



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Lingue e Civiltà dell'Asia e dell'Africa
Mediterranea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Tesi di Laurea

Titolo

La Lingua e il fazzoletto della discordia: le traduzioni di **Otello** tra Arabo standard e dialetto egiziano

Relatore

Ch. Professoressa Antonella Ghersetti

Correlatore

Ch. Professor Francesco Grande

Laureanda

Nadia Bovino

Matricola 841718

Anno Accademico

2013 / 2014

RINGRAZIAMENTI

Grazie alla Professoressa Ghersetti e al Professor Grande per i consigli, il supporto, la competenza e l'esperienza che hanno messo a mia disposizione.

Grazie al Professor Amīr e alla Professoressa Ayāt per la loro passione e pazienza.

Grazie ad Aldo, Andrea, Paola, Paolo e Monica per il loro grande sostegno, pratico e morale.

DEDICA

A mio padre.

INDICE

مقدمة Muqaddima	Pag. 6
PREMESSA	Pag. 9
CAPITOLO 1: VOCI INTRODUTTIVE	Pag. 10
1.1: Yāsīn al-Ḥāḡḡ Šāliḥ (2014) voce “di uno che grida nel deserto”	Pag. 10
1.2: Šarīf aš-Šūbāšī (2004) <i>Evviva la Lingua Araba, abbasso Sībawayh</i>	Pag. 13
CAPITOLO 2: L'ARABIZZAZIONE DI OTELLO	Pag. 19
2.1: <i>Otello</i> nel mondo arabo	Pag. 19
2.2: La traduzione di Ḥalīl Muṭrān	Pag. 19
2.2.1: Ḥalīl Muṭrān, <i>Otello</i> , i nomi dei personaggi	Pag. 20
2.2.2: Ḥalīl Muṭrān, <i>Otello</i> , la lingua	Pag. 25
CAPITOLO 3: <i>OTELLO</i> DOPO MUṬRĀN	Pag. 29
CAPITOLO 4: IL CONFLITTO TRA IL DIALETTO E LA LINGUA STANDARD SI TRASFERISCE A TEATRO	Pag. 32
CAPITOLO 5: LA TRADUZIONE IN DIALETTO DI NU‘MĀN ‘ĀŠŪR	Pag. 34
5.1: Nu‘mān ‘ĀšŪr “padre del teatro egiziano e alfiere del realismo”	Pag. 34
5.2: Nu‘mān ‘ĀšŪr: Masraḥiyyat-‘Uṭayl, tarḡama bi-l-luġa al-drāmiyya	Pag. 34
5.3: Nu‘mān ‘ĀšŪr: Masraḥiyyat-‘Uṭayl. Introduzione del traduttore	Pag. 36
5.4: Nu‘mān ‘ĀšŪr – <i>Otello</i> - la traduzione	Pag. 39
5.4.1: Trivialità, volgarità, imprecazioni a sfondo religioso	Pag. 40
5.4.2: I personaggi femminili – rapporto uomo-donna	Pag. 50
5.5: Egizianizzazione	Pag. 60
CAPITOLO 6: L' <i>OTELLO</i> DI MOUSTAPHA SAFOUAN	Pag. 65
6.1: Moustapha Safouan	Pag. 65
6.2: Moustapha Safouan, <i>Otello</i> , introduzione in dialetto egiziano	Pag. 66
6.3: <i>Perché gli Arabi non sono liberi?- La Politica della Scrittura-</i>	Pag. 79

6.4: Safouan: <i>al-Kitāba wa-l-sulṭa, Scrittura e Potere</i>	Pag. 85
6.5: L'<i>Otello</i> in dialetto secondo Madiha Doss	Pag. 85
6.6: Moustapha Safouan – Madiha Doss, la risposta di Safouan	Pag. 99
6.7: L'<i>Otello</i> di Safouan: traduzione	Pag. 103
CONCLUSIONE	Pag. 118
APPENDICE 1	Pag. 121
<i>OTELLO: INTRODUZIONE DI NU'MĀN 'ĀŠŪR</i>	
APPENDICE 2	Pag. 123
<i>OTELLO: INTRODUZIONE DI MOUSTAPHA SAFOUAN</i>	
APPENDICE 3	Pag. 127
<i>SAFOUAN, IL RUOLO DELLO SCRITTORE NELLA SOCIETÀ</i>	
BIBLIOGRAFIA	Pag. 130

مقدمة

جاءت فكرة هذا البحث نتيجة لملاحظتي بأنّ العالم العربيّ كله - ومصر على وجه الخصوص - ما زال يعيش حالةً من الازدواجية اللغوية التي تتصف بتعايش اللغة الأدبية (اللغة العربية الفصحى) جنباً إلى جنب مع اللغة العامية.

لا تزال اللغة العربية الفصحى بيد نخبة ضئيلة من الأعيان أو الصفوة، أمّا اللّغة العامية فهي اللغة المحكية يومياً، وفي معظم الحالات هي اللغة الوحيدة التي يعرفها ويستخدمها أغلبية الناس. وهذه الازدواجية اللغوية ليست وليدة اليوم، ولكنها قائمة منذ قرون، ورغم طلب بعض المجدّدين تطويراً لغوياً منذ عقود عديدة، ورغم وجود أعمال أدبية تجريبية بما تحويه من نقل أو ترجمات أعمال أدبية أجنبية مضمونها جدّي/مأساوي إلى اللغة العامية (وهذا ما لا تتقبله عادات الترجمة في مصر) فإنّ اللغة العربية الفصحى هي الوحيدة التي يستخدمها المترجمون من أجل نقل أعمال أدبية جدية كانت أو مأساوية.

وليس اقتراحات المجدّدين وليدة السنوات الأخيرة، بل كانت تتكرّر بين الحين والحين منذ عقود بلا جدوى؛ فما زال الشعب يدرّس ويكتب بلغة تختلف عن لغة الأمّ، وكثيراً ما يتعلم الناس اللغة الفصيحة سطحياً وبصعوبة، فيبقى الشعب بسبب هذا مانعاً من إمكانية قراءة الثّحف الأدبية، أجنبية كانت أو محلية، ولو استطاع الناس في مصر أن يدرّسوا بلغة الأمّ، أي: العامية المصرية، فإننا نستطيع منطقياً أن نفترض سهولة التعليم أو انبذ، كما أن الثقافة ستنتشر على نطاق أوسع.

يبدأ بحثي هذا بمقال كتبه ياسين الحاجّ صالح، في أغسطس 2014م، يتعمق هذا المقال في مشكلة الازدواجية اللغوية في العالم العربي، وخصوصاً في مصر، وانطلاقاً من المقال المذكور، يراجع البحث العقود الماضية، لكي يبرهن أنّ أصواتاً أخرى قبل صوت ياسين الحاجّ صالح قد عرضت المشكلة؛ ففي عام 2004م، كتب شريف الشوباشي كتاباً جديلاً، يطالب فيه بتجديد اللغة العربية الفصحى من أجل بقاء اللغة الفصحى نفسها على قيد الحياة، وإلا سيكون مصيرها الحتمي أن تتحوّل إلى أكثر ما يكرهه التلاميذ والطلاب، وأن يُمسي التعليم اللغوي في مصر مجرد حذقة قواعد لا طائل وراءها.

وكمثال تطبيقي رمزيّ للازدواجية اللغوية المصرية، يختار البحث أن يحلل بعض الترجمات لمسرحية عطيل لشكسبير في مصر: اثنتان منها إلى العامية المصرية، وواحدة إلى العربية الفصحى، ويحلل البحث شكل الترجمات من حيث مدى انحرافها قُرْباً أو بُعْداً عن النصّ الأصلي، وكذلك حالات المراقبة والتعديلات أو التغييرات التي تشفّ عن أهداف أيديولوجية مختلفة، وأخيراً، وليس آخرًا، يفحص البحث ما إذا كانت العامية قادرة على التعامل مع نصوص أدبية على مستوى اللغة العربية الفصحى أو حتى أفضل منها، وما إذا كانت تلك العامية قادرة على أن تجعل هذه النصوص في متناول الجميع.

إن البحث يحلل ترجمة عطيل التي قام بها خليل مطران عام 1912م إلى اللغة العربية الفصحى، والتي حظيت بتقدير وإعجاب ضخمين خلال القرن العشرين كلّها، غير أنها - في نظر البحث - ليست بترجمة بل هي تعريب، إنّها تعرّب شخصية عطيل، وتعرّب حتى المؤلف نفسه، أي: شكسبير. والمعروف عن خليل مطران أنه صاحب أيديولوجية عروبية شاملة وشديدة، وتؤدي أيديولوجيته إلى نتائج بعيدة عن النصّ الأصلي كلّ البعد. فمثلاً، وحسب نية المترجم، يجسّد عطيل

الرئيس العربيّ الإيجابي الذي يستطيع أن يمثّل الهوية العربية التي ترى اللغة العربية الفصحى عنصرًا رئيسيًا يتحدّ العرب حوله، وهو أساس هويّتهم. إن عطيل خليل مطران لا يتقبل فكرة تحمّل مسؤولية أخطائه بل يُحمّلها كاملة مكيدة الرجل الأجنبيّ، وهو ياجو.

في عام 1984م، وتحت حكم حسني مبارك، تحطم حلم العروبة؛ فيلاحظ البحث أنّ آلة الالتقاط تصغر حدودها، من الرؤية الأفقية العربية الشاملة لخليل مطران، وينتقل البحث بذلك إلى رؤية أضيق تحديداً، وهي صورة لا تتجاوز حدود مصر ليركّز على ترجمة عطيل إلى العامية المصرية على يد نعمان عاشور. إنها تجربة ثورية لأنها تتحدّى العادة التقليدية التي تفرض على الكاتب والمترجم معاً أن يكتبوا ويترجموا بالمسي بالغة العربية الفصحى فقط، وليس بالعامية.

إن نعمان عاشور لم يقدّر بترجمة حقيقية بل بتعديل النصّ الأصليّ من أجل رضا الجمهور المصريّ؛ وبذلك لجأ إلى تتبّع التعبيرات المبتدلة ومراقبتها، وقصّ الأوصاف الفاحشة واللغات الدينية أو شبه الدينية، وقصّ جزء كبير أيضاً من أدوار النساء وكلامهنّ، وطبعاً نتائج مثل هذه الاختيارات بعيدة عن النصّ الأصليّ كلّ البعد.

إن البحث يعلّم ما قام به نعمان عاشور تمصيراً لا ترجمة؛ وذلك إذا نظرنا إلى اللغة العامية المستخدمة، وكذلك إلى الاهتمام الشديد بذوق الجمهور المصريّ. أما القراء والنقاد، فلم يهتموا بعمل عاشور بتاتا، فلم يكن له أي ردّ فعل، فقط لا مبالاة، وهذا أسوأ ما يمكن من ردود الفعل. يركّز البحث أخيراً على ترجمة أخرى لمسرحية عطيل إلى العامية المصرية نُشرت عام 1998م على يد مصطفى صفوان، وهدَفَ المترجم منها إلى أن يبرهن أن العامية المصرية - مثل اللغة الإيطالية لدانتى - لا تقلّ عن بقية اللغات في القدرة على نقل مضمون جدّيّ أو مأساوي بطريقة شعرية.

يعتقد صفوان أن اللغة الأدبية في مصر هي اللغة العربية الفصحى، وليس لغة الأمّ التي هي العامية المصرية، بسبب طبيعة العلاقة بين النخبة الحاكمة والشعب المظلوم، ومنذ القدم، كانت اللغة الأدبية التي لا يعرفها الشعب وسيلة في يد النخبة الحاكمة التي تستعملها لإبقاء الشعب تحت سيطرتها، ولتستغلّه، وما زال الحال هكذا حتى يومنا هذا. ولذلك يقترح صفوان تدريس لغة الأمّ في المدارس، أي: تدريس العامية المصرية. ويعتقد صفوان أنّ من أجل تحقيق الديمقراطية يجب على العامية المصرية أن تحلّ محلّ اللغة الأدبية المكتوبة، كما حدث في إيطاليا، على يد دانتى، وفي ألمانيا على يد لوثير، وتسير ترجمته عطيل في هذا الاتجاه.

من فكرة العروبة لخليل مطران وتعريبه، ومرورا برؤية نعمان عاشور المصرية وتمصيره، ينتقل انتباه البحث إلى تضييق النظرة مرة أخرى مع مصطفى صفوان، الذي يقف عند عيوب عطيل. إنه لم يعد رئيساً عربياً جيّداً، ولا رئيساً مصرياً، بل ضحية أنانيته النرجسية التي تعميه، فلا يرى حدوده الإنسانية، ويجعله عماه مثالا للرئيس العربي الحاضر؛ فهو عنيف ودموي، قوي مع الضعيف وضعيف مع القوي.

إن ترجمة صفوان إلى العامية تتطابق مع الأصل الإنكليزي، ويهتم المترجم اهتماماً كبيراً بموسيقى النصّ ليعطي نتائج دلالية رائعة. مع أنه لا يضاها كفاءة شكسبير، لكنه يحاول أن يبرهن على قدرّة العامية المصرية على نقل "أكبر شاعر خلقه الله"، وأنها لا تقلّ في ذلك عن لغات أخرى، فينجح صفوان في هدفه.

غير أن الترجمة الوحيدة لعطيل بين الترجمات المذكورة التي حصلت على قدر كبير من النجاح هي الترجمة إلى اللغة العربية الفصحى لخليل مطران. فعلى ما يبدو، ضغط اللغة العربية الفصحى والتقاليد الراسخة يلعبان دوراً حاسماً في تحقيق النجاح أو الفشل لأي عمل أدبي عربي. أمّا الترجمتان إلى العامية فأثارتا إمّا اللامبالاة أو النقد السلبيّ. النقد السلبي لترجمة صفوان سببه

اختيار اللغة العامية في الترجمة، ومن الطبيعي أن نستنتج أن اللامبالاة التي جاءت بعد ترجمة عاشور هي أيضا نتيجة لاختيار العامية في الترجمة.

إن العامية غير مقبولة في مصر لترجمة مضمون جدّي أو مأساوي، سواء أكانت أعمالاً إبداعية أو ترجمات، والعادة تفرض على المترجم استخدام اللغة العربية الفصحى التي ليست لغة الأم لأحد، بل هي لغة تُدرّس في المدارس وبصعوبة.

والأصوات القليلة للذين طالبوا بتجديد اللغة العربية، مثل صوت ياسين الحاج صالح أو صوت شريف الشوباشي لا أحد يستمع إليها. أمّا صوت مصطفى صفوان الثوري الذي تجرّأ وطلب تحويل اللغة العامية إلى لغة رسمية وطنية، فقد جذب نقداً، وبعد ذلك يتجاهلها الجميع على كلّ حال. واليوم تُعرض مآسي شكسبير في المسرح المصري باللغة العربية الفصحى.

