quali siano gli esiti derivanti da questa scelta, in particolare per quanto riguarda le opere di Shakespeare: vi sono ottime traduzioni che sarebbe impossibile recitare. Frasi che, tradotte in italiano senza particolari accorgimenti (l'italiano è circa del 20% più lungo dell'inglese), diventano, proprio per ragioni di fiato, impossibili da pronunciare con la necessaria speditezza che è dell'originale perché troppo lunghe, o che perdono pregnanza diluendosi in troppe sillabe.

Ci si prefigge qui di analizzare un testo che coniuga entrambe queste caratteristiche: originariamente è un testo per l'infanzia, ma va recitato a teatro. I problemi traduttivi di questo testo sono stati affrontati in primo luogo da Beckett stesso che traduce ed adatta il brano dal tedesco prima in francese, poi si auto-traduce in inglese e, in seguito, supervisiona la successiva traduzione

nuovamente in tedesco. In questo caso l'autore fornisce in qualche modo lo *standard* di traduzione mostrando quali siano le sue priorità, le soluzioni che vanno necessariamente salvate come, ad esempio, la struttura, la metrica ed alcune immagini. Vedremo, ad esempio, che il traduttore italiano, Carlo Fruttero, effettuerà scelte diverse da quelle dell'autore.

2. LA FILASTROCCA DI BECKETT

Veniamo quindi all'analisi di questo caso specifico di traduzione: la canzone che dà inizio al secondo atto di *Waiting for Godot* di Samuel Beckett.

Si tratta del tipo di filastrocca che, una volta iniziata, si protrae ripetendosi all'infinito. La funzione di questa canzoncina all'interno del testo in questione è nota ed evidente: riproduce una struttura perfettamente circolare che richiama sia la struttura del *play*, sia la teoria vichiana dei corsi e ricorsi tanto cara a Beckett e a tutto il modernismo (Cfr. Beckett 1929)². Com'è risaputo, i due atti di *Waiting for Godot* ripetono con variazioni i medesimi 'accadimenti': l'attesa di Vladimir ed Estragon, l'arrivo e partenza di Pozzo e Lucky, l'arrivo del ragazzo che porta con sé l'annuncio del mancato arrivo di Godot e, insieme, la promessa-speranza per la venuta del giorno successivo.

In questo panorama di desolazione, solitudine e disperazione, Beckett sceglie di inserire una filastrocca per bambini. Questa scelta è straordinariamente consona al tragicomico beckettiano, che a mio avviso ha la caratteristica precipua di nascere non tanto dall'accostamento di momenti tragici e comici, quanto piuttosto dalla compenetrazione piena dei due momenti che finiscono per essere associati indissolubilmente. In Beckett si ride del tragico³ e questa risata, come afferma Martin Esslin, ha funzione dianoetica (Esslin 1986:736-43), cioè conoscitiva: è un grimal-

² Il lavoro gli fu commissionato da Joyce e si trova in Cohn ed. 1983.

³ "Of all the laughs that strictly speaking are not laughs, but modes of ululation, only three I think need detain us, I mean the bitter, the hollow and the mirthless. [...] The bitter laugh laughs at that which is not good, it is the ethical laugh. The hollow laugh laughs at that which is not true, it is the intellectual laugh. Not good! Not true! Well well. But the mirthless laugh is the dianoetic laughs, down the snout – haw! – so. It is the laugh of laughs, the *risus purus*, the laugh laughing at laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word, the laugh that laughs – silence please – at that which is unhappy" (Beckett 1953b:46-7).

dello che fa leva sul dolore di vivere, apre varchi allo sguardo e alla mente che possono, così, indagare la realtà senza l'ostacolo dell'illusione. Permette per un istante di dimenticare tutte le contingenze per osservare la realtà dall'alto, con sguardo lucido e penetrante, svincolati da ogni accidente nell'elisione dei due estremi di segno opposto: gioia e dolore, ottimismo e disperazione. Non sorprende, quindi, che proprio al centro di *Waiting for Godot* si trovi la canzone che fornisce una chiave di lettura del testo stesso: la vita come susseguirsi senza fine di crudeltà e dolore, con un finale assurdo ma senza una vera e propria fine.

Prima di passare ad una analisi specifica della filastrocca e dei problemi di traduzione che Beckett dovette affrontare per trasporla in francese e poi in inglese, vorrei accennare all'origine di questa cantilena.

2.1. Origine del testo

Come già detto, questo tipo di filastrocca è presente in molte lingue e culture europee. Hans Mayer afferma che i bambini amano questo tipo di *nursery rhyme* perché "their aesthetic principle obeys an impulse to repeat things, not an impulse to create things eternally anew" (Mayer 1972:130). Personalmente ricordo "C'era una volta un re..."⁴ che, quando ero bambina, mi affascinava e turbava al tempo stesso proprio per la caratteristica di essere senza fine.

Sempre secondo Hans Mayer, il testo dal quale Beckett trae ispirazione è una versione tedesca di questo genere di *roundelay*, che esiste in diverse versioni molto simili tra loro. La filastrocca ha come fruitori passivi i bambini e come fruitori più 'attivi' gli studenti universitari e, in questo secondo caso, per Mayer vi si possono leggere sottintesi sessuali (Mayer 1972:131).