أمّا شكسبير نفسه، فكان يكتب بلغة ليست بعيدة عن لغة الشعب. جمهوره الإنكليزي مشكّل، يحضر مسرحياته المواطن الأمّي ويفهم، ويحضر مسرحياته الأعيان وحتى الملكة فيفهمون. لغته الشعرية رائعة ومفهومة في نفس الوقت.

يتساءل البحث: لو ولد شكسبير مصرياً في مصر المعاصرة وأراد أن يكتب لجمهوره المصري، يا تُرى بأيّ لغة سيكتب؟ هل سيختار الشعر أو النثر؟ هل سيكتب بالعامية أو بالعربية الفصحى؟

هذا السؤال يطرحه الكاتب توفيق الحكيم عام 1952م في مقاله "عوائق المسرحية عندنا"، ويؤكد على أن شكسبير لو ولد في مصر اليوم لواجه مشاكل عديدة في عمله. فيعتقد توفيق الحكيم أنّ شكسبير كان محظوظاً لأنه ولد في بريطانيا في القرن السادس عشر، ولو عاش في مصر لفشلت عبقريته.

أما اليوم، وفي عام 2015م، لم يتغير الحال، ولكن لكلّ شيء وقته، وكلّ شيء يتغيّر، وكما يحدث في أيّ مجتمع آخر، فإن المجتمع المصري يُفرز الأيديولوجية والثقافة المتجانستين لروحه وطبعه. فمن المعقول أنه في يوم من الأيام، ومع تطوّر ديموقراطيّ ما في مصر، سيتجدد الوضع اللغوي ليناسب مع الحالة الجديدة، فيا تُرى كم سيطول الانتظار؟

PREMESSA

Lo spunto per questa tesi è stato fornito dal fatto che il mondo arabo tutto, e l'Egitto nello specifico, pare particolarmente refrattario a superare la patente diglossia tra lingua letteraria scritta, congelata da secoli e appannaggio di una stretta élite, e la lingua madre universalmente parlata nel quotidiano e spesso unico mezzo di comunicazione per la maggioranza della popolazione.

Ciò, nonostante i tentativi e le discussioni di alcuni innovatori, che proseguono da decenni, e nonostante anche alcune interessanti sperimentazioni di adattamento di opere letterarie straniere di contenuto tragico, tradotte, contro la tradizione, in arabo non letterario.

Obiettivo della ricerca è stato quindi quello di focalizzare l'attenzione su tre esperimenti di traduzione dell'*Otello* shakespeariano, per analizzarne la forma, la fedeltà all'originale, le deviazioni, censure, modifiche che tradiscono preoccupazioni ideologiche varie, e infine e soprattutto, per verificare se la lingua parlata è in grado, come affermano alcuni innovatori, di affrontare testi letterari esattamente e forse meglio dell'arabo facondo, rendendoli alla portata di tutti.

CAPITOLO 1: VOCI INTRODUTTIVE

1.1: Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ (2014) voce “di uno che grida nel deserto”¹”

*L'Arabo e il fondamentalismo, riflessioni linguistico - politiche (e religiose)*² è il titolo di un articolo comparso sulla rivista online *Kalamon*³, nell'estate 2014, a firma di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ⁴. L'articolo è recente, ma la questione trattata non lo è affatto, o forse sarebbe più corretto dire che si tratta di un argomento “sempreverde” nell'ambito del dibattito linguistico nel mondo arabo, con particolare riferimento all'Egitto: il rapporto tra l'Arabo Standard e la varietà colloquiale. In apertura Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ significativamente ricorda:

...يتعلم دارس اللغة العربية أن هناك طريقة صحيحة في الكلام والكتابة، عليه أن يقيس ما يقول ويكتب عليها (...). هذا هو ملخص إيديولوجية الفصاحة التي تتضمن أن هناك أصلا صحيحا قديما للأقوال، يجب العودة إليه وتحكيمه بما نلده أو نوأده من أقوال جديدة.

Chi studia la lingua araba impara che c'è un modo corretto di scrivere e parlare, al quale deve conformare quanto dice e quanto scrive (...)

In sintesi il succo dell'ideologia dell'Arabo Standard consiste in questo: esiste un fondamento antico e corretto del parlare, al quale bisogna ritornare, o al quale bisogna ricorrere come criterio quando mettiamo al mondo espressioni nuove.

Nel ripercorrere le tappe storiche che hanno visto la nascita e la standardizzazione del cosiddetto Arabo Classico Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ a un certo punto ricorda:

كانت الفصحى علامة على امتياز اجتماعي. فهي مرتبطة بالنص المقدس وبالكتابة، وب"الذين يعلمون"، وب"الخاصة"، وسيسمى التقصير عن الفصحى بالعامية، نسبة إلى "العام" أو "العوام"، أولئك الذين لا يكتبون، الأميين عموما. ولا يستوي الأولون والأخرون.

L'Arabo Classico era segno di eccellenza sociale poiché legato al Testo Sacro, alla scrittura e a “quelli che sapevano”, alla “classe elevata”, mentre l'esprimersi non all'altezza dell'Arabo classico veniva detto “lingua comune”,⁵ con riferimento alla “gente comune” ovvero al “popolino”, quelli che non sapevano scrivere, prevalentemente analfabeti. I primi non erano allo stesso livello degli ultimi.

Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ scrive usando il tempo passato, poiché sta ripercorrendo le tappe storiche della nascita dell'Arabo Classico e, in contrasto a quello, delle parlate non eloquenti, e nemmeno

¹ *Vox Clamantis In Deserto*, dal Vangelo secondo Marco, 1, 1-3.

² Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, *Al-'Arabiyya wa al- usūliyya, ta'ammulāt luḡawiyya (wa dīniyya) siyyāsiyya*, in <http://www.kalamon.org/articles-details-230#axzz3EWf0F63C>

Le traduzioni dall'Arabo, e dall'Inglese, dove non diversamente indicato, sono mie. Consultazione in data 25-08-2014.

³ كلمن - Si tratta di una rivista culturale trimestrale pubblicata a Beirut. Include svariati contributi quali articoli approfonditi, analisi e dibattiti riguardanti argomenti e problemi della regione, opere letterarie, (poesia, racconti brevi, e altre forme artistiche e/o letterarie). Include anche interviste di pensatori, scrittori, romanzieri, poeti, artisti, critica letteraria. *Kalamon* è pubblicata in Arabo in forma sia cartacea sia elettronica, ed è distribuita in Libano e nella regione mediorientale. Pubblicata da “Scene Association”, Beirut, Lebanon, distribuita da دار الساقى Dār as-sāqī. (*Kalamon*: <http://www.kalamon.org>).

⁴ Scrittore, critico, studioso e traduttore siriano contemporaneo, ex prigioniero politico. Nato nel 1961 nella città di Raqqa, e detenuto nel 1980, con l'accusa di far parte dell'Organizzazione Comunista – Democratica. Pubblica in molte riviste e giornali arabi. E' considerato tra i maggiori scrittori e pensatori siriani su questioni culturali con posizione laico-democratica, e sull'Islam contemporaneo. E' influente in campo culturale in Siria e in tutto il mondo arabo.

⁵ ‘āmmiyya, dalla radice araba ‘, m, m, che si riferisce alla gente comune, talvolta con senso dispregiativo di volgo, popolino, plebeo, uomo della strada. La lingua comune, che per convenzione chiamerò “dialetto”, anche se in senso improprio, ha pertanto in Arabo un significato sprezzante, a marcare la sua differenza e inferiorità dalla qualità “nobile” della lingua eloquente, ritenuta fino ai nostri giorni di qualità e valore indiscutibilmente superiori.

normate, convenzionalmente dette “dialetti” arabi.

Tuttavia le sue parole sono ancora in gran parte vere al tempo presente.

L’“ideologia dell’eloquenza” che lui descrive, applicandola alla lingua letteraria, è ancora molto attuale, come si potrà constatare nella presente ricerca, anche se non mancano voci che si oppongono a tale ideologia, con modalità, proposte e motivazioni diverse.

Si tratta di voci, che nel panorama generale di predominio culturale dell’Arabo letterario, si configurano come sporadiche, quasi voci “di uno che grida nel deserto”, non si sa quanto profetiche, poiché all’attualità restano in gran parte inascoltate, nel migliore dei casi criticate polemicamente, ma più spesso sconosciute o ignorate.

Tuttavia si tratta di voci ricorrenti, che a intervalli abbastanza frequenti tornano a farsi sentire. Yāsīn al-Hāḡḡ Ṣālīḥ è una di queste, l’ultima in ordine cronologico, e da essa mi è utile iniziare, a dimostrazione di quanto la questione sia antica ma anche attualissima.

Nel suo articolo Yāsīn al-Hāḡḡ Ṣālīḥ ricorda come la l’Arabo abbia subito un grande scossone e conseguente fase di rinnovamento in seguito al contatto con l’occidente a partire dal diciannovesimo secolo: neologismi, arabizzazioni, prestiti linguistici, l’introduzione della tecnologia hanno svecchiato l’Arabo; nonostante ciò, egli sottolinea:

لكن ظل تعليم العربية وقواعدها مشدوداً إلى نمط قديم، إيديولوجية الفصاحة.

Tuttavia l’insegnamento dell’arabo e della sua grammatica è rimasto legato al vecchio stile, all’ideologia dell’eloquenza

Poco oltre aggiunge:

هناك تناقض مقيم بين إنتاجيتنا اللغوية الحية وبين قوى الضبط والتصحيح والمراقبة المتوطنة في مؤسسات النشر والتعميم، من صحافة ودور نشر ومحطات إذاعة وتلفزيون. وهو في العمق تناقض بين ممارسات الناس اللغوية وطرقهم في توليد الدلالات والمعاني، وبين مؤسسات التعليم والتعميم والسلطات السياسية التي تديرها.

Vi è una contraddizione permanente tra la nostra produttività linguistica viva e le forze repressive, correttive e di controllo radicate nelle istituzioni preposte a pubblicare e diffondere: stampa, case editrici, stazioni radiofoniche e televisive. In fondo si tratta di una contraddizione fra le pratiche linguistiche della gente, i loro modi di generare segni e significati, e le istituzioni preposte all’istruzione e alla diffusione, nonché i poteri politici che quelle istituzioni dirigono.

Non sfugge il tono polemico con cui lo scrittore descrive tale profonda contraddizione, antica e moderna. Lo scrittore attribuisce alle istituzioni scolastiche, alle case editrici, alle istituzioni ufficiali, la responsabilità di avere sviluppato nei parlanti arabi quella che lui chiama:

ضمير لغوي صارم، لا يكف عن تقييدنا على آثام لغوية نرتكبها كل حين.

una severa coscienza linguistica, che non la smette di rimproverarci per i peccati linguistici che commettiamo in continuazione.

Si tratta a mio giudizio di un’interessante definizione dell’atteggiamento dei parlanti arabi nei confronti della propria lingua. E’ risaputo che nel mondo arabo il parlante nativo di Arabo Standard, quella lingua usata da giornali, telegiornali, testi scritti, discorsi e comunicati ufficiali, al giorno d’oggi non esiste, e forse non è mai esistito, nemmeno in un passato più o meno mitizzato. I parlanti arabi hanno come lingua madre una varietà linguistica che convenzionalmente viene detta “dialetto” anche se tale definizione non è usata in modo del tutto appropriato.

Infatti per estensione geografica e per numero di parlanti alcuni cosiddetti “dialetti” arabi sono assimilabili a lingue vere e proprie. Si pensi per esempio alla diffusione del dialetto egiziano, in particolare il Cairota, che non solo è parlato e compreso dagli oltre venti milioni di abitanti nella megalopoli egiziana, ma è anche compreso oltre confine, tanto da essere considerato tra i “dialetti” quello che tutti gli Arabi capiscono.

Più che parlare di lingua e dialetto sarebbe opportuno pensare a varietà linguistiche dal diverso prestigio sociale, alto e basso, ovvero a una situazione di diglossia, come definita da Charles Ferguson, lo studioso che per primo introduce il concetto. “Il termine diglossia indica la presenza di due lingue, differenziate funzionalmente, spesso storicamente contigue, delle quali la lingua A è utilizzata solo in ambito formale, e la lingua B solo in ambito informale.”⁶

E tuttavia parlare un dialetto, ovvero la propria lingua madre, viene percepito dal parlante stesso come scorretto, e addirittura, secondo la definizione di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, peccaminoso. L'aggettivo “peccaminoso” e l'espressione “peccato linguistico” non sono una trovata moderna di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, ma li si incontra abbastanza regolarmente quando ci si occupa di questioni linguistiche legate all'Arabo. Nella presente ricerca questo concetto tornerà nelle pagine successive, utilizzato da Madiha Doss⁷, in un suo articolo del 1999⁸, di cui si dirà approfonditamente più avanti. Il concetto di “peccato linguistico” ricordato da Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, si inserisce in un contesto che vede il rapporto tra lingua madre e Arabo Standard a dir poco conflittuale.

Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ descrive infatti la frustrazione del parlante arabo che si scontra con la grammatica complessa dell'Arabo, resta deluso, perde nello scontro e infine si disinteressa completamente della questione. Anzi, spesso il parlante arabo sceglie di dedicare le proprie energie allo studio delle lingue straniere, antepoendole allo studio dell'Arabo Standard, sia per evitare la frustrazione nello studio di una grammatica che è particolarmente ostica, sia in ragione delle possibilità di avanzamento sociale che le lingue straniere offrono, e che l'Arabo Standard, a differenza del passato, oggi non consente più.

Nella seconda parte del suo articolo Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, si domanda: “come mai, malgrado non osserviamo la grammatica dell'Arabo Standard nel parlare, questa continua ad essere la nostra cattiva coscienza?” La risposta è illuminante:

لأن العربية ليست لغة فقط، وإنما هي ركيزة للهوية من جهة، وحامل للرسالة الإلهية والنص الديني المقدس من جهة ثانية. وهما معا مما لا تستغني عنه السلطة في مجالنا الثقافي لأنهما الرصيدان الرمزيان الكبيران لها.

Perché l'Arabo Classico non è solo una lingua, ma è piuttosto sostegno identitario da un lato, e portatore del messaggio divino e del testo sacro dall'altro. E l'autorità, nel nostro campo culturale, non rinuncia a nessuna delle due cose, poiché entrambe, insieme, costituiscono i suoi due grandi capitali simbolici.

Insomma, l'Arabo Standard non è “solo” una lingua. E' identità, religione, legittimazione e molto altro. Di questa realtà bisogna tenere conto nell'affrontare qualsiasi discorso linguistico che direttamente o indirettamente riguardi l'Arabo.

Di questa realtà vuole tenere conto questa ricerca, che intende analizzare alcuni tentativi di infiltrazione culturale di una parlata araba, il dialetto egiziano, proposto più o meno polemicamente in opposizione all'Arabo Standard.

Il focus della ricerca, più precisamente, è analizzare tali tentativi attraverso due traduzioni in dialetto egiziano dell'*Otello* di Shakespeare.