Il tema è quello, noto, di un cane che entra in cucina e ruba al cuoco del cibo; il cuoco per punizione lo uccide con un arnese di cucina; gli altri cani, vista la fine del loro compagno, lo seppelliscono e scrivono sulla pietra tombale, come epitaffio (ma anche come *memento* per le generazioni future), la storia stessa del cane. Come avviene in molti testi per l'infanzia, anche questo è pervaso di un profondo senso di ferocia e assurdità, la punizione atrocemente sproporzionata alla colpa. Non sorprende affatto che questo grottesco amalgama di ingredienti abbia affascinato Beckett al punto da indurlo a servirsene per un suo *play*.

⁴ Il testo completo recita: "C'era una volta un re / seduto sul sofà / che disse alla sua serva: / 'Raccontami una storia.' / La serva raccontò: / 'C'era una volta un re ...'"

Per quanto riguarda la struttura della canzone, si tratta di due sole strofe di quattro versi ciascuna, con rima tra il secondo e il quarto verso di ogni strofa (ABCB). La prima parte espone il fatto: il cane, il furto e la punizione; la seconda parte è strutturata in modo da introdurre nuovamente l'inizio della vicenda in modo ciclico e perfettamente circolare.

Ecco qui di seguito alcune versioni del testo, le prime due raccolte da Hans Mayer (1972:130): una per bambini e una, secondo la sua opinione, cantata dalla goliardia tedesca; la terza da H. M. Enzensberger (Enzensberger 1961:277).

Versione tedesca 1 (per bambini)	Versione goliardica (H.M.)	Versione Enzensberger
Ein Hund ging in die Küche Und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Bratspieß Und schlug den Hund entzwei. Da kamen viele Hunde, Und gruben ihm ein Grab, Und setzten ihm ein' Grabstein Darauf geschrieben stand: Ein Hund ging in die Küche...	Ein Hund kam in die Küche Und stahl dem Koch ein Ei Der Koch der nahm ein Messer Und schnitt den Hund entzwei. Da kamen and're Hunde Und gruben ihm ein Grab Sie setzten ihm einen Grabstein Auf dem geschrieben stand: Ein Hund kam in die Küche...	Ein Hund lief in die Küche und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Löffel und schlug den Hund entzwei. Da kamen alle Hunde Und gruben ihm ein Grab, Und setzten einen Grabstein, worauf geschrieben ward: Ein Hund lief in die Küche...

È difficile stabilire esattamente quale di queste versioni Beckett avesse presente, ma sappiamo che conosceva il tedesco e che frequentò a lungo i Sinclair, suoi parenti, che vivevano in Germania: li aveva modo di incontrare la cugina Peggy della quale fu innamorato in gioventù (cfr. Knowlson 1996:87-119, 109-110; 144-70). Le serate in casa Sinclair erano “filled with music too” (Knowlson 1996:109): proprio la cugina era solita intrattenere la famiglia al piano-forte e amava molto cantare.

Beckett utilizza, dunque, una filastrocca popolare tedesca: sia il testo, sia la melodia sono quelli tradizionali, cantati sulle note del *Carnevale di Venezia* di Paganini⁵. Il ritmo allegro, in tre quarti, della melodia è in contrasto stridente con il contenuto disperante e feroce.

I testi tradizionali qui presentati, comunque, non differiscono se non per pochi particolari: l'arma con la quale viene ucciso il cane è uno spiedo in un

⁵ Anche in Italia esiste una canzoncina basata sulla stessa melodia: “Il mio cappello ha tre punte ...”, cfr. http://www.geocities.com/kamikaze_contralto/Godot/text_files/Didi_Gogo.html.

caso, un coltello nel secondo, e un mestolo nel terzo; il cane viene picchiato o tagliato in due, e così via. Nella versione goliardica, sempre secondo Mayer, si possono leggere doppi sensi osceni: “the stolen *Ei* (egg) means much more than the simple product of a hen and rooster in German” (Mayer 1972:131).

Dunque Beckett decide di servirsi di una filastrocca infantile, con un tema insieme brutale, spietato e comico, e di farne il centro di *En attendant Godot*, il punto chiuso, ciclico e senza soluzione di continuità da dove si dipartono come cerchi concentrici le infinite ripetizioni del *play*. Con questo espediente, anche il pubblico è messo sull’avviso e può iniziare a capire almeno uno dei diversi livelli di lettura.

2.2. Dalla versione originale al testo francese

Il primo passo che Beckett compie è la traduzione della filastrocca in francese, per la prima stesura del testo teatrale. Ecco le due versioni:

Versione tedesca (Enzensberger)	Versione francese di Beckett
Ein Hund lief in die Küche und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Löffel und schlug den Hund entzwei.	Un chien vint dans l’office Et prit une andouillette Alors à coups de louche Le chef le mit en miettes.
Da kamen alle Hunde Und gruben ihm ein Grab, Und setzten einen Grabstein, worauf geschrieben ward:	Les autres chiens ce voyant Vite vite l’ensevelirent Au pied d’une croix en bois blanc Où le passant pouvait lire:
Ein Hund lief in die Küche...	Un chien vint dans l’office...

Immediatamente va messo in evidenza che la traduzione di Beckett è in realtà anche un adattamento e che il testo in francese si presta ad essere cantato sulla stessa melodia di quello tedesco. Beckett, cioè, mantiene la stessa scansione metrica e ritmica. Inoltre, come è evidente, viene rispettata anche la perfetta circolarità del testo, che ne costituisce l’asse portante e l’elemento di maggiore caratterizzazione. È importante sottolineare il fatto che, di tutte le diverse versioni esistenti, Beckett utilizza e traduce la filastrocca qui sopra indicata: anche se non è possibile stabilire con certezza se l’autore conoscesse solo questa versione o se abbia operato una scelta tra diverse opzioni possibili, di fatto questa versione appare più coerente con la poetica beckettiana.

Innanzitutto il cane francese entra non in cucina (*Küche*), ma direttamente nella dispensa (*office*); in secondo luogo questo cane non ruba, ma semplicemente

prende il cibo (*prendre* vs. *stehlen*). Nella versione francese permane, con variante, l'allusione oscena contenuta nell'oggetto preso dal cane: in questo caso una salsiccia (*andouillette*). E benché quest'ultimo pasto dell'animale sia piuttosto sostanzioso, soprattutto se paragonato all'uovo della versione originale (*ein Ei*), rimane assurdamamente violenta la reazione del cuoco che riduce il cane in briciole (*mettre en miettes*). È interessante notare, per contro, la scelta degli strumenti impugnati dal cuoco: Beckett lascia da parte sia lo spiedo sia il coltello che appaiono in alcune versioni della filastrocca (con i loro eventuali riferimenti fallici), e preferisce il più quotidiano e familiare mestolo (*louche*). Le implicazioni di questo oggetto sono 'sottotono', molto diverse da quelle dei più minacciosi e pericolosi strumenti da punta o da taglio. La scena che si presenta ai nostri occhi (un cuoco che massacrava un cane con un ramaiolo da brodo) è, di conseguenza, contemporaneamente più crudele e più comica. In perfetta sintonia con la poetica beckettiana. Coerentemente alla scelta degli strumenti di morte, si verifica un adeguato cambiamento nella fine del cane che non viene tagliato in due, ma 'semplicemente' fatto a pezzi.

La seconda strofa introduce altri elementi di novità, ma non altera in nessun modo la situazione né la struttura del testo. Compare, infatti, una croce di legno bianco che assolve alla medesima funzione della pietra tombale (*Grabstein*): ricordare a futura memoria la sorte del cane. Per quanto riguarda la scelta stilistica, Beckett mantiene la rima tra il secondo e il quarto verso nella prima strofa (*andouillette / miettes*), mentre nella seconda introduce due rime alternate (ABAB).

Nel complesso, quindi, la traduzione di Beckett si muove nella direzione di una sostanziale fedeltà alla struttura e alla tematica del testo, mantiene alcuni – eventuali – sottointesi sessuali, ma non tutti (elimina coltello o spiedo) e sposta la coloritura del testo introducendo un elemento di comicità e ottenendo un effetto grottesco.

2.3. *Dal testo francese alla traduzione inglese*

Spostiamoci ora in Inghilterra. Il testo inglese è il seguente:

A dog came in the kitchen
And stole a crust of bread.
Then cook up with a ladle
And beat him till he was dead.

Then all the dogs came running
And dug the dog a tomb
And wrote upon the tombstone
For the eyes of dogs to come:

A dog came in the kitchen...

Vediamo innanzitutto le analogie. La struttura del testo è quella di sempre: circolare, due strofe, la seconda reintroduce la prima. Permangono la rima tra il secondo e il quarto verso della prima strofa, e il ritmo del testo che può essere cantato sulla melodia originale⁶. Nella seconda strofa non ci sono rime, ma la loro mancanza viene compensata dalla forte allitterazione sulle dentali “d” e “t” (*dug / dog / tomb*) al secondo verso.

Per quanto riguarda la scelta semantico-lessicale è importante sottolineare diversi aspetti. Innanzitutto il povero cane inglese che entra in cucina viene massacrato per un ben misero furto: una crosta di pane (*a crust of bread*). Se vi era squilibrio tra la colpa e la punizione nei primi due casi, qui siamo di fronte ad una situazione a dir poco surreale. Inoltre, anche in questo caso compare il mestolo con il quale il cuoco picchia a morte la povera bestiola.

È evidente che, con la scelta di sostituire l'uovo o la salsiccia con la crosta di pane, Beckett elimina tutti i sottointesi sessuali che si potevano rintracciare nelle versioni tedesca e francese. Una tale scelta apre la strada a diverse considerazioni. Sappiamo che Beckett aveva iniziato a scrivere in francese, per lui una lingua acquisita, perché questo gli consentiva un allontanamento dalla lingua madre, l'inglese, che lo tentava verso quelle che lui considerava concessioni alla retorica, allo “stile”⁷. Nel francese Beckett cercava la disciplina di un distacco, un allontanamento da tutto quanto gli appariva automatico o familiare. Costringersi ad uno sforzo creativo in L2 comporta un severo rigore stilistico e un'economia espressiva, aspetti che Beckett cercava strenuamente. Inoltre, il francese consentiva un “weakening effect” (Esslin 1980:38), con conseguente ulteriore allontanamento dalla retorica.