Non si comprenderebbe la portata simbolica di queste traduzioni senza conoscere a fondo il contesto linguistico-culturale-identitario in cui i lavori menzionati sono comparsi, contesto che l'articolo di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ, ha contribuito a tratteggiare.

Ma un ultimo cenno all'articolo, prima di passare oltre, mi sembra doveroso.

Cosa conclude Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ a proposito della diglossia ampiamente diffusa nel mondo arabo?

⁶ Ferguson C., *Diglossia*, in *Word*, Vol. 15, New York, 1959.

⁷ Madiha Doss, ricercatrice egiziana contemporanea, professoressa all'Università del Cairo, specializzata in linguistica storica e sociolinguistica, traduttrice e francesista, membro dell'équipe di ricerca sulla stampa francofona in Egitto. Il nome non è traslitterato scientificamente. Ho ritenuto più opportuno conservare l'ortografia che la professoressa stessa utilizza pubblicamente.

⁸ Madiha Doss, *Šaksbīr bi-l-luḡa-l-‘āmmiyya man yaqra’uhu?* Nella rivista *Wiḡhāt Naẓar*, Ottobre 1999, pp. 68-71.

هنا التوفيقية كيانية: عيش في عالمين، عالم عصري جدا هو عالم الاتصال والأدوات، وعالم قديم جدا هو عالم المعاني. هذا وضع سيتمزق يوما.

Qui la mediazione è esistenziale: una vita in due mondi, un mondo molto contemporaneo, quello delle comunicazioni e della tecnica, e un mondo molto vecchio, quello dei significati. Questa situazione un giorno andrà in pezzi.

Quando?

Yāsīn al-Hāḡḡ Ṣāliḥ non lo sa, e infatti non lo dice. Ma si sa che prima di lui altri innovatori hanno sostenuto la necessità di rinnovare l'Arabo Standard, senza successo. Facendo un salto indietro nel tempo di un decennio incontriamo uno di questi: Šarīf aš-Šūbāšī⁹ autore del testo polemico *Li-taḥyā al-luḡa al-'Arabiyya yasquṭ Sībawayh*¹⁰ del 2004.

1.2: Šarīf aš-Šūbāšī (2004) *Evviva la Lingua Araba, abbasso Sībawayh*¹¹

Parto dal titolo del libro così come è stato tradotto: *La sciabola e la virgola, la lingua del Corano è all'origine del male arabo?*. Indubbiamente si tratta della traduzione del titolo francese: “La sabre et la virgule” che si distanzia parecchio dal titolo originale di Šarīf aš-Šūbāšī che, se tradotto letteralmente, diverrebbe *Evviva la Lingua Araba, abbasso Sībawayh*.

La scelta del traduttore è stata obbligata. Ha dovuto optare per una traduzione addomesticante, pensata per il lettore francese e italiano, che molto probabilmente non conosce Sībawayh, e non comprenderebbe la portata polemica del titolo originale.

Sībawayh, figura notissima, di origine persiana, il più famoso degli antichi grammatici arabi, (761-793 d.C.), diventa nel libello di Šarīf aš-Šūbāšī un'icona della complicazione dell'Arabo. Ma al di là delle manipolazioni che questa figura ha subito di volta in volta a seconda delle motivazioni di chi lo ha descritto, di certo il titolo di Šarīf aš-Šūbāšī è profondamente provocatorio, e volutamente contraddittorio. Il carico semantico di questo titolo, trasposto in Italiano, potrebbe dare come possibile esito *Evviva l'Italiano, abbasso Dante Alighieri*. Si tratta evidentemente di una provocazione, ma fino a che punto?

Nell'introduzione Šarīf aš-Šūbāšī esordisce ricordando come, dal 2001, il *World Almanach*¹² non ha più considerato l'Arabo come una delle lingue più parlate al mondo, ma lo suddivide in Egiziano, Marocchino, Algerino, ecc. Insomma, secondo il *World Almanach* l'Arabo classico, diventato idioma di lettura, ha smesso di essere una lingua orale. Al declassamento gli Arabi possono reagire emotivamente, ribellarsi e urlare, come dice Šarīf aš-Šūbāšī: “Schiumate pure di rabbia, invidiosi, l'Arabo non sarà mai una lingua morta!”¹³, oppure possono prendere sul serio, come un vero e proprio campanello di allarme, la posizione di una pubblicazione seria quale il *World Almanach* certamente è. Anzi, Šarīf aš-Šūbāšī ritiene che è nell'interesse arabo tenere in considerazione tale campanello di allarme. E' probabile, anzi è certo, che il declassamento dell'Arabo Standard non

⁹ Šarīf aš-Šūbāšī: pensatore politico e scrittore egiziano contemporaneo, autore di: *Li-māḡā taḡallaḡnā? Wa li-māḡā taqaddama al-āḡarūna? (Perché siamo rimasti indietro? E perché gli altri sono andati avanti?)*; *Taḡṡīm al-aṣnām (La distruzione degli idoli)*; *Li-taḡyā al-luḡa al-'Arabiyya yasquṭ Sībawayh (Evviva la Lingua Araba, abbasso Sībawayh)*; *Anā wa al-aṣyā' (Io e le cose)*; *Tawrat al-mar'a (La rivoluzione della donna)*; *Mustaqbal Miṣr ba'da at-tawrat (Il futuro dell'Egitto dopo la rivoluzione)*; *Aš-šayḡ 'Abd Allah (Lo šaiḡ 'Abd Allah)*; *ad-Dā' al-'arabī (La malattia araba)*. Poiché vive in Egitto, scrive in Arabo e la maggioranza dei suoi testi non sono tradotti in lingue occidentali, utilizzo la traslitterazione scientifica del suo nome. Tuttavia un testo è stato tradotto in Europa, in Francese, Inglese ed Italiano, quindi limitatamente a quel testo tradotto, utilizzerò per l'autore la grafia non scientifica che compare sul testo stesso.

¹⁰ Šarīf aš-Šūbāšī, يسقط سيوييه: لتحياء اللغة العربية: *Litaḡiā al-luḡa al-'Arabiyya yasquṭ Sībawayh*, ed: Madbūlī aš-šaḡīr, 2004.

¹¹ Il libro è stato tradotto in Italiano dal Francese da Luisa Cortese. Chérif Choubachy, *La sciabola e la virgola*. © 2007 L'Archipel, per l'edizione francese, © 2008 O barra O edizioni per l'edizione italiana. Riferendomi a questa traduzione utilizzo la grafia che compare sul testo per il nome dello scrittore, altrove traslitterato scientificamente come Šarīf aš-Šūbāšī.

¹² *The World Almanach and Book of Facts*, pubblicazione del *World Almanach Education Group*, viene stampato ogni anno con una tiratura di più di 80 milioni di copie.

¹³ Chérif Choubachy *La sciabola e la virgola, la lingua del Corano è all'origine del male arabo?* © 2008 O barra O edizioni, p. 12.

abbia fatto piacere ai professionisti del settore, e nemmeno alla gente comune, ma comunque Šarīf aš-Šūbāšī non né è certo il responsabile. Né può diventare il capro espiatorio se ricorda tale fatto nel suo libro.

Sempre nell'introduzione lo scrittore ricorda che (...) *in Europa esistono università e istituti di lingue che insegnano i dialetti al posto dell'Arabo Standard (...) agli studenti (...) viene offerta l'opportunità di scegliere tra la lingua letteraria e il dialetto che preferiscono. Negli stessi paesi arabi, i centri in cui si insegnano le lingue si comportano allo stesso modo con gli stranieri che incominciano a imparare l'arabo. E si sta assistendo a tentativi seri di fornire ai differenti dialetti regole proprie, suscettibili di conferire loro lo statuto di lingue a pieno titolo (...)*¹⁴.

Mi sembra interessante aggiungere a queste parole, dopo 10 anni, che i tentativi di fornire ai differenti dialetti regole proprie hanno prodotto veri e propri manuali di dialetto che, insieme a dialoghi e liste di parole, hanno anche introdotto le regole grammaticali del dialetto stesso. Ne cito un paio, tra quelli in circolazione: *Ānistūnā, al-'āmmiyya al-maṣriyya*¹⁵, tra i primi a diffondersi, almeno in Egitto, e l'attualissimo *Kallimnī 'arabi*¹⁶, un serio manuale di dialetto egiziano suddiviso in ben 5 volumi, e relativi livelli, ciascuno dotato di c.d. audio, che affronta l'insegnamento del dialetto egiziano con metodo comunicativo moderno.

Una piccola curiosità a proposito dell'insegnamento del dialetto: ben dice Šarīf aš-Šūbāšī a proposito dell'offerta formativa dialettale, ma non fa cenno ai prezzi di quelle lezioni. Ebbene, negli istituti arabi che offrono agli studenti stranieri l'insegnamento dell'Arabo Standard e del dialetto i prezzi delle lezioni cambiano a seconda che si tratti di Arabo Standard o dialetto. L'Arabo Standard costa di più, il dialetto costa fino a un terzo di meno. Evidentemente l'Arabo Standard viene vissuto, e venduto, con un valore aggiunto rispetto al dialetto. Insomma, la differenza di prezzo riflette, a mio parere, l'atteggiamento dei parlanti, e degli insegnanti, che vede nell'Arabo Standard la lingua superiore, nel dialetto quella inferiore.

Potrebbe anche trattarsi di una questione di mercato: gli insegnanti di Arabo Standard sono più rari di quelli di dialetto.

E' anche probabile che l'insegnamento delle due varietà di Arabo sia vissuto dagli insegnanti in modo diverso. Insegnare l'Arabo Standard è considerato più difficile che insegnare dialetto, e allora costa di più. Anche in questo caso comunque, emerge un atteggiamento profondamente radicato che riserva all'Arabo Standard rispetto e riverenza, mentre i dialetti sono guardati un po' come sottoprodotti, di serie b, di valore inferiore, a tutti i livelli.

Comunque sia, la presenza dei manuali, con le relative sezioni grammaticali, rappresenta un primo tentativo di normativizzare il dialetto, che ci riporta a Sībawayh.

Infatti, tra le tante ragioni che portarono alla grande opera di standardizzazione dell'Arabo classico, c'era anche la promiscuità linguistica dovuta alle conquiste arabe, che portò fianco a fianco Arabofoni e non, con le “interferenze” linguistiche, in varie direzioni, che ne conseguirono.

In qualche modo quindi le popolazioni straniere neo-conquistate, Persiani innanzi tutto, catalizzarono l'operazione di normare la lingua araba, e non è un caso che i più grandi grammatici e lessicografi che si cimentarono nell'opera di standardizzazione dell'Arabo classico fossero proprio persiani, Sībawayh incluso.

Oggi cosa sta capitando coi dialetti? Per chi vengono scritti i manuali di dialetto? A chi è finalizzato lo studio della grammatica dei dialetti?

¹⁴ Ibidem, p. 12.

¹⁵ *Ānistūnā, al-'āmmiyya al-Maṣriyya, Egyptian colloquial*, ed: N. 'ūniy, 1999, 127 pagine.

¹⁶ I cinque volumi sono, in ordine di livello, dal più basso al più alto: Samia Louis, *Kallimni 'Arabi bishweesh (Parlami arabo piano piano), A Beginner's Course in Spoken Egyptian Arabic1*; AUC, 2009; *Kallimni 'Arabi (Parlami Arabo), an Intermediate Course in Spoken Egyptian Arabic2*; AUC, 2007; *Kallimni 'Arabiyy aktar (Parlami Arabo di più), An Upper Intermediate Course in Spoken Egyptian Arabic3*; AUC, 2007; *Kallimni 'Arabi Mazboot (Parlami Arabo bene), An Early Advanced Course in Spoken Egyptian Arabic4*; AUC, 2009; *Kallimni 'Arabiyy fi kull haaga (Parlami in Arabo di tutto), A Higher Advanced Course in Spoken Egyptian Arabic5*, AUC, 2009. Anteprime dei testi sono visibili sulla rete, e i testi sono facilmente reperibili anche in Italia presso Hopeli, iBS; Libreriauniversitaria.it; Amazon U.K. la Feltrinelli.it

Agli studenti stranieri. Gli stranieri, per esigenze comunicative, spesso scelgono di studiare questo o quel dialetto, ed ecco che, oggi come ieri, chi si cimenta a scrivere regole grammaticali e sintattiche di specialità linguistiche non ancora normate, quali l'Arabo classico ai tempi di Sībawayh, e i dialetti oggi, lo fa pensando a popolazioni non arabofone. E' un po' quello che è accaduto nel “melting pot” dei primi secoli del califfato, che hanno visto, appunto, molti stranieri trovarsi nella necessità, e nella convenienza, di apprendere l'Arabo.

Mi rendo conto che la situazione storica odierna è diversissima da quella di Sībawayh e dei secoli successivi, tuttavia ritengo anche che, in entrambi i momenti storici, si possa identificare un “mercato” con una “domanda” di norme linguistiche precise. E, si sa, quando nel mercato si manifesta un'esigenza, si crea un'offerta atta a soddisfare quell'esigenza.

Tornando al libro di Šarīf aš-Šūbāšī, il pensiero dell'autore è così chiaro, e trasparente, che ritengo opportuno riportarne letteralmente alcuni passi. A “difesa” dell'Arabo, contro varie sfide, lo scrittore ritiene che tra i pochissimi legami rimasti tra i diversi paesi arabi c'è la lingua. Afferma:

(...) il più solido di tali legami è la lingua. Spezzarlo comporterebbe la scomparsa pura e semplice del mondo arabo (...) la lingua si trova a un crocevia. O si rinnova per restare la lingua comune degli arabi oppure si chiude in se stessa, a rischio di scomparire a vantaggio dei dialetti, come si è verificato in Europa per la lingua latina nel corso del Medioevo. Una simile prospettiva, benché scarsamente probabile, non è fantascientifica¹⁷.

Queste parole fanno eco, anche se a ritroso nel tempo, alle conclusioni dell'articolo di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Šāliḥ, già riportate al capitolo 1, quando a proposito della diglossia diffusa nel mondo arabo conclude che *questa situazione un giorno andrà in pezzi¹⁸.*

Ma la situazione persiste, e di certo è perdurata nei dieci anni che distanziano il libro di Šarīf aš-Šūbāšī (del 2004) dall'articolo di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Šāliḥ (del 2014).