A mio avviso, queste considerazioni sono utili per capire le ragioni che spinsero Beckett ad eliminare i doppi sensi: quelli che in francese o tedesco gli apparivano ‘indeboliti’ dalla distanza linguistica, suonavano evidentemente troppo forti nella lingua madre, che è poi quella nella quale si introiettano i tabù linguistici. Dal momento che per Beckett la lingua inglese non può indebolire l'effetto del doppio senso osceno, ma anzi lo esalta, l'autore decide di atte-

⁶ Siamo certi che la melodia in questione venne usata per la prima volta nella messa in scena dei detenuti di San Quintino, con Jan Jönson come regista e con la supervisione di Beckett. Cfr. anche le versioni televisive di Asmus, sia in inglese, sia in tedesco.

⁷ Alla domanda circa le motivazioni che indussero Beckett a scrivere in francese abbandonando (almeno temporaneamente) l'inglese, l'autore rispose “Parce qu'en français c'est plus facile d'écrire sans style.” A Niklaus Gessner, *Die Unzulänglichkeit der Sprache*, Zürich: Juris Verlag, 1957: 32 (citato in Esslin 1980:38).

nuare il contenuto eliminando del tutto il doppio senso e inserendo quanto di più neutro e dimesso: la già citata crosta di pane. Nel capitolo sulle auto-traduzioni di Beckett, Ruby Cohn afferma che nel passare dalla versione inglese a quella francese di *Murphy* l'autore si sposta verso una comicità più volgare dal punto di vista lessicale: "French introduces comic vulgarities" (Cohn ed. 1962:262) e anche:

Although new vulgarity and colloquialism are Beckett's most blatant and consistent [*sic*] modifications in translating *Murphy*, there are other book-long disparities between the English and the French versions. [...] Much of the sex comedy of *Murphy* is, in the French translation, combined with obscenity. (Cohn ed. 1962:264)

D'altro canto, a sostegno dell'ipotesi che Beckett avvertisse con maggiore forza l'impatto del linguaggio osceno in inglese di quanto non avvenisse con il francese, c'è il fatto che nel tradurre *Godot* dal francese all'inglese, si verifica l'opposto di quanto abbiamo appena visto per *Murphy*. Se il romanzo in francese è più volgare di quello in inglese, il play francese è più spontaneamente colloquiale del testo inglese:

In translating now from French to English [Godot, 1954], Beckett reversed this trend towards vulgarization and colloquialization. Despite all his willingness to translate three- and five-letter French obscenities into a four-letter English norm, the French remains the more authentically colloquial of the two versions, and thereby the more comic. (Cohn ed. 1962:268)

Altre considerazioni che possono essere intervenute nella scelta di questa omissione riguardano l'eventuale ricezione del testo. Benché Beckett non si sia mai preoccupato delle reazioni del pubblico e, anzi, abbia tenuto a chiarire fin dal principio con gli editori inglese e americano che non avrebbe accettato censure di sorta imposte dall'esterno⁸, l'autore potrebbe aver sentito l'esigenza del tutto personale di attenuare le implicazioni oscene o il linguaggio a volte sconcertante e scurrile dei personaggi. Inoltre, in questo specifico caso il ruolo di Beckett è in bilico tra la funzione di autore e quella di traduttore: questa sua seconda veste lo obbliga

⁸ In una lettera a Barney Rosset, suo editore americano, datata 25 giugno 1953, Beckett scrive: "with regard to my work in general I hope you realize what you are letting yourself in for. I do not mean the heart of the matter, which is unlikely to disturb anybody, *but certain obscenity of form which may not have struck you in French as they may in English* and which frankly (it is better you should know this before we get going) I am not at all disposed to mitigate." Citato in Knowlson 1996:391 (il corsivo è mio).

a porsi come un Giano bifronte, con lo sguardo perennemente rivolto – contemporaneamente – sia alla lingua e cultura di partenza, sia a quella di arrivo: “l’acceptabilità di giochi linguistici nella cultura di [L1] o nella subcultura di [L1] [...] e l’acceptabilità del contenuto semantico di un gioco linguistico (allusioni ambigue sono tollerate in misura diversa nelle varie culture)” (cfr. Delabattista 1998) può aver influenzato la scelta traduttiva. In altre parole, il Beckett traduttore non è disposto ad accettare censure che il Beckett autore può, al contrario, considerare necessarie per considerazioni estetiche.

La seconda strofa assume una vaga coloritura morale e forse non è un caso, trattandosi dell’inglese e data l’educazione di impronta severamente puritana che la madre di Beckett gli impose. Qui gli altri cani seppelliscono il loro sfortunato compagno e pongono l’iscrizione sulla pietra tombale “for the eyes of dogs to come”, come monito alle generazioni future. Non, quindi, come semplice narrazione di eventi, ma con chiaro intento didattico.

2.4. *Il cerchio si chiude: la versione tedesca di Beckett*

Proprio come accade nella filastrocca, anche qui il cerchio si chiude: torniamo, cioè, alla versione tedesca del testo che si trova in *Warten auf Godot*. È necessario precisare a questo punto che, benché fosse *fluent* in tedesco, Beckett non tradusse direttamente i propri testi in questa lingua. Si appoggiò sempre ad una coppia di traduttori, marito e moglie, Elmar ed Erika Tophoven, al primo in modo particolare, e si limitò alla supervisione attenta del lavoro.

A questo punto si aprono diverse ipotesi di lavoro: se la versione con il mestolo è davvero quella che ha ispirato Beckett fin dall’inizio (o se è l’unica da lui conosciuta), probabilmente Elmar Tophoven decide di usare quella, naturalmente con il consenso di Beckett, apportandovi solo leggeri cambiamenti. Ma in realtà, le versioni di questa canzoncina popolare sono davvero tante: non solo le due indicate da Mayer, quelle reperibili su internet, o quella raccolta da Enzensberger, ma anche quella di Brecht, quella di Beckett stesso ed una indicatami personalmente dalla professoressa Ursula Vogt⁹. Quest’ultima in particolare, quasi identica a quella di Beckett.

Sia che si tratti di un adattamento, sia che il traduttore e l’autore abbiano scelto una versione fra tante, è importante sottolineare che in questo testo

⁹ Ein Hund kam in die Küche / und stahl dem Koch ein Ei. / Da nahm der Koch den Löffel / Und schlug den Hund zu Brei. / Da kamen alle Hunde / und gruben ihm ein Grab. / Und setzten ihm ein’ Grabstein, / worauf geschrieben stand: / Ein Hund kam in die Küche...

compaiono tutte le ‘marche’ tipicamente beckettiane che abbiamo già evidenziato in precedenza: c’è la presenza del mestolo come arma letale (*Löffel*) e, di conseguenza, il cane viene ridotto in poltiglia (*Brei* – questo termine, in particolare, compare solo in Beckett e nella versione di Vogt) anziché essere tagliato a metà (*entzwei*), mantenendo comunque la rima con uovo (*Ei*).

Per il resto la versione beckettiana e quelle popolari rimangono pressoché identiche: stessa struttura, stesse rime, e molti versi identici. Questa quasi totale identità può, in realtà, finire con l’allontanare dal testo la parte del pubblico più familiare con un’altra versione della canzone, e ottenere un conseguente effetto di straniamento, un po’ come se il nostro “re”, anziché “seduto sul sofà” fosse “seduto un po’ più in là”. È lui e, allo stesso tempo, non è lui.

Per completare le varianti tedesche della filastrocca è necessario aggiungere quella che Brecht inserisce nel quarto atto di *Tamburi nella notte*, nell’edizione riveduta e ristampata nel 1954 (Cfr. Mayer 1972). Già nella versione del 1923 Brecht aveva inserito un riferimento alla storia del cane che aveva “haunted Brecht his entire” (Mayer 1972:131). Nella riedizione successiva, l’autore inserisce l’intera life filastrocca recitata dal personaggio di Kragler che, ubriaco e incattivito dall’alcol, mostra il suo “petit bourgeois and fatalistic viewpoint.” (Mayer 1972:131).

Curiosamente, quando Brecht si accinge alla riedizione delle opere giovanili tra cui *Trommeln in der Nacht* (siamo probabilmente nell’arco del 1953), *Warten auf Godot* era già stato pubblicato in Germania nella traduzione di Elmar Tophoven e Brecht l’aveva letto (dopo la sua morte fu trovata tra le sue carte anche un’edizione delle opere di Beckett con appunti olografi a margine dei testi)¹⁰. Ecco la versione di Beckett e di Brecht a confronto:

Versione di Beckett	Versione di Brecht
Ein Hund kam in die Küche und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Löffel Und schlug den Hund zu Brei.	Ein Hund ging in die Küche Und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch sein Hackebeil Und schlug den Hund entzwei.
Da kamen die anderen Hunde und gruben ihm ein Grab. Und setzten ihm ein Grabstein, worauf geschrieben stand:	Da kamen die andern Hunde, Und gruben dem Hund das Grab, Und setzten ihm einen Grabstein Der folgende Inschrift hat:
Ein Hund kam in die Küche...	Ein Hund ging in die Küche...

¹⁰ Brecht aveva avuto l’intenzione di mettere in scena *Aspettando Godot*, con il Berliner Ensemble, ma non se ne fece niente. Sappiamo quanto Beckett fosse restio a lasciare che le sue opere fossero adattate da mani altrui.

Come appare evidente, le due filastrocche hanno poche differenze. Quella di Brecht rimane quasi completamente identica alla versione popolare, fatta eccezione per la grande, espressionistica apparizione dell'accetta da macellaio nelle mani del cuoco. La differenza sta piuttosto nell'uso che i due drammaturghi fanno della canzone: "whereas Beckett ironically employed the roundelay about the dog, the cook and the tomb to serve his dramaturgy of *empathy*, Brecht felt it to be an especially good example for demonstrating the dramatics and dramaturgy of *Verfremdung*" (Mayer 1972:135). Le stesse parole cambiano pregnanza ed effetto per opera del contesto nel quale vengono pronunciate: in bocca ad un personaggio – Kragler – sul quale pesa un giudizio morale e politico allontanano il pubblico che viene indotto a non identificarsi con la sorte del cane (è il caso di Brecht); in bocca ad un personaggio come Vladimir, in una situazione tragica, ma così 'enunciativa' e scevra di condanne, hanno l'effetto di una rivelazione che si sviluppa per empatia.