Šarīf aš-Šūbāšī, prosegue:

A tutti coloro che stentano a imparare l'arabo o che si sentono umiliati perché non lo conoscono a fondo, dico: non vi preoccupate, non siete gli unici da biasimare; è la lingua che non ha subito evoluzioni. Pertanto, sostengo l'innocenza di milioni di arabi, cioè della maggioranza assoluta degli arabofoni, che sviluppano un vero e proprio complesso perché non padroneggiano la propria “lingua materna”¹⁹ fin nelle sue minime tortuosità.²⁰

Trovo che la prima parte di questa citazione sia profondamente condivisibile, e altrettanto dicasi dell'accento al complesso che molti arabofoni sviluppano. Tale complesso ricorda, a sua volta, quanto affermato da Yāsīn al-Ḥāḡḡ Šāliḥ, nell'articolo già ricordato, quando parla di *una severa coscienza linguistica, che non la smette di rimproverarci per i peccati linguistici che commettiamo in continuazione.*²¹ Invece il riferimento all'Arabo Standard, del quale qui Šarīf aš-Šūbāšī sta chiaramente parlando, come “lingua materna”, suscita qualche stupore.

Possibile che un pensatore valido come Šarīf aš-Šūbāšī commetta la leggerezza di definire l'Arabo Standard “lingua materna” degli Arabi? Nel quadro composito delle opinioni a questo proposito una cosa è certa e riconosciuta da tutti: l'Arabo Standard non è la lingua madre di nessuno.

Ma confrontando la traduzione italiana con il testo originale arabo di Šarīf aš-Šūbāšī²² si risolve la contraddizione. Lo scrittore in quel passo non parla affatto di lingua madre, ma definisce l'Arabo come “*luḡat-aḍ-ḍād*”, “la lingua della lettera ḍād”, lettera che, specifica della lingua araba, designa per estensione tale lingua.

La traduzione “lingua materna” è a mio parere inopportuna e fuorviante, e ho ritenuto necessario rettificarla.

Ecco altri passi interessanti del testo in esame, che trovo illuminanti e profondamente condivisibili: *Conoscendo la qualità dell'insegnamento delle lingue in Francia e in altri paesi occidentali, posso*

¹⁷ Chérif Choubachy, *La sciabola e la virgola, la lingua del Corano è all'origine del male arabo?* Op. cit., p. 14.

¹⁸ Yāsīn al-Ḥāḡḡ Šāliḥ, articolo citato.

¹⁹ Virgolettato mio.

²⁰ Chérif Choubachy, op. cit., p.14.

²¹ Yāsīn al-Ḥāḡḡ Šāliḥ, articolo citato.

²² Šarīf aš-Šūbāšī, *Li-taḥyā al-luḡa al-'Arabiyya yasquṭ Sībawayh*, ed: Madbūlī aš-šaḡīr, 2004, p. 12.

affermare che il livello linguistico dei laureati nelle università egiziane non specialistiche per la lingua araba corrisponde pressappoco a quello di uno studente “francese alla fine della scuola superiore”²³. Dobbiamo dedurre che gli studenti occidentali sono veri e propri geni, mentre quelli del mondo arabo sono ritardati?”

Nuovamente è necessario rettificare. Il confronto col testo arabo rivela che lo scrittore, qui, è estremamente più pungente di quanto non si legga in traduzione. Infatti Šarīf aš-Šūbāšī non parla di quella che in Francia, e in altri paesi occidentali, corrisponderebbe alla “fine della scuola superiore” ma, molto più significativamente, parla del “mustawā tilmīd fī bidāyat-al-marḥalat-al-ī‘dādiyya”²⁴, ovvero “il livello di un alunno all'inizio della Scuola Media”. Probabilmente la doppia traduzione dall'Arabo al Francese, e dal Francese all'Italiano, con gli aggiustamenti a tre diversi sistemi scolastici, egiziano, francese e italiano, ha causato l'errore finale.

E comunque mi interessa sottolineare quanto lo scrittore sappia essere pungente e disincantato, ma allo stesso tempo sincero. Ecco altri passi di questo tipo:

(...) Il problema, in realtà, riguarda più la complessità della lingua araba, analoga a quei logaritmi incomprensibili a menti non esperte. Dobbiamo avere il coraggio di chiederci per quale ragione milioni di alunni e studenti subiscono vere e proprie sedute di tortura per imparare la lingua araba, che impedisce loro di concentrare la propria energia nell'apprendimento delle scienze, mediante uno strumento linguistico semplice e duttile, come fanno tutti gli studenti nel resto del mondo.

Bando all'ipocrisia e ammettiamolo: gli studenti del mondo arabo detestano il corso di lingua e lo temono più di qualsiasi altra materia. Per quanto tempo ancora opprimeremo i nostri figli e i nostri giovani con regole complicate e desuete, incompatibili con il nostro tempo? La domanda va al di là della scuola e dell'università, perché nessun arabo è in grado di esprimersi nella lingua classica senza fare errori. Anche quelli che deplorano la caduta di livello e si fanno beffe degli errori altrui sono incapaci di leggere e di scrivere correttamente, a eccezione delle poche centinaia di studiosi in tutto il mondo arabo.

La magnifica lingua in cui fu rivelato il Corano (...) con il passare dei secoli si è trasformata in un giogo che incatena il cervello arabo e ostacola le nostre energie creatrici, una briglia che strangola e frena il nostro pensiero (...) Insomma, la lingua è diventata una specie di prigioniera tra le cui pareti il genio arabo, sottomesso e isolato, langue. (...) L'arabo è l'unica lingua al mondo, le cui regole fondamentali non son cambiate da più di millecinquecento anni. Dimostrazione di radicamento, di continuità e di solidità, diranno alcuni. Io invece ci vedo una stagnazione e una fossilizzazione che si insinuano nella mentalità araba insidiosamente.

Una lingua è un essere vivente che nasce, si sviluppa, cresce e matura ma anche che invecchia e quasi sempre finisce per morire.²⁵

Quello di Šarīf aš-Šūbāšī è uno sguardo disincantato. Di certo è provocatorio, ma esagera?

A mio parere no. E forse per questo ha fatto infuriare tanti suoi connazionali.

Quando parla della lingua come essere vivente che evolve vuole criticare la staticità dell'Arabo, ma allo stesso tempo il lettore percepisce la conseguenza logica del discorso.

Gli esseri viventi, lingue incluse, nascono, crescono e muoiono. I linguisti lo sanno bene. La vera domanda potrebbe diventare: in che fase della sua vita si trova l'Arabo Standard? C'è chi dice che è già morto; o forse è in agonia? Oppure si trova in una fase di accanimento terapeutico che lo tiene in vita forzatamente?

Quando parla della sofferenza degli studenti di Arabo e del loro livello bassissimo, delle loro delusioni, Šarīf aš-Šūbāšī in realtà dice cose di comune esperienza.

Chiunque abbia viaggiato nel mondo arabo, o che abbia anche solo conversato di questi argomenti con degli Arabi ha già sentito commenti di questo tipo. Allora come mai Šarīf aš-Šūbāšī crea divisioni anche acute?

A mio parere perché ha avuto il coraggio di scrivere quello che tutti sanno, ma che nessuno ha il

²³ Virgolettato mio.

²⁴ Šarīf aš-Šūbāšī, *Li-taḥyā al-luġa al-‘Arabiyya yasquṭ Sībawayh*, op. cit., p. 12.

²⁵ Chérif Choubachy *La sciabola e la virgola, la lingua del Corano è all'origine del male arabo?* Op. cit., pp. 14-15.

coraggio di palesare pubblicamente in modo chiaro.

La posizione di Šarīf aš-Šūbāšī, col suo libello polemico, ricorda forse un po' la fiaba danese di Hans Christan Andersen, *I vestiti nuovi dell'imperatore*²⁶.

A mio parere Šarīf aš-Šūbāšī è un po' come il bambino della fiaba. Scrive quello che sta sotto gli occhi di tutti, ma che per vari motivi, in parte già esposti nel primo capitolo, non si può dire. Tuttavia di certo Šarīf aš-Šūbāšī non è un detrattore della lingua araba eloquente. Infatti le sue conclusioni mostrano quanto in realtà, dietro alle critiche, ci sia un tentativo di salvare l'Arabo Standard da un triste destino. Ecco cosa, in definitiva, Šarīf aš-Šūbāšī propone nel suo testo:

E' nostro dovere rigenerare la nostra lingua, aiutarla a ritrovare il suo dinamismo e la sua giovinezza anche se dovessimo ricorrere a una vera propria chirurgia plastica per cancellare le rughe scavate da secoli di pratica. Perché la sclerosi di una lingua porta inevitabilmente a quella della mente, e la sua ossificazione alla paralisi intellettuale. (...) è sufficiente paragonare l'arabo con le sue regole rigide alle altre lingue vive, parlate dai popoli sviluppati, per avere l'impressione di procedere a dorso di cammello su un'autostrada, in cui gli altri vanno a tutta velocità verso il progresso.(...) L'uomo moderno non sa che farsene del lusso che consiste nel godere delle sottigliezze grammaticali, nell'usare un vocabolario raro, nel correggere con maligno piacere quelli che sbagliano o nell'esaminare minuziosamente i preziosismi di regole complicate, retaggio ancestrale, oggi privo di valore. Le società sviluppate (...) non intendono più perdere tempo prezioso nel compiacersi dell'uso di termini magniloquenti, ma privi di qualsiasi contenuto, (...) nel lodare le costruzioni retoriche e le figure di stile, le metonimie e altre metafore elaborate! (...) a mio avviso la lingua araba costituisce un fattore di sottosviluppo, e la rigidità con la quale alcuni l'hanno trattata è una delle ragioni del fallimento della rinascita araba (...) Non ho la minima intenzione di abbandonare la lingua araba per i dialetti parlati o per l'alfabeto latino (...) Quelli che suggeriscono di uccidere la lingua araba valutano male le conseguenze di una simile rivendicazione. Non dimentichiamo che questa lingua ha dato vita ad alcuni dei più bei capolavori dell'umanità (...) la poesia di Al-Mutanabbi, Aboul Alaa al-Ma'ārri (...) Abū Nuwas(...) Nagib Mahfuz. Abbandonare la lingua classica equivarrebbe a cancellare questo incomparabile patrimonio della memoria collettiva dei popoli arabi. Nell'immediato, equivarrebbe a smantellare la nazione araba, spezzettandola in entità indipendenti, forse ostili le une alle altre. (...) Il loro unico bene comune è il patrimonio culturale e linguistico. Attentare alla lingua significherebbe demolire la casa comune dei popoli arabi e seppellire noi stessi sotto le sue macerie. Per questa ragione, non posso appoggiare coloro che mirano a distruggere la lingua araba e a sradicarla.

Auspicio invece una messa in discussione fondamentale delle regole della nostra lingua, per renderla adatta a liberare le potenzialità dello spirito arabo, prigioniere del suo carattere sacro e immutabile.

*Per tutte queste ragioni, sono convinto di esprimere il sentimento profondo di milioni di arabi proclamando: abbasso Sibaweh, simbolo della grammatica classica eretta al rango di sacro!*²⁷

Qui forse l'autore pecca un po' di pancronia. Se da un lato sottolinea come la lingua parlata sia

²⁶ *I vestiti nuovi dell'imperatore* (o *Gli abiti nuovi dell'imperatore*) è una fiaba danese scritta da Hans Christian Andersen e pubblicata per la prima volta nel 1837. La fiaba parla di un imperatore vanitoso, completamente dedito alla cura del suo aspetto esteriore, e in particolare del suo abbigliamento. Un giorno due imbroglianti giunti in città spargono la voce di essere tessitori e di avere a disposizione un nuovo e formidabile tessuto, sottile, leggero e meraviglioso, con la peculiarità di risultare invisibile agli stolti e agli indegni. I cortigiani inviati dal re non riescono a vederlo; ma per non essere giudicati male, lodano la magnificenza del presunto tessuto. L'imperatore, convinto, si fa preparare dagli imbroglianti un abito. Quando questo gli viene consegnato, però, l'imperatore si rende conto di non essere neppure lui in grado di vedere alcunché; attribuendo la non visione del tessuto a una sua indegnità, che egli certo conosce, come i suoi cortigiani prima di lui anch'egli decide di fingere e di mostrarsi estasiato per il lavoro dei tessitori. Col nuovo vestito sfilava per le vie della città di fronte a una folla di cittadini i quali applaudente e lodano a gran voce l'eleganza del sovrano, pur non vedendo alcunché nemmeno essi e sentendosi segretamente colpevoli di inconfessate indegnità. L'incantesimo è spezzato da un bimbo che, sgranando gli occhi, grida con innocenza: "Ma il re non ha niente addosso!"; da questa frase deriverà la famosa frase: "Il re è nudo!" Tuttavia, il sovrano continua imperterrito a sfilare come se nulla fosse successo.

²⁷ Chérif Choubachy *La sciabola e la virgola, la lingua del Corano è all'origine del male arabo?* Op. cit., pp. 16-17-18-19.

distante da quella letteraria, come la lingua naturalmente evolva col passare del tempo, e come di ciò conviene prendere atto, dall'altro delinea con eccessivo timore le possibili conseguenze che un eventuale abbandono della lingua letteraria potrebbero avere sulla memoria collettiva, senza peraltro dimostrare che i rischi da lui prospettati siano realmente fondati.

Sarebbe anche interessante dimostrare che in realtà il punto non è tanto la lingua, ma la maniera in cui viene insegnata, con un metodo mnemonico, che mette in secondo piano o non tiene in debita considerazione la comprensione dei meccanismi grammaticali, un metodo che si basa sulla applicazione pedante di regole estremamente analitiche, che molto difficilmente dà una visione sintetica dei fenomeni e che quindi risulta ostico ai discenti.

Il pensiero di Šarīf aš-Šūbāšī decisamente meriterebbe vari approfondimenti. Sarebbe istruttivo, ad esempio, commentare le reazioni polemiche al libello, di cui lo scrittore stesso si lamenta in una interessante introduzione alla terza edizione del libro. Mi limito a riportare l'incipit di quella introduzione, che non compare nella traduzione italiana:

عندما سلمت النص النهائي لهذا الكتاب إلى المطابع في أبريل 2004 لم أكن أتخيل أنني أحمل بين يدي قنبلة موقوتة ستفجر لتمزق الصمت المهيمن على الحياة الثقافية والفكرية في مصر منذ أكثر من ثلاثين عاماً [...] لولا أنني وضعت يدي على العصب المكشوف لما انتبه أحد لكتابي ولما ثارت ثائرة الكثيرين عليه.²⁸

Quando ho consegnato il testo definitivo di questo libro alle stampe, ad Aprile 2004, non immaginavo di avere tra le mani una bomba a tempo che sarebbe esplosa a squarciare il silenzio che dominava la vita intellettuale e culturale in Egitto da oltre 30 anni(...) Se non avessi messo il dito sul nervo scoperto nessuno si sarebbe accorto del mio libro e non sarebbe esplosa la rivolta di tanti contro di esso.

Da un lato Šarīf aš-Šūbāšī protesta la sua innocenza. Non immaginava, dice, che il suo libro fosse una bomba. Nemmeno il bambino nella favola di Andersen immaginava che il suo commento innocente fosse in realtà una bomba.

Ma poi lo stesso Šarīf aš-Šūbāšī ammette di avere toccato un nervo scoperto: sapeva quindi che avrebbe fatto male, e sapeva anche che quello era l'unico modo per farsi leggere.