2.5. La traduzione italiana di Carlo Fruttero

La versione italiana della filastrocca (Bertinetti, a cura di, 2003) è l'unica alla quale Beckett non abbia in qualche modo preso parte. Questo fatto giustifica la grande differenza che incontriamo in questo testo dove il traduttore è stato completamente libero di operare. È dichiarato nell'edizione che Carlo Fruttero parte dalla versione francese di *Godot*, perciò metterò a confronto soprattutto queste due varianti:

Versione francese	Versione italiana (di Fruttero)
Un chien vint dans l'office Et prit une andouillette Alors à coups de louche Le chef le mit en miettes.	Un cane andò in cucina e si accostò al fornello. Allora col coltello Il cuoco lo sgozzò.
Les autres chiens ce voyant Vite vite l'ensevelirent Au pied d'une croix en bois blanc Où le passant pouvait lire:	Ciò visto gli altri cani Scavarono una fossa E sulla terra smossa Scrissero con la coda:
Un chien vint dans l'office...	Un cane andò in cucina...

Da una prima scorsa superficiale, le parentele lessicali sembrano avvicinare questo testo più alla versione tedesca (o addirittura a quella inglese) che a quella francese. Non sono in grado di stabilire quali versioni avesse di fronte Fruttero, ma mi pare poco probabile che tanti punti di contatto siano dovuti al caso.

Anche in questo caso ritroviamo la stessa struttura circolare ed un eguale

numero di versi: due quartine di settenari. Questa canzone si discosta da tutte le altre versioni, invece, per il tipo di rima impiegata: scelta di rima baciata tra il secondo e il terzo verso di entrambe le stanze, nessuna rima per gli altri versi. Ricompare la cucina (come nelle versioni tedesca ed inglese), e, curiosamente, anche il coltello che non avevamo trovato in nessun testo beckettiano. Per questo stesso motivo, il cane italiano finisce sgozzato e non picchiato a morte. Non è possibile stabilire con certezza la provenienza filologica di questo arnese, ma la rima fornello / coltello non è certo l'unica possibile in questo contesto.

La differenza più macroscopica fra i vari testi riguarda, però, la colpa del cane: se gli altri cani europei avevano per un attimo potuto godere del loro 'osare', pur in un *décalage* vertiginoso che va dal furto della salsiccia a quello della crosta di pane passando per l'uovo, in quest'ultimo caso si tende allo zero assoluto. Il cane italiano viene punito prima ancora di poter rubare alcunché, al suo mero accostarsi al fornello e quindi muore per le sue – peraltro probabili – cattive intenzioni. Mancando l'oggetto del furto, cadono anche i doppi sensi osceni ad esso associati. La traduzione di Fruttero riporta, però, alcuni elementi della versione tedesca (il coltello), forse anche per compensare le allusioni sessuali perdute.

Torna, nella seconda stanza, anche la fossa scavata dagli altri cani. In questo caso, però, mancano del tutto sia la croce che la pietra tombale: i cani italiani scrivono direttamente sulla terra smossa. Inspiegabilmente, scelgono di scrivere con la coda, nel modo, cioè, più scomodo pensabile. Quest'ultima coppia di versi appare particolarmente difficile da cantare sulle note de "Il mio cappello ha tre punte" per la sua struttura metrica. Sorge il dubbio che il traduttore abbia scelto di non considerare prioritario l'aspetto della cantabilità pensando esclusivamente alla pubblicazione e non alla resa scenica ¹¹.

3. CONCLUSIONE

Sono state prese in considerazione diverse versioni della filastrocca che apre il secondo atto di *Waiting for Godot*: due di Beckett (in francese e inglese); una del traduttore tedesco di Beckett, Elmar Tophoven (ma con la supervisione dell'autore); la versione italiana di Fruttero; le diverse varianti della canzone popolare originale;

¹¹ Cfr. le considerazioni sulla diversa lunghezza dell'italiano e dell'inglese al punto 1. Introduzione.

e, infine, la versione che Brecht inserisce nel IV atto di *Trommeln in der Nacht*.

Le caratteristiche comuni alle sette versioni analizzate sono da ricercare innanzitutto nella forma perfettamente circolare dei testi: le due strofe della filastrocca si ripetono all'infinito, l'ultimo verso della seconda reintroduce il primo verso della prima. Una forma così perfetta non poteva che esercitare un fascino irresistibile su un autore come Beckett che considerava coincidenti la forma e il contenuto¹². La perfezione formale unita alla impietosa, brutale insensatezza del contenuto ne fanno un testo adatto a rappresentare la realtà vissuta dai personaggi del *play* di Beckett.

La vicenda del cane ripropone, in un frammento distorto da una lente deformante, il sunto degli umani destini: una vita breve e marginale, fatalmente destinata a concludersi in una fine tanto atroce quanto assurda. Secondo Mayer, l'uso che Beckett fa della filastrocca è "metafisico" (Mayer 1973:134), richiama l'infinita ripetizione delle azioni umane e la loro mancanza di senso, in una sorta di "negative infinity". "Eternal, but boring" (Mayer 1973:134).

Per quanto riguarda il ritmo e la metrica le diverse versioni hanno una stessa impronta: come già detto, tutte devono essere cantate sulla melodia tratta dal *Carnevale di Venezia* di Paganini. Le scelte lessicali sono, invece, l'aspetto primario che distingue le filastrocche nelle varie lingue. Benché la vicenda narrata sia la stessa, cambiano importanti particolari che caratterizzano le diverse storie. I cani tedeschi rubano uova e, nelle varianti, cambia soltanto la modalità del massacro. Vengono impiegati oggetti quali spiedi, coltelli, accette o, come anche nel caso di Beckett, un mestolo. Il cane francese ruba una salsiccia e anche lui viene fatto a pezzi con un mestolo, come del resto il cane inglese che, però, aveva rubato solo una crosta di pane. Il cane italiano viene ucciso preventivamente: non fa in tempo a rubare niente, ma in compenso la sua morte è rapida e relativamente indolore: viene sgozzato con un coltello anziché picchiato a morte.