Ci è riuscito. Il pamphlet di Šarīf aš-Šūbāšī ha causato polemiche molto vigorose, e le traduzioni comparse in lingue straniere, Italiano compreso, sono il risultato palpabile di tali polemiche. Insomma, le voci contro Šarīf aš-Šūbāšī si sono alzate talmente numerose e veementi che l'eco della polemica ha oltrepassato i confini strettamente egiziani ed è giunto in occidente, al punto che le case editrici hanno ritenuto utile, oltre che conveniente, pubblicare la traduzione.

In conclusione, Šarīf aš-Šūbāšī si limita a invocare la necessità di un restyling della lingua Standard nell'interesse della lingua stessa, in nome della sua stessa sopravvivenza, e quindi la sua posizione, malgrado le polemiche, è in definitiva abbastanza moderata.

Prima di lui tuttavia altri non hanno avuto timore a esternare posizioni molto più radicali, e sono arrivati a teorizzare la necessità di sostituire il dialetto all'Arabo Standard come lingua scritta, senza limitarsi al piano teorico, ma passando all'utilizzo vero e proprio del dialetto in alcuni loro scritti e traduzioni.

Si tratta soprattutto di chi sostiene che il dialetto, lingua tra le lingue, non ha un valore inferiore alla lingua Standard da nessun punto di vista, e che quindi il dialetto, lingua tra le lingue, può esprimere contenuti filosofici, seri, complessi e letterari tanto quanto l'Arabo Standard. A dimostrare questo assunto alcuni autori si sono cimentati in traduzioni inusuali, come quella di cui mi occupo in questa ricerca: la traduzione dell'Otello di Shakespeare in dialetto egiziano, che è emblematica come sostegno fattuale alla tesi che il dialetto può esprimere qualsiasi concetto venga espresso nella lingua letteraria anche della massima levatura.

Concludo quindi l'inquadramento teorico e passo a occuparmi del principale argomento della ricerca: l'Otello di Shakespeare nelle traduzioni arabe, con particolare attenzione a quelle in dialetto egiziano.

²⁸ Šarīf aš-Šūbāšī, *Li-taḥyā al-luġa al-'Arabiyya yasquṭ Sībawayh*, op. cit., p. 5.

CAPITOLO 2: L'ARABIZZAZIONE DI OTELLO

2.1: *Otello* nel mondo arabo

Introduco l'*Otello* nel panorama generale arabo, in particolare attraverso la traduzione che per oltre 60 anni è stata l'unica disponibile, e che presenta fortissimi tratti ideologici.

In che modo il pubblico arabo, e soprattutto egiziano, ha conosciuto l'*Otello*? Chi è Otello agli occhi degli Arabi? Quale traduzione ha veicolato *Otello* nel mondo arabo, e quale ideologia sta dietro a tale traduzione?

Tentare di rispondere a queste domande è fondamentale non solo in senso propedeutico all'analisi delle traduzioni in dialetto egiziano, ma soprattutto per comprendere la mentalità che fa da sfondo alle traduzioni in generale, ossia per toccare con mano come la questione identitaria e ideologica può permeare profondamente anche traduzioni da lingue straniere, come nel caso dell'*Otello*, e per comprendere come e perché quella mentalità, ogni tanto, entri nel mirino degli innovatori.

Ferial J. Ghazoul²⁹ in un suo articolo del 1998, dal titolo "The Arabization of Othello"³⁰ sostiene che *nessun lavoro di Shakespeare tocca le corde della sensibilità e identità araba tanto quanto la tragedia di Otello. Tanto per cominciare Otello è un Moro, e quindi è un Arabo (...) c'è sempre la tentazione non solo di adattare e "aggiustare" il prodotto preso in prestito alle condizioni locali, ma anche quella di "correggere" e modificare la presenza di una "tipologia" propria nel testo straniero nel senso di reclamarne e ri-autenticizzarne l'immagine*³¹(...)

L'articolo di Ferial Ghazoul analizza alcuni casi evidenti di quella che lei definisce una vera e propria *arabizzazione dell'opera e degli sforzi di riappropriazione di un prodotto letterario straniero fondato su un eroe indigeno*³².

2.2: La traduzione di Ḥalīl Muṭrān

Tra i diversi casi di arabizzazione di *Otello* mi soffermo soprattutto sulla principale traduzione dell'opera, che è anche la più nota e più ammirata, quella di Ḥalīl Muṭrān³³

Poeta e traduttore libanese, (nato a Baalbek, nella Siria ottomana, nel 1872, e morto al Cairo, nel 1949), frequentò la scuola greco-cattolica a Beirut, dove studiò Arabo e Francese. Nel 1890 lasciò il Libano per la Francia, ma poi si stabilì in Egitto, nel 1892. Fautore del Movimento Nazionalista di Muṣṭafā Kāmil, lo sostenne in un quotidiano che lui stesso fondò, *Al-Ġawā'ib al-Miṣriyya* (1903-05). Fu impiegato presso il Sindacato dell'Agricoltura e contribuì a fondare *Banque Misr*, la Banca Nazionale Egiziana, nel 1920.

Dopo un lungo viaggio in Siria e Palestina, nel 1924, si definì il "Poeta dei Paesi Arabi", *Šā'ir al-'aqtār al-'arabiyya*, ovvero, in alternativa, *Šā'ir al-quṭrain* "Il Poeta dei Due Paesi". Dopo la morte di Aḥmad Šawqī, (notissimo e amatissimo poeta nazionalista egiziano) nel 1932, divenne presidente del "Gruppo letterario Apollo", fino alla morte. Nel 1935 divenne regista della Compagnia Nazionale del Teatro Egiziano.

Tra le opere shakespeareane tradusse *Otello*, *Amleto*, *Macbeth*, *Il Mercante di Venezia*, *La Tempesta*, *Riccardo III*, *Re Lear*, *Giulio Cesare*.

²⁹ Ferial Ghazoul è una nota studiosa irachena, critico letterario e traduttrice. Ha studiato in Iraq, Libano, Regno Unito, Francia e Stati Uniti. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca in letteratura comparata alla Columbia University nel 1978. Attualmente è titolare di cattedra universitaria come professoressa di Inglese e letteratura comparata all'Università Americana del Cairo.

³⁰ Ferial J. Ghazoul, *The Arabization of Othello*, in *Comparative Literature*, Vol.50, No.1 (Winter 1998) pp. 1-31, Pubblicato da Duke University Press da parte di University of Oregon, stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1771217>
Data di consultazione: 16/07/2011.

³¹ Ibidem, traduzione dall'Inglese mia.

³² Ibidem, traduzione dall'Inglese mia.

³³ Ḥalīl Muṭrān, (1872-1949), poeta libanese che poi si stabilì in Egitto.

L'aggettivo *nazionalista* ricorre più volte anche in una breve scheda biografica come quella appena presentata. Non si tratta di un caso, dato che in effetti l'ideologia nazionalista caratterizza profondamente questo poeta e di questa ideologia è intrisa la sua traduzione di *Otello*, del 1912, che a tutt'oggi resta la più nota e celebrata.

Ḥalīl Muṭrān tradusse l'*Otello* dietro specifica richiesta di Ġūrġ Abyaḍ, attore e regista a capo della troupe teatrale che porta il suo nome. Fu lui a chiedere al poeta di cimentarsi in una resa araba della tragedia shakespeariana del Moro. Nell'introduzione alla sua traduzione lo stesso Muṭrān ricorda come fosse riluttante, all'inizio, a cimentarsi a tradurre, ma poi si convinse. Tale traduzione, 'Uṭayl, è del 1912, e rimase l'unica di riferimento per i successivi 66 anni.³⁴

La sua traduzione non si basò sull'originale inglese, ma su una versione francese di *Otello*, di Georges Duval.³⁵

In una introduzione complessa e ampollosa, con uno stile altrettanto complesso, enfatico e facondo, Muṭrān descrive la genesi del suo lavoro, esponendo le ragioni delle sue scelte linguistiche e stilistiche, a partire dai nomi dei personaggi. E da quelli partirò nell'analisi della sua traduzione.

2.2.1: Ḥalīl Muṭrān, *Otello*, i nomi dei personaggi

Muṭrān cambia il nome del protagonista, Othello, trasformandolo in 'Uṭayl, perché, secondo lui, doveva originariamente trattarsi di un nome arabo, e non di un nome europeo, dato che si trattava di un Moro. Pertanto il nome originale "Othello", pronunciato da Muṭrān "Otello", che leggeva in traduzione francese, fu considerato da Muṭrān come una possibile deformazione di un nome originariamente arabo, deformazione avvenuta ad opera degli Europei.

Ma qual era, secondo lui, il nome originario? Muṭrān ne prende in considerazione ben due.

Il primo è 'Aṭā' Allāh, ovvero, tradotto in Italiano, "Il dono di Dio"³⁶.

Il secondo è 'Uṭayl³⁷, diminutivo di 'Aṭīl³⁸, che significa "privo di gioielli".

Tra le due opzioni Muṭrān sceglie la seconda per varie ragioni.

Esclude l'opzione 'Aṭā' Allāh perché ammette di non avere affatto trovato tale nome nel Maghreb. Propende invece per l'opzione 'Uṭayl per due motivi, uno di ordine culturale, e l'altro di ordine fonologico. A suo dire il nome 'Uṭayl, apparteneva a un gruppo di vezzeggiativi tipicamente utilizzati dagli Arabi per chiamare gli schiavi neri, e quindi in qualche modo tale nome, tradizionalmente legato alla pelle nera, poteva ben adattarsi al colore della pelle di Otello.

Il secondo motivo invece si basa sulla pronuncia del diminutivo. Vocalizzato con un suono "u" finale, se la nunazione viene tralasciata nella pronuncia, come spessissimo avviene anche nell'Arabo eloquente, il suono risultante "Uṭaylu" in effetti si avvicina molto al suono del nome originale "Otello", o almeno gli si avvicina di più che nell'opzione 'Aṭā'a Allāh.

Ed è così che l'*Otello* di Shakespeare, o meglio, Othello di Shakespeare, grazie alla traduzione di Muṭrān diventa 'Uṭayl e tale resta per quasi 70 anni.

Il traduttore è fiero della sua operazione, e la difende con orgoglio. Ecco un passaggio tratto dalla sua introduzione alla traduzione:

بقي في هذا الصدد أن أقول مروراً للذين تمنّوا لو أبقيت اسم أوتلو كما أورده المؤلف، إنني لم أوافقهم على هذا لأنني كرهت أن أثبت في العربية اسماً من أسمائها على الرطانة التي حرفته إليها العجمة لغير ما سبب سوى الشهرة التي اكتسبها على تلك الصورة، في حين أنه لايتعذر إكسابه مثلها وهو مردود إلى أصله التقديري أو التحقيقي من غير أن نسوم مسامعنا جراحة تحريفه.

A tale proposito mi resta da dire, rivolgendomi a coloro che avrebbero preferito che lasciassi il nome di Otello come lo ha scritto l'autore, che non sono d'accordo con loro. Infatti aborrisco

³⁴ William Shakespeare, 'Uṭayl, traduzione di Ḥalīl Muṭrān, Cairo: Matba'at al-ma'ārif, 1912. Ristampata da Dār Mārūn, Beirut, ottava ristampa, 1974, scaricabile online all'URL www.alsakher.com, e usata come fonte nella presente ricerca.

³⁵ Così informa l'articolo citato di Ferial J. Ghazoul, a p. 3, a sua volta citando Badawi M.M. *Shakespeare and the Arabs, Cairo Studies in English*, (1963/1966): 96-186.

³⁶ In Arabo عطاء الله.

³⁷ In Arabo عَطِيل.

³⁸ In Arabo عَطِيل.

*all'idea di riportare nella lingua araba un nome che all'Arabo appartiene, conservando la deformazione su di esso operata dagli stranieri, solo in ragione della popolarità che il nome ha acquisito in quella forma, anche perché può facilmente acquisire altrettanta popolarità dopo essere stato riportato alla sua origine, certa o ipotetica, senza dover torturare le nostre orecchie imponendo loro la ferita di quella deformazione.*³⁹

Il tono di Muṭrān la dice lunga. Più che un traduttore sembra un predicatore, se non addirittura un giustiziere, che vuole restituire il povero Otello, vittima delle deformazioni straniere, alla sua vera famiglia.

Parlando di stranieri Muṭrān utilizza addirittura il termine 'aḡama che riporta alla memoria del lettore niente meno che le polemiche del tempo della shu'ūbiyya che vedevano coinvolti Arabi contro non Arabi, prevalentemente Persiani, in uno scontro apologetico volto a stabilire la propria superiorità culturale e linguistica; scontro che non a caso si accaniva soprattutto contro il "nemico" persiano, che certamente spaventava per la sua eccellenza culturale.

Nel 1912, nell'introduzione di Muṭrān, i toni apologetici sembrano confermare quello stesso antico timore che nasce dal rispetto.

Timore altrettanto giustificato, dato che sta parlando di William Shakespeare, e allora invece che limitarsi a ripetere parole scontate sulla grandezza di Shakespeare, Muṭrān cede alla tentazione di appropriazione indebita. Otello diventa un Arabo da restituire al suo mondo, e un trattamento simile viene riservato addirittura a Shakespeare!

Ecco di nuovo Muṭrān, nella sua introduzione, a proposito della sua operazione di arabizzazione:

فأما من جهة التعريب فأقول إنَّ في نفس شكسبير شيئا عربيا بلا منازعة... أقرأ لغتنا أم نُقلت إليه عنها بعض المترجمات الصحية؟ لا أعلم. ولكن بينه وبيننا من وجوه متعددة مشاكلة محيرة، فإنَّ عنده من ما عندنا جراءة على الإستعارة وذهابا بضرورها في كلِّ مذهب، وله مثل ما لنا كلف بالتنقل الوثبي من غير تمهيد ولا استئذان يدفعك من القصد وشيكا وعليك أن تتمهل في فكرك وتجد الرابطة، وبه من ما بنا من الهيام في المبالغة التي لا يقبلها من الكاتبيين ولا يعقلها من القارئين إلا الذين في تصورهم حدة وجماح كما يكون عادة عند الشرقيين وخصوصا عند العرب.

*Per quanto riguarda l'arabizzazione dico che nell'anima di Shakespeare c'è indiscutibilmente qualcosa di arabo (...). Ha letto la nostra lingua o gli fu tradotta, per mezzo di traduzioni attendibili? Non lo so. E tuttavia tra lui e noi vi sono molti aspetti di somiglianza sconcertante. Lui ha il nostro stesso ardore nell'utilizzare la metafora, le cui forme percorre in tutte le direzioni, e come noi dimostra una predilezione per i balzi improvvisi, senza preamboli e senza chiedere il permesso. Ti spinge vicino al significato ma poi sta a te riflettere, pensare e trovare il collegamento. Ha, come noi, una grande passione per l'iperbole che può essere concepita da scrittori, e compresa dai lettori, solo se dotati di acume, immaginazione e fantasia, come solitamente capita fra gli Orientali, e in particolare per gli Arabi.*⁴⁰

L'apologia di Muṭrān si commenta da sola: se Shakespeare è grande, e lo è, allora la spiegazione della sua grandezza si fonda sulla sua vicinanza, somiglianza, se non addirittura sulla sua origine orientale, in particolare araba.

Ma ancora non basta. Muṭrān, quasi a confermare l'amore arabo per l'iperbole, si spinge oltre. Eccolo:

و على الجملة ففي كلِّ ما يكتبه شكسبير شيء من روح البداوة قوامه الرجوع الدائم إلى الفطرة الحرّة.

*In breve, in tutto quello che Shakespeare scrive c'è qualcosa dello spirito beduino, nel suo costante ricorrere al libero istinto*⁴¹.

Insomma, è vero che di Shakespeare si sa poco, tuttavia si sa che è nato a Stratford on Avon, e che

³⁹ William Shakespeare, 'Uṭayl, trad. Khalil Muṭrān, op. cit., p. 2.

⁴⁰ Ibidem, p. 4.

⁴¹ Ibidem, p. 4.

ha vissuto molti anni a Londra. Né la sua cittadina natia, né tanto meno la capitale inglese sono lande beduine, e la versione “beduina” di Shakespeare, presentata da Muṭrān, ha il merito di strappare un sorriso, ma certo non molto di più.

L'idea di arabizzazione di Muṭrān è estremamente esplicita. Del resto l'intenzione di “rettificare” l'opera, e riportarla alla sua presunta purezza originaria viene apertamente esposta dallo scrittore.

Lo stesso Muṭrān infatti, sempre nella sua introduzione, dichiara sinceramente che la sua non è affatto una traduzione, ma piuttosto un'arabizzazione (ta'rib) che evidentemente coinvolge il protagonista Otello, e Shakespeare stesso.

I nomi degli altri personaggi non vengono restituiti a una presunta purezza originaria, poiché si tratta di nomi di personaggi europei, veneziani, veronesi e fiorentini.

Tuttavia un cenno al nome della protagonista femminile, Desdemona, mi sembra necessario. Muṭrān scrive il nome della giovane donna senza la “s”, e con una vocalizzazione parecchio distante dalla pronuncia inglese. Desdemona diventa Daydamūna. Come mai?

Per oltre 60 anni nel mondo arabo nessuno si pone questa domanda, e la versione di Ḥalīl Muṭrān sul nome di Otello e consorte domina indisturbata. Un ripensamento, e una critica al ragionamento di Ḥalīl Muṭrān arriva solo negli anni settanta, per mano del poeta, romanziere, critico e traduttore palestinese Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā⁴², che tradusse a sua volta l'*Otello*,⁴³ in Arabo Standard, ripensando profondamente le scelte del suo predecessore.

Negli anni Settanta, il sogno panarabo è oramai tramontato. L'Arabo Standard, nelle sue sfumature più o meno faconde, non convince più come collante identitario. Lo Stato di Israele, che ai tempi di Ḥalīl Muṭrān ancora non esisteva, è divenuto una realtà a testimonianza del fallimento del sogno panarabo. L'Egitto, prima di altri, proprio negli anni in cui Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā traduceva, si arrendeva e ne prendeva atto, con la pace di Camp David, non dopo aver subito cocenti sconfitte. A differenza di Ḥalīl Muṭrān, che traduceva arabizzando la tragedia, nel 1912, accecato dall'ideologia panaraba, e regalava *Otello* e Shakespeare ai suoi spettatori come un esempio di orgoglio arabo riscattato, Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā non aveva di queste ambizioni.

La sua traduzione è uscita in diverse edizioni e stampe, (a Baghdad, Beirut, e in Kuwait)⁴⁴ col titolo di *Ma'sāt 'Utayl*, e questa ricerca si basa su una versione pdf della traduzione inserita in una raccolta dal titolo *Al-ma'āsī al-kubrā*⁴⁵.

A differenza di Ḥalīl Muṭrān, Ġabrā traduce dall'inglese e il suo approccio alla traduzione è profondamente diverso da quello del suo illustre predecessore. E' lungi da lui qualsiasi tentativo di appropriazione. Piuttosto è preoccupato di contestualizzare l'opera nel suo ambiente storico e culturale, e infatti la traduzione è corredata, finalmente, da note esplicative che facilitano la comprensione di riferimenti storici, culturali, mitologici, sociali, linguistici.

Non mi occupo approfonditamente di questa traduzione, ma accenno all'introduzione di Ġabrā, che mi è utile per gettare luce sulla questione dei nomi dei protagonisti.

In uno stile diretto, elegante ma assolutamente comprensibile, schietto, essenziale e scorrevole, Ġabrā si confessa al lettore:

ترددت كثيرا في تعديل اسم أوتلو كما هو في الأصل الانكليزي إلى عطيل كما هو في ترجمة الشاعر خليل مطران، التي نشرت لأول مرة في القاهرة منذ ستين عاما ونيف.

⁴² Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, (1920-1994), poeta palestinese molto capace, romanziere, critico, pittore, e traduttore che aveva vissuto in Iraq dopo la partizione della Palestina a fine anni '40.

⁴³ William Shakespeare, *'Utayl*, traduzione di Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā. Questa traduzione è attualmente introvabile nelle librerie egiziane. La presente ricerca si basa su una versione inserita in una raccolta di 4 tragedie shakespeariane, dal titolo *Al-ma'āsī al-kubrā*, seconda ristampa, edizione al-Mu'assasa al-'Arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, Beirut, 2000, scaricabile online all'URL www.alexandra.ahlamontada.com, pp. 459-603. La traduzione di *Otello* di Ġabrā è però del 1978.

⁴⁴ Così informa Ferial J. Ghazoul, nell'articolo citato, p. 4.

⁴⁵ William Shakespeare, *Al-ma'āsī al-kubrā*, traduzione di Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā di *Amleto, Otello, Re Lear, Macbeth*. Op. cit.. L'introduzione del traduttore è alle pp. 381-386.

⁴⁶ William Shakespeare, *Al-ma'āsī al-kubrā*, trad. Ġabrā. Op. cit., p. 381. Questo commento colloca cronologicamente la traduzione di Ġabrā a fine anni 70. La traduzione è infatti del 1978.

Ho esitato parecchio nel trasformare il nome “Othello” come compare nella fonte inglese, in ‘Uṭayl, come nella traduzione del poeta Ḥalīl Muṭrān, che si diffuse, per la prima volta, al Cairo, un po’ più di 60 anni fa.

Ḡabrā espone i suoi dubbi, e per farlo riprende le motivazioni che avevano spinto Muṭrān a coniare quel nome, di cui si è già detto, motivazioni che lui non condivide affatto.

Infatti, a proposito di Muṭrān, e del nome ‘Uṭayl, ricostruito ad hoc per Othello, scrive:

غير أنه ابتناه على تعليل خاطئ. فهو لم يخطر له، فيما يبدو، أن الاسم أوثلو موجود أصلا في اللغات الإسبانية والإيطالية... ولو افترضنا جدلا أنه دخل إلى هذه اللغات عن طريق العربية، فإنه لم يدخلها قطعا باعتباره اسم تحبب لزنجي مملوك، كما يوحي في تعليقه، لأن أسماء الزوج المألوفة عند العرب والتي يورد مطران أمثلة عليها، لا نعرف لها تحويرا لاتينيا أدخلها في لغات إبيريا وإيطاليا. ولو شئنا الإغراق في التخمين دونما اعتماد تخميننا على شواهد لغوية قائمة، لقلنا، مع مطران، أن أوثلو ربما كان تحويرا لعطاء الله. ولكننا معه أيضا في استبعاد ذلك، لأن عطاء الله اسم نادر في العربية، وأغلب الظن أنه من الأسماء العربية المتأخرة جدا، حتى عن زمان شكسبير. والذي يتوهمه خليل مطران من أن اسم عطيل محتمل كاسم تحبب لزنجي مملوك، عاطل عن الحلية، يناقض منطق نص المسرحية مناقضة صريحة. فبطل المسرحية، كما صورته شكسبير، لم يكن عبدا مملوكا لأحد فيكتسب اسما من هذا القبيل. إنه، بالعكس، رجل ثري، كريم المحند ومن سلالة ملكية، وقد وقع أسيرا مرة بنتيجة إحدى المعارك وباعه عدوه عبدا، ولكن هناك من افتداه في الحال. فشكسبير لم يخطر بباله قط، كما لم يخطر ببال الكاتب الإيطالي الذي كتب حكاية المغربي قبله بأربعين سنة، أن يصور هذا البطل المحارب، المغامر، الذي يعجب نبلاء البندقية وجميلاتنا بشخصيته، إلا من أصل حر كريم، ومن نشأة نبيلة. وبهذا تسقط الحجة بأن لاسمه علاقة بأصله الاجتماعي المزعوم.⁴⁷

Però lui lo ha costruito su una motivazione errata. Infatti non ha pensato, a quanto pare, che il nome “Othello” era originariamente presente in Spagnolo e in Italiano (...) e se supponessimo, polemicamente, che è entrato in queste lingue attraverso l’Arabo, non vi sarebbe affatto entrato come vezzeggiativo di uno schiavo nero, proprietà di qualcuno, come suggerisce nella sua motivazione. Infatti, a proposito dei nomi tipici degli schiavi presso gli Arabi, dei quali Muṭrān riporta alcuni esempi, non ci sono noti casi di alterazione latina che sarebbe penetrata in quei nomi nelle lingue della penisola Iberica e in Italia. E se volessimo approfondire la riflessione, escludendo da tale considerazione testimonianze linguistiche fondate, potremmo dire, insieme a Muṭrān, che “Othello” poteva forse essere una deformazione di ‘Aṭā’ Allāh. Tuttavia concordiamo con lui anche nell’escludere tale possibilità perché ‘Aṭā’ Allāh è un nome raro in Arabo, e molto probabilmente è uno di quei nomi che sono entrati nell’Arabo molto tardi, anche rispetto ai tempi di Shakespeare.

Quanto proposto da Ḥalīl Muṭrān, che il nome ‘Aṭīl può essere un vezzeggiativo per uno schiavo, proprietà altrui, “privo di gioielli”, contraddice apertamente la logica del testo teatrale. Infatti il protagonista dell’opera teatrale, immaginato da Shakespeare, non è schiavo né proprietà di nessuno, tale da acquisire un nome di questo tipo. Al contrario, è un uomo benestante, di nobile origine, di stirpe reale. Una volta viene fatto prigioniero, in seguito a una battaglia, e il suo nemico lo vende come schiavo, però immediatamente c’è chi lo riscatta. A Shakespeare non è mai passato per la mente, e nemmeno allo scrittore italiano che scrisse la storia “Il Capitano Moro”, 40 anni prima di lui⁴⁸, di descrivere questo eroe combattente avventuriero, la cui personalità piace ai nobili di Venezia, e alle sue belle donne, null’altro che di origine libera, dignitosa, di nobile formazione. E con questo cade la motivazione per cui il suo nome avrebbe qualche relazione con la presunta origine sociale del personaggio.

Ecco le motivazioni di Ḥalīl Muṭrān smontate con cura, dopo decenni dal concepimento del nome ‘Uṭayl. E però si sa, decenni di circolazione linguistica indisturbata non sono un fattore indifferente. Il tempo ha la sua importanza, e parlando di lingue si sa bene che la regola principe che prevale su qualsiasi ragionamento è l’uso.

Lo sanno gli specialisti di linguistica, lo intuiscono i non specialisti, e di certo lo ammette anche Ḡabrā. Quasi paradossalmente, Ḡabrā si trova in una situazione simile a quella di Muṭrān. Già

⁴⁷ Ibidem, pp. 381-382.

⁴⁸ Riferimento a Giraldo Cinzio, autore de “Gli Ecatommiti”, (1565) che contiene la novella del “Capitano Moro”, che prende come moglie una cittadina veneziana, indubbiamente la fonte principale dell’*Otello* di Shakespeare.

Muṭrān infatti si era posto il problema di restituire il nome di Otello alla sua presunta “purezza” e aveva concluso che non se la sentiva di *torturare le nostre orecchie imponendo loro la ferita di quella deformazione*⁴⁹, e aveva optato per l'arabizzazione del nome. Ora Ġabrā si trova di fronte a un bivio simile. Che fare? Correggere l'errore di Muṭrān o lasciar correre?

Ecco come espone il suo dilemma:

وليس إلا من قبيل الصدف أن يوفق شاعر عربي القلب والأذن كمطران في استدراج صوت الاسم الأجنبي وتحريفه إلى ما يشبه العربية. وكان هذا بعض السبب في أنني رضيت أخيراً أن أجعل من أوثلو عطيل، ولو أنني أعلم أننا لو راجعنا كتب العربية كلها منذ وجدت، لما عثرنا فيها على اسم كهذا. وبعض السبب الآخر هو أن كلمة عطيل درجت على اللسان العربي لأكثر من نصف⁵⁰ قرن بحيث يحق لنا أن نتبينها، عن خطأ أو صواب.

E' solo per caso se un poeta arabo di cuore e d'orecchio come Muṭrān riesce a trasformare il suono del nome straniero, e la sua deformazione, in qualcosa che somigli all'arabo. Questo è stato uno dei motivi per cui, alla fine, ho accettato di mutare “Othello” in “Uṭayl”, pur sapendo che se passassimo in rassegna tutti i libri arabi, dall'inizio, non vi troveremmo un nome come questo. E un altro motivo è che la parola ‘Uṭayl è circolata nella lingua araba per oltre mezzo secolo, e quindi abbiamo il diritto di adottarla, giusta o sbagliata che sia.

In conclusione quindi Ġabrā si arrende di fronte alla realtà, prende atto di quanto avvenuto, lo spiega, propone le sue ragioni, ma alla fine opta in favore della consuetudine oramai radicata. E' così il nome ‘Uṭayl resta invariato.

E la bella Desdemona? Anzi, Daydamūna?

Ġabrā se ne occupa nei seguenti termini:

غير أنني لن أقرّه على تحريف اسم دزديمونة إلى ديدمونة. فمطران، بنقله عن الفرنسية، كان متأثراً باللفظ الفرنسي للأسماء، وهو الذي يجعل قراءة " التاء " (بثلاث نقط) في اسم أوثلو كأنها " تاء " (بنقطتين)، مما أوحى لمطران بتحويلها إلى (ط) - على لطريقة العربية التقليدية في تحويل " التاء " في الأسماء والكلمات اليونانية، والأجنبية عموماً، إلى " ط ". غير أن حذف السين، المتحولة باللفظ الإنكليزي إلى " زاي " في اسم Desdemona لأن الفرنسية تُسقطها عند لفظ الكلمة، أعطانا بذلك اللفظ الفرنسي للإسم، مما لا يمكن قبوله. ولذلك أبقيت أنا الإسم على لفظه الأصلي - الإنكليزي أو الإيطالي - (كما فعلت، بالطبع، مع الأسماء الأخرى كلها). ومن الطريف أن كلمة دزديمونة تعود إلى أصل يوناني يعني الحظ الشقي.