Modificata la scelta semantica, subiscono variazioni anche i doppi sensi sessuali veicolati dalle varie immagini o parole. Nel passare dal tedesco al francese avviene una prima sottrazione con la sparizione del coltello. Viene invece mantenuta l'altra allusione veicolata stavolta dalla salsiccia anziché dall'uovo (Mayer 1973:130 e seguenti). Nella versione inglese, Beckett elimina tutte le allusioni sessuali, per una questione da rintracciarsi forse nella maggiore empatia della lingua madre rispetto al distacco della lingua straniera. Il ritorno al tedesco vede ricomparire uno solo dei due possibili riferi-

¹² Cfr. "Here *form* is *content*, *content* is *form*" (Beckett 1929:27).

menti sessuali, quello legato all'uovo, perché Beckett rimane fedele alla sua arma e mantiene il mestolo. Nella versione italiana, invece, ritorna un parziale ed indiretto richiamo sessuale con il ricomparire del coltello.

Con modalità diverse, la canzone assolve comunque ad uno stesso scopo all'interno dell'economia testuale di *Waiting for Godot*: il richiamo all'infinito ripetersi dell'assurdo e l'inserimento di una scena grottesca. Sconcerta e diverte al tempo stesso questo cuoco che, di tutti gli oggetti letali che lo circondano in cucina, per uccidere – peraltro irragionevolmente – il cane, sceglie un ramaiolo.

Alla luce delle considerazioni sulla traduzione fin qui esposte, il brano che si è tentato di analizzare pare aver subito un processo in bilico tra la traduzione e l'adattamento. Per quanto riguarda le manipolazioni beckettiane, queste sembrano essere dettate da esigenze strettamente legate all'uso sul palcoscenico, ma con estrema attenzione anche a salvaguardarne gli aspetti di ritmo e metrica. Sembra, cioè, che Beckett abbia rispettato i criteri propri della traduzione del *limerick* e del *nonsense*

che ha regole semplici e precise: in traduzione le rime andranno riprodotte, o almeno sostituite con mezzerrime o assonanze; particolarmente importante è ricreare [...] una rima altrettanto divertente tra 'oggetti' disparati [...]. Si deve poi cercare di ottenere un ritmo saltellante, che consenta di leggere la poesia tutta d'un fiato. (Morini 2002:44)

Beckett rispetta in pieno la doppia anima di questo testo (quella di essere letteratura per l'infanzia e insieme *script* teatrale), riuscendo a trasformare in poesia, filosofia e metafisica l'estrema povertà dei suoi materiali. E da una rima paradossale, da giardino d'infanzia, riesce a ricavare una metafora della vita.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Beckett, Samuel (1929), *Dante...Bruno. Vico...Joyce*, in Cohn (ed. 1983), London, John Calder.
- Beckett, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit (1968).
- Beckett, Samuel (1953a), *Warten auf Godot*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (1990) (trad. ted. Elmar Tophoven).
- Beckett, Samuel (1953b), *Watt*, London, John Calder (1976).
- Beckett, Samuel (1956), *Waiting for Godot*, London, Faber and Faber (1965).
- Bertinetti, P. (a cura di, 1994), *Samuel Beckett. Il teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard.
- Bertinetti, P. (a cura di, 2002), *Samuel Beckett. Teatro*, Torino, Einaudi.
- Brecht, Bertolt (1953), *Trommeln in der Nacht*, Berlin, Suhrkamp.
- Enzensberger, H. M. (1961), *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA E SULLA TRADUZIONE

- Bassnett, S. (1993), *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- Bassnett, S. (1996), *Introduzione critica alla letteratura comparata*, Roma, Lithos, (trad. it. F. Sinopoli).
- Calder, J. (ed., 1986), *As No Other Dare Fail*, London, John Calder.
- Cohn, R. (ed., 1962), *Samuel Beckett. The Comic Gamut*, New Brunswick, Rutgers U. Press.
- Cohn, R. (1976), "Beckett's German Godot", *Journal of Beckett Studies*, James Knowlson (ed.), n. 1, 1976. (<http://english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Cohn.htm>)
- Cohn, R. (ed., 1983), *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder.
- Cohn, R. (ed., 1987), *Samuel Beckett. Waiting for Godot*, London, MacMillan Press.
- Delabatista, D. (1998), *Wordspiele, in Handbuch Translation*, Hrsg. Von M. Snell-Hornby, H.G. Hönl, P. Kussmaul / P.A. Schmitt. Stauffenburg Verlag, Tübingen, pp. 285-288, (trad. it. Ursula Vogt).
- Dodds, J. e L. Avirovič (a cura di, 1995), *La traduzione. Materiali II*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Supplemento al n. 547-550, settembre-dicembre.
- Eco, U. (2003), *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani.
- Esslin, M. (1980), *The Theatre of the Absurd*, Harmondsworth, Penguin (1961).
- Esslin, M. (1986), "Dionysos' Dianoetic Laugh", in John Calder (ed., 1986), *As No Other Dare Fail*, London, John Calder, pp. 15-23. "Il riso dianoetico di Dioniso", in Bertinetti (a cura di, 1994): 736-43 (trad. it. E. Casarotto).
- Fitch, B. (1995), "Pourquoi Beckett écrivait-il en deux langues?", in Dodds e Avirovič (a cura di, 1995): 223-9.
- Freidman, A.W. (ed., 1987), *Beckett Translating / Translating Beckett*, London, Pennsylvania State University Press.
- Fusini, N. (1994), *B e B. Beckett e Bacon*, Milano, Garzanti.