Tuttavia non accetterò di deformare il nome Desdemona in Daydamūna. Muṭrān, traducendo dal Francese, era influenzato dalla pronuncia francese dei nomi, pronuncia che ha trasformato la lettura della lettera “tā” (con tre puntini diacritici)⁵¹ nel nome Othello in una “tā” (con due puntini diacritici)⁵², e che ha indotto Muṭrān a trasformarla in “tā”⁵³ - alla maniera tradizionale araba di trasformare la “tā” nei nomi e nelle parole greche, e straniere in genere, in una “tā”.

Tuttavia l'elisione della “Sīn”⁵⁴, (che nella pronuncia inglese diventa “zāy”⁵⁵) nel nome “Desdemona”, dovuta al fatto che cade nella pronuncia francese, ci ha dato come risultato, con quella articolazione del nome alla francese, qualcosa di inaccettabile. Per questo motivo ho conservato il nome con la sua pronuncia originale – inglese e italiana. (E altrettanto ho fatto, ovviamente, con tutti gli altri nomi). Curiosamente, la parola Desdemona ha un'origine greca, e vuol dire “cattiva fortuna”⁵⁶.

Insomma, in qualche modo Ġabrā rende giustizia alla giovane Desdemona, tentando di restituirla al

⁴⁹ William Shakespeare, *Uṭayl*, traduzione di Khalil Muṭrān, op. cit., p. 2.

⁵⁰ William Shakespeare, *Al-ma'āsī al-kubrā*, op. cit., p. 382.

⁵¹ In alfabeto arabo, la lettera ث.

⁵² In alfabeto arabo, la lettera ت.

⁵³ In alfabeto arabo, la lettera ط.

⁵⁴ In alfabeto arabo la lettera س.

⁵⁵ In alfabeto arabo la lettera ز.

⁵⁶ Cinzio, fonte di Shakespeare, probabilmente basò il nome sul greco δυσδαίμων (*dysdaimon*) o δυσδαίμονια (*dysdaimonia*, “infelicità”, “sventura”), con il significato di “dal destino avverso”, “sfortunata”, “nata sotto una cattiva stella”.

suo nome originario.

Ci riesce? No.

Come viene chiamata oggi, in Egitto, la sfortunata consorte di Otello, a distanza di oltre 40 anni dalla correzione del suo nome? Daydamūna, alla maniera di Muṭrān.

Ma c'è di più. La presunta pronuncia francese, senza “s”, che avrebbe ingannato Muṭrān e che sarebbe, secondo Ġabrā, responsabile della deformazione, è proprio così?

Dalle mie verifiche non risulta. In Francia Desdemona è nota col nome di Desdémone, e la “s” viene pronunciata. L'argomento di Ġabrā, che attribuisce le scelte di Muṭrān alla pronuncia francese, viene a cadere.

Forse oltre un secolo fa, mentre Muṭrān traduceva, quella “s” in “Desdémone” non veniva pronunciata? Mi parrebbe improbabile, anche se non lo posso escludere. Oppure si è sbagliato Ġabrā? E' probabile che Ġabrā, che non era un esperto di Francese, abbia operato qui una deduzione indiretta, basata sull'origine libanese di Muṭrān e sul doppio passaggio linguistico. Comunque sia, il risultato non cambia e il punto interrogativo rimane.

Desdemona, veicolata nel mondo arabo attraverso la traduzione del poeta libanese, del 1912, rimane ancor oggi Daydamūna, anche se le traduzioni successive della tragedia hanno tentato di restituire il personaggio al suo nome, inutilmente.⁵⁷

2.2.2: Ḥalīl Muṭrān, *Otello*, la lingua

Un paragrafo a parte meritano le scelte linguistiche del poeta libanese, di cui lui stesso parla nella sua complessa introduzione.

Ricorda come Shakespeare sia stato tradotto in tutte le lingue del mondo, e ricorda come in alcune lingue, come il Francese, si trovi più di una traduzione, e ricorda anche che le traduzioni migliori, in Francia, vengono autorizzate dall'Accademia Letteraria. Dimentica, tuttavia, di informare il lettore che la sua traduzione in Arabo è basata a sua volta su una traduzione francese, quella di Georges Duval.⁵⁸ Alla luce di quanto analizzato, informare il lettore della matrice francese del suo lavoro sarebbe stato utile, e comunque la matrice francese emerge a volte in modo eclatante.

Questo aspetto specifico di analisi esula dagli obiettivi di questa ricerca, ma talvolta la matrice francese porta a esiti così peculiari della lingua, che non la si può completamente ignorare.

Ad esempio nel terzo atto, che vede Cassio vittima di Iago che lo fa ubriacare, a un certo punto tra i bagordi dell'ebbrezza Iago canta una tipica canzone da taverna che vede protagonista, nel testo shakespeariano, Re Stephen.

Nella tavola sinottica sottostante si può osservare come Muṭrān, probabilmente del tutto inconsapevole, traduce “King Stephen”

Inglese/Italiano ⁵⁹		Arabo/Italiano	
King Stephen was and a worthy peer	Re Stefano era un degno pari	كان الملك إتيين نبيلًا شريفًا ⁶⁰	Re Etienne era nobile e degno d'onore

“Re Etienne”, è certamente un'eredità della versione francese dell'*Otello*.

⁵⁷ Così confermano gli Egiziani che conoscono l'opera, e così continua a diffondere il teatro e la stampa. Si veda, ad esempio, un articolo del giornale a firma di Āmāl Bakīr, in *Al-Ahrām*, del 2001, che commenta una rappresentazione teatrale dal titolo *عطيل شكسبير تتحول إلى مندبل الحلو* *L'Otello di Shakespeare diventa il fazzoletto della dolcezza*, consultabile online all'indirizzo <http://www.ahram.org.eg/Archive/2001/7/13/ARTS1.HTM> (data di consultazione: 12-10-2014) Nell'articolo la consorte di Otello è chiamata, come al solito, Daydamūna.

⁵⁸ Georges Duval (Parigi, 1847-1919) giornalista e drammaturgo francese.

⁵⁹ William Shakespeare, *Otello*, Universale Economica Feltrinelli, traduzione di Agostino Lombardo, © Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milano. Prima edizione a giugno 1996, undicesima edizione a giugno 2013, con testo inglese a fronte. pp. 84-85, verso 87.

⁶⁰ William Shakespeare, *Uṭayl*, traduzione di Khalīl Muṭrān, op. cit., p. 30.

Ma la lingua scelta da Muṭrān, più che per i suoi francesismi, è interessante dal punto di vista ideologico.

Nella solita introduzione infatti Muṭrān affronta direttamente il problema della lingua, o meglio, della scelta più opportuna, secondo le sue finalità.

Ecco il suo ragionamento:

تناولت الرواية لأعرّبها وكأني أنوي ردها إلى أصلها كما رددت عطيل، وقبل أن أشرع فيها تفكرت في الأسلوب الذي أختاره لها⁶¹

Ho trattato il racconto in modo da arabizzarlo, come a volerlo restituire alla sua origine, così come ho restituito Otello, e prima di iniziare ho meditato sullo stile da scegliere.

Non c'è da stupirsi che un poeta provetto come Muṭrān si ponga problemi di scelte stilistiche e linguistiche, ed è qui apprezzabile la sua schiettezza nel dichiarare apertamente il suo obiettivo: l'arabizzazione del racconto.

Ma ancora più interessanti, e chiarissime, sono le sue esternazioni successive.

أهو ذلك الأسلوب المخزق الذي تشيّف الفصاحة فيه عن رقع العامية؟ لا وألّا لا! فتا الله لو ملكت تلك العامية لقتلتها بلا أسف ولم أكن بقتلي إياها إلا منقما لمجد فوق كل مجد، نزلت من هيكله الذهبي الخالص الرنّان منزلة الرجلين الخزفيتين القذرتين فهو فوقها متداع وبهما مشوّه، منتقما لأمة كسرت العامية وحدتها وكانت عليها أكبر معوان للتصاريف التي مزقتها في الشرق والغرب كلّ ممزّق، منتقما للفصاحة نفسها وأية فصاحة في خسارة لا تصيب فيها تبر الأصل إلا وقد تلوّث بذريعات لا تحصى من أوضاع الرطانات بأنواعها.

بُعداً لهذا الأسلوب إذا! ولنختر غيره... أتؤثّر الأسلوب الجزل المتين القديم؟ لا ولا!

لأنّ الروايات إنما تُكتَب ليفهمها القوم ويستفيدوا منها مغزي بجانب التفكّهة. أفنعكس عليهم تلك السنّة الشريفة التي سنّها النبي القرشي بقوله: أمرت أن أخطب الناس على قدر عقولهم؟

بعد هذا وذلك لم يبقَ إلا الأسلوب الوسط وهو الذي تكون بمقتضاه الألفاظ كلها فصيحة لكن سهلة، وتفكك الجمل تفكيكا يقرب مدلولاتها من الأفهام بمحاكاته لفنون المحادثات المستجدة من غير أن يفوتنا الالتفاف في ذلك التفكيك في أشتات ما صنع أدياء العرب من مثله لدواعي حال مخصوصة وإن لم يألّفه جمهور الكتاب الإحتقاليين.

هذا هو الأسلوب الذي أثرته وأرجو أن أكون قد وفّقت فيه بعض التوفيق، فنتجمع معه لهذه القصة مزياتان: إحداهما أنها تكون عربية فصيحة لو لا الأعلام ولو لا تشقيق الكلم على ترتيب المخاطبة بين الفرنجة قديما وحديثا والثانية أنها تمثل أقوال شكسبير حرفا بحرف ولفظة بلفظة مع مراعاة انطباق كل منها على الإصطلاح الديني أو الإجتماعي الذي لها عند القوم الممثلين فيصحّ أن تكون هذه الترجمة مثالا للتعريب يحتذيه طلبة المدارس.⁶²

Trattasi di quel lacero stile, in cui l'Arabo classico traspare attraverso i rattoppi del dialetto? No, mille volte no. Per Dio, se quel dialetto fosse di mia proprietà lo ammazzerei senza alcun dispiacere, e nell'ammazzarlo sarei animato dal desiderio di vendicare la gloria ineguagliabile, dal cui altare puro, dorato, prestigioso e altisonante, è precipitato il dialetto, giù in basso fino al livello di volgari piedi di terracotta, sui quali poggia la gloria passata, fragile, traballante e da quelli deformata. Animato dal desiderio di vendicare la Umma⁶³, perché il dialetto ha frantumato la sua unità, avendo agito come il più grande catalizzatore dei cambiamenti che l'hanno fatta a pezzi, da Oriente a Occidente, a brandelli. Animato dal desiderio di vendicare l'eloquenza stessa. Quale eloquenza può esserci nella volgarità che più nulla contiene della polvere d'oro originale, in cui tutto si è imbrattato di polvere, in quantità incommensurabile, e di ogni genere di sudiciume gergale?

Dunque lungi da questo stile! Scegliamone un altro.. E' forse preferibile lo stile antico, solido e forbito? No e poi no! Le storie vengono scritte affinché il pubblico le comprenda, e affinché in esse trovi dei valori, oltre all'intrattenimento. Forse capovolgeremo contro gli spettatori quella Sacra Tradizione posta dal Profeta Quraishita quando disse: "Mi è stato comandato di rivolgermi alle

⁶¹ Ibidem, p. 4.

⁶² Ibidem, pp. 4-5.

⁶³ In Arabo أمة, che significa "Comunità, Nazione, Etnia" e "La comunità dei credenti". Tradurre il termine comporterebbe una perdita di gran parte dei suoi significati, che in questo contesto invece è importante conservare, quindi preferisco non tradurlo.

persone secondo le loro capacità intellettive⁶⁴?”

E dopo questo e quello, non resta altro che lo stile intermedio, quello che esige espressioni tutte in arabo classico, però semplici, e di suddividere le frasi in modo da avvicinare i loro significati alla comprensione, analogamente a quanto si fa nella nuova arte della conversazione, senza però trascurare di tenere in considerazione, in tale suddivisione, le svariate produzioni dei letterati arabi in casi simili, produzioni concepite per occasioni e situazioni particolari, anche se la massa cerimoniosa degli scrittori con quello stile non ha familiarità.

E' questo lo stile che ho scelto, e spero di esserci abbastanza riuscito, sicché in questa storia, insieme a quello stile, vi sono due pregi. Il primo è che questa è una classica storia araba, tranne per i nomi propri, e per la distribuzione del discorso secondo l'ordine in uso presso i Franchi⁶⁵, in passato e nel presente. Il secondo è che essa riflette le frasi di Shakespeare parola per parola, enunciato per enunciato, curandosi di conformare le locuzioni religiose e sociali a quelle del pubblico, sicché si possa dire che questo esperimento è un esempio di arabizzazione che gli studenti nelle scuole prenderanno come modello.

Queste parole suonano come una dichiarazione di fede: la fede nella superiorità e sacralità dell'Arabo Classico, e la demonizzazione delle parlate gergali, accusate addirittura di essere le principali responsabili della frantumazione della Umma.

Alla ricerca dello stile adatto, Muṭrān fonda il suo discorso addirittura su un detto profetico, a conferma di quel legame tra lingua Araba e sacro che ben conosce chi si occupa di questa materia. Alla fine Muṭrān identifica lo stile migliore in un Arabo Classico “intermedio” assolutamente scevro di espressioni dialettali, ma allo stesso tempo “facile”.

Sorge spontanea la domanda: ci è riuscito? Il suo stile è intermedio, puramente classico e allo stesso tempo facile? Rispondere non è semplice, perché quella traduzione veniva scritta nel 1912, e allora bisognerebbe chiedersi se quello stile che era intermedio, classico e facile nel 1912, lo sia anche nel 2015, cosa abbastanza complessa.

Per intanto, è opportuno partire dal presente. Si può affermare che oggi chi legge questa introduzione e la traduzione di *Otello* di Muṭrān, se non possiede una formazione linguistica specifica di livello universitario, letteralmente “non ci capisce niente”.

Sono parole forti, non mie, ma frutto di una piccola ricerca compiuta sul campo, al Cairo, nell'estate 2014. “Non ci capisco niente” è stata la risposta di una decina di egiziani laureati in materie non linguistiche ai quali ho sottoposto l'*Otello* tradotto da Muṭrān, e la relativa introduzione.

Due Egiziani cairoti laureati in Arabo, invece, hanno affermato di comprendere il senso generale del discorso nell'introduzione, ma hanno dovuto ricorrere al dizionario più e più volte per comprendere svariati termini, e affermano che l'introduzione ha uno stile altamente retorico, ricercato, intricato, e molto difficile da intendere.