- Knowlson, J. (ed., 1976), *Journal of Beckett Studies*, n. 1, 1976.
(<http://english.fsu.edu/jobs/num01/jobs01.htm>)
- Knowlson, J. (1996), *Damned to Fame*, London, Bloomsbury.
- Mayer, H. (1972), “Brecht’s Drums, A Dog and Godot”, in Cohn (ed. 1987): 130-5.
- Morini, M. (2002), “Tradurre poesia (1): poesia inglese e americana”, in Zacchi e Morini (a cura di, 2002): 35-46.
- Restivo, G. (1995), “Nota a margine: la doppia self-translation di Samuel Beckett”, in Dodds e Avirovič (a cura di, 1995): 239-44.
- Rose, M. (1995), “Beckett’s ‘Translation’ of the Shakespearian Tempest in the Monologue Play Not I”, in Dodds e Avirovič (a cura di, 1995): 231-38.
- Serpieri, A. (1986), “Libertà e vincolo nel tradurre Shakespeare: per una teoria della traduzione drammatica”, in AA.VV., *Metamorfosi. Traduzione / Tradizione*, Pescara, Clua, 37-72.
- Serpieri, A. (2002), “Tradurre per il teatro”, in Zacchi e Morini (a cura di, 2002): 64-75.
- Tophoven, E. (1975), “En traduisant Beckett”, in *Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium*, H. Mayer e U. Johnson, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Venuti, L. (1995), *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London, Routledge.
- Zacchi, R. e M. Morini (a cura di, 2002), *Manuale di traduzione dall’inglese*, Milano, Bruno Mondadori.

Siti internet

- <http://www.radiobremen.de/online/marzluf/geschichte.html>
- http://www.geocities.com/kamikaze_contralto/Godot/text_files/Didi_Gogo.html
- <http://english.fsu.edu/jobs/Indices.html>
- <http://english.fsu.edu/jobs/num01/jobs01.htm>
- <http://english.fsu.edu/jobs/num01/Num1Cohn.htm>

SINOSSI DELLE DIVERSE VERSIONI

Versione tedesca 1 (per bambini: H. Mayer)	Versione goliardica tedesca (H. Mayer)
Ein Hund ging in die Küche Und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Bratspieß Und schlug den Hund entzwei. Da kamen viele Hunde, Und gruben ihm ein Grab, Und setzten ihm ein' Grabstein Darauf geschrieben stand: Ein Hund ging in die Küche...	Ein Hund kam in die Küche Und stahl dem Koch ein Ei Der Koch der nahm ein Messer Und schnitt den Hund entzwei. Da kamen and're Hunde Und gruben ihm ein Grab Sie setzten ihm einen Grabstein Auf dem geschrieben stand: Ein Hund kam in die Küche...
Versione di Brecht (da <i>Trommeln in der Nacht</i>)	Versione usata da S. Beckett
Ein Hund ging in die Küche Und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch sein Hackebeil Und schlug den Hund entzwei. Da kamen die andern Hunde, Und gruben dem Hund das Grab, Und setzten ihm einen Grabstein Der folgende Inschrift hat: Ein Hund ging in die Küche...	Ein Hund kam in die Küche und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Löffel und schlug den Hund zu Brei. Da kamen die anderen Hunde und gruben ihm ein Grab, Und setzten ihm ein'n Grabstein, worauf geschrieben stand: Ein Hund kam in die Küche...
Versione francese di S. Beckett	Versione inglese di S. Beckett
Un chien vint dans l'office Et prit une andouillette Alors à coups de louche Le chef le mit en miettes. Les autres chiens ce voyant Vite vite l'ensevelirent Au pied d'une croix en bois blanc Où le passant pouvait lire: Un chien vint dans l'office...	A dog came in the kitchen And stole a crust of bread. Then cook up with a ladle And beat him till he was dead. Then all the dogs came running And dug the dog a tomb And wrote upon the tombstone For the eyes of dogs to come: A dog came in the kitchen...
Versione italiana di C. Fruttero	Versione di H.M. Enzensberger (U. Vogt)
Un cane andò in cucina e si accostò al fornello. Allora col coltello Il cuoco lo sgozzò. Ciò visto gli altri cani Scavarono una fossa E sulla terra smossa Scrissero con la coda: Un cane andò in cucina...	Ein Hund lief (kam) in die Küche und stahl dem Koch ein Ei. Da nahm der Koch den Löffel und schlug den Hund entzwei (zu Brei). Da kamen alle Hunde Und gruben ihm ein Grab, Und setzten einen (ihm ein') Grabstein, worauf geschrieben ward (stand): Ein Hund lief in die Küche...