Loro stessi, dopo avere compiuto una lettura attenta e approfondita, con l'ausilio dei dizionari, restano dubbiosi rispetto ad alcune frasi. Non molto diverso è il loro commento sulla traduzione stessa, anch'essa incomprensibile in vari punti, e non solo nei dettagli.

Un piccolissimo esempio può aiutare a cogliere il grado di difficoltà dello stile “intermedio” di Muṭrān, anche a livello lessicale.

Le fragole ricamate sul fazzoletto di Desdemona, che lo rendono unico e tragicamente riconoscibile,

⁶⁴ Si tratta di un detto molto noto, malgrado la catena di trasmettitori che lo avrebbe tramandato viene giudicata debole. Lo ha tramandato As-Saḥāwī, in *Al-maqāṣid al-ḥusnā*, nella formulazione qui utilizzata. Nel *Ṣaḥīḥ* di al-Buḥārī invece, nel capitolo sulla conoscenza, si trova in una formulazione leggermente diversa: *هدثوا الناس بما يعرفون، أتحبون أن يكذب الله، ورسوله*: *Rivolgetevi alle persone come loro sanno comprendere, o volete che smentiscano Dio e il suo Profeta?* Anche Muslim ha tramandato il detto, come segue: *ما أنت بمحدث قوما حديثا لا تبلغه عقولهم إلا كان لبعضهم فتنة*: *Non ti rivolgerai alla gente con parole che i loro intelletti non comprendono, senza che alcuni di loro si ribelleranno.* Consultabile online all'URL http://www.alsunnah.com/main/articles.aspx?selected_article_no=6565

⁶⁵ E' questo l'unico riferimento che troviamo ai “Franchi”, termine che identifica per estensione gli Europei, gli Occidentali, e non necessariamente i Francesi. Si tratta di un riferimento estremamente generico, e il lettore non può comprendere, solo in base a esso, che la traduzione è basata su un testo a sua volta tradotto in Francese.

semplicemente chiamate *strawberries*⁶⁶ da Shakespeare, diventano, nella traduzione di Muṭrān, الشَّلِيك⁶⁷, *al-šilayk*, parola di origine turca, e praticamente sconosciuta, oggi, in Egitto.

Ai tempi di Muṭrān, quando era ancora in vita l'Impero Ottomano, forse era più diffusa di oggi, soprattutto tra le classi più alte, che conoscevano il Turco, ma di certo l'alternativa per il termine *fragola*, فراولة, *farāwla*, calco dall'Italiano molto più diffuso dell'altro, era a disposizione del traduttore, che non lo scelse, impegnato a sollevare lo stile dal livello più basso a quello intermedio. Insomma, si può immaginare che nei salotti aristocratici, in coppette eleganti su vassoi d'argento venissero servite deliziose *šilayk* (fragole, col nome turco) mentre il popolo chiamava lo stesso prodotto col nome più "popolare", *farāwla* (fragole, prestito dall'Italiano). Muṭrān, più o meno consciamente deve essersi chiesto: "Il fazzoletto di Desdemona è ricamato con volgari, popolari *farāwla* oppure con aristocratiche *šilayk*?" La risposta sta nel testo. L'aristocratica Desdemona doveva possedere un fazzoletto alla sua altezza, e quindi le fragole lì ricamate vengono denominate con il termine socialmente superiore. La caratterizzazione sociale di Desdemona esigeva uno stile non popolare. Del resto il pubblico di Muṭrān, nel 1912, sicuramente una piccola élite appartenente alle classi sociali elevate, le uniche all'epoca alfabetizzate, avrebbe capito.

E oggi? Chi capirebbe?

A un professore di Lingua e Letteratura araba in una scuola cairota egiziana, ho chiesto cosa penserebbero i suoi studenti dell'*Otello* nella versione tradotta da Muṭrān. Sinceramente mi ha risposto che non si sognerebbe mai di proporre ai suoi studenti quella lettura, certo non solo che non la potrebbero capire, ma anche che, se obbligati a leggere "quella roba", odierrebbero Muṭrān, Shakespeare, l'Arabo e la letteratura inglese per sempre.

Ebbene, la lingua "intermedia" di Muṭrān, del 1912, oggi non è più intermedia, ma decisamente superata.

⁶⁶ William Shakespeare, *Otello*, Universale economica Feltrinelli, op. cit., p. 146.

⁶⁷ Muṭrān, op. cit., p. 42.

CAPITOLO 3: *OTELLO DOPO MUṬRĀN*

In questo capitolo presento brevemente le traduzioni di Otello successive a quella di Muṭrān, in particolare quelle che hanno circolato, e ancora circolano, in Egitto.

La traduzione successiva a quella di Muṭrān è del poeta palestinese Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, del 1978. In quell'introduzione si percepisce quanto Ġabrā sia profondamente consapevole che la traduzione precedente alla sua, di Muṭrān, era parecchio “in trincea”, e da quella decisamente prende le distanze.

Ġabrā traduce dall'inglese in Arabo Standard, scegliendo una lingua finalmente comprensibile. Distribuisce il testo secondo la numerazione dei versi dell'originale testo inglese, sicché il lettore arabo si trova a leggere un testo che anche nell'impaginazione riflette l'originale inglese, rendendo l'eventuale comparazione con quello agibile e immediata. Nel testo di Ġabrā, fedele all'originale, si trovano finalmente riferimenti e intere battute che Muṭrān, impegnato ad arabizzare, e a idealizzare, aveva ommesso.

Ġabrā non censura i riferimenti al vino che si trovano nel testo originale inglese, non alleggerisce le oscenità sessuali; non nasconde l'epilessia di Otello. Nel testo di Muṭrān invece tutto questo avviene. Muṭrān, ad esempio, cancella la seguente battuta:

Jago: *Come, come; good wine is a good familiar creature if it be well used: exclaim no more against it...*

Jago: *Su, su, il buon vino è uno spirito benigno, se è bene usato: non inveire più contro di lui..*⁶⁸

Ġabrā invece la traduce letteralmente:

⁶⁹ ياغو: لا، لا. ان الخمر الطيبة مخلوق طيب اذا أحسن استعماله⁷⁰، كفاك تهجما عليها.

Jago: *No, no. Il buon vino è una buona creatura, se usato bene. Basta inveire contro di lui!*

Quando Jago chiede a Otello se, per essere certo della colpevolezza della moglie, vorrebbe fare da testimone oculare dell'atto del tradimento, descrive l'ipotetica scena alla sua maniera volgare dicendo:

Jago: *Would you..... Behold her topped?*

Jago: *Volete..... Vederla mentre viene montata?*⁷¹

Muṭrān alleggerisce l'immagine oscena,

⁷² ياغو: أتبتغي مني شاهدا يتفرس فيها... وهي مع الرجل؟

Jago: *Volete da me che vi faccia da spettatore, che la guarda mentre sta insieme all'uomo?*

L'idea animale della monta, che pervade il testo shakespeariano, sin dalla prima pagina, scompare nella versione di Muṭrān, per tornare solo negli anni settanta, a opera di Ġabrā:

⁶⁸ *Otello*, Universale Economica Feltrinelli, op. cit., pp. 98-99.

⁶⁹ William Shakespeare, عطيل, traduzione di Ġabrā, op. cit., p. 515, versi 299-300.

⁷⁰ In questo caso, e in tutta la ricerca, nelle citazioni dall'Arabo conservo l'ortografia del testo originale anche quando non è coerente. Soprattutto nell'utilizzo della ة e della ي, i puntini, negli scritti egiziani, sono mancanti o ridondanti. Pertanto, quello che potrebbe sembrare un errore di scrittura, come in questo caso, in realtà rispecchia quanto pubblicato nella fonte originale.

⁷¹ Ibidem, pp. 142-143.

⁷² Muṭrān, op. cit., p. 41.

Jago: Vuoi osservare..... e guardarla montata?

Si potrebbero riportare tantissimi altri esempi: e non mancheranno le occasioni, nelle pagine successive. Ma ciò che conta, qui, è sottolineare come solo dopo gli anni settanta si può dire davvero che l'*Otello* è stato “tradotto”.

La versione arabizzata, ideologizzata, “in trincea”, di Muṭrān, ha certamente avuto il pregio di far conoscere la tragedia shakespeariana, ma non nei toni, nello stile, nello spirito shakespeariano, malgrado le buone intenzioni del traduttore libanese.

Dopo la traduzione di Ġabrā quelle successive sono lavori accademici, si basano sul testo inglese, danno informazioni precise sulle fonti inglesi su cui i traduttori si sono basati, e sono corredate da note esplicative dettagliate.

Nel 2004 Muḥammad Muṣṭafā Badawī pubblica la sua traduzione dal titolo *Ma'sāt 'Utayl*⁷⁴

A distanza ravvicinata, nel 2005, il Dottor Muḥammad 'Inānī⁷⁵, pubblica il suo *'Utayl*⁷⁶, un lavoro eccellente, corredato da un'introduzione di 64 pagine, da note esplicative dettagliatissime, che mettono a confronto la traduzione con l'originale inglese, con il testo disposto col numero dei versi corrispondente all'originale, come in quello di Ġabrā. E' un ottimo strumento non solo per la lettura, ma per lo studio e l'approfondimento; a mio parere il migliore, al momento, sul mercato.

C'è poi un piccolo libriccino per bambini, dal titolo *'Utayl wa-qiṣṣatāni āḥarāni*,⁷⁷ in cui *Otello* non è più un'opera teatrale, ma una fiaba per bambini, con la sua morale finale, che vede Jago impiccato e giustizia fatta. La lingua del libriccino è semplicissima, adatta ai bambini, e comunque è Arabo Standard.

Nel 1983 un adattamento cinematografico dell'opera, diretto dal regista 'Āṭif al-Ṭayyib⁷⁸ esce in Egitto, col titolo *Al-ġira-al-qātīla, La gelosia assassina*, ed è un grande successo. Ancora oggi è conosciutissimo, frequentemente trasmesso in tv, e noto al grande pubblico egiziano che tuttavia ignora completamente la fonte ispiratrice del film. Insomma, che si tratti di un'opera shakespeariana, trasformata e adattata, non si sa.

Nel film *Otello* diventa 'Aṭā' Allah, un rampante ingegnere degli anni 60 impegnato nella arrampicata sociale grazie ai suoi grandi meriti lavorativi.

Jago diventa ironicamente Muḥliṣ, nome arabo che significa “leale e sincero”, collega di 'Aṭā' Allah, intelligentissimo e invidiosissimo, che trama alle sue spalle.

Desdemona diventa la bella ricca figlia di buona famiglia, che si sposa per amore e che cade, insieme al marito, vittima della trama tessuta da Muḥliṣ /Jago.

A differenza dell'opera shakespeariana il film ha un lieto fine: in un finale al cardiopalma 'Aṭā' Allah viene bloccato da Sāmī (Cassio), mentre è quasi riuscito a soffocare Dīnā/ Desdemona, che infine è salva, e l'amore vince su tutto.

Il pubblico egiziano fruitore di questo film negli anni 80, come anche oggi, offre un ottimo esempio di quello che Itamar Even Zohar⁷⁹ definisce “consumatori indiretti di prodotti letterari”⁸⁰. *Tutti i*

⁷³ William Shakespeare, traduzione di Ġabrā, op. cit., p. 540, versi 402-403.

⁷⁴ William Shakespeare, *Ma'sāt 'Utayl*, trad. Muḥammad Muṣṭafā Badawī, المركز القومي للترجمة, Al-markaz al-qawmī li-l-tarġama, 2004. Seconda ristampa, Cairo, 2009.

⁷⁵ Professore di Lingua e Letteratura inglese all'università del Cairo.

⁷⁶ William Shakespeare *'Utayl*, trad. Muḥammad Muḥammad 'Inānī, al-Hay'a-al-Miṣriyya al-'Āmma li-l-Kitāb, Cairo, 2005.

⁷⁷ William Shakespeare, *'Utayl wa qiṣṣatāni āḥarāni*, © aš-šarika-al-miṣriyya-al-'ālamīyya li-l-našr – Longman 1992. Adattamento in Arabo del Dott. Sulaymān Nabīl 'Abdu-l-'Azīz.

⁷⁸ Noto regista egiziano, (1947-1995).

⁷⁹ Itamar Even-Zohar, nato a Tel Aviv, nel 1939. Linguista e padre della teoria polisistemica come metodologia di ricerca. Ha tenuto lezioni e conferenze in Università e centri di ricerca ad Amsterdam, Parigi, Philadelphia, Reykjavík, Quebec City, Louvain, Santiago de Compostela, Santander, Barcellona e Santa Cruz, California. Conosce l'Ebraico (madre lingua) l'Arabo, l'Inglese, il Francese, lo Svedese, lo Spagnolo, il Norvegese, il Danese, l'Italiano, il Russo, il Tedesco, l'Islandese, ed altre lingue.

⁸⁰ In: Itamar Even-Zohar, *Polysystem Studies*, © Itamar Even-Zohar, Tel Aviv, 1990-1997, p. 36.

*membri di qualsiasi comunità sono almeno consumatori indiretti di testi letterari. (...) consumiamo solo una piccola quantità di frammenti letterari, digeriti e trasmessi, da vari agenti culturali, e resi parte integrante del discorso quotidiano*⁸¹. Evidentemente con questo genere di fruizione indiretta e frammentaria il consumatore perde di vista il legame con le matrici di quei frammenti.

E così in Egitto il film *La gelosia assassina*, noto al grande pubblico, e digerito e integrato nella cultura egiziana, non ha mai palesato la sua matrice shakespeariana.

Il film è in dialetto egiziano, cairota.

Solo un anno dopo, nel 1984, compare una traduzione di *Otello* in dialetto egiziano, mai pubblicata in un libro ma solo in una rivista, *Al-masrah*⁸², a firma del poeta egiziano Nu'mān 'Āšūr.

Quattordici anni dopo, nel 1998, esce l'unica traduzione dell'opera in dialetto egiziano pubblicata in un libro. Si tratta di *Masraḥiyyat-'Uṭayl*⁸³, tradotta in dialetto da Moustapha Safouan.

Di queste due traduzioni passo a occuparmi nei capitoli successivi.

⁸¹ Ibidem, p. 36.

⁸² William Shakespeare, *Masraḥiyyat-'Uṭayl*, traduzione di Nu'mān 'Āšūr, in *Al-masrah*, 3, 1984, pp. 89-128.

⁸³ William Shakespeare, *Masraḥiyyat-'Uṭayl*, trad. in dialetto egiziano di Moustapha Safouan, Cairo: Maktaba-al-Anglu al- Miṣriyya, 1998.

CAPITOLO 4: IL CONFLITTO TRA IL DIALETTO E LA LINGUA STANDARD SI TRASFERISCE A TEATRO

Sameh F.Hanna⁸⁴ in un suo articolo del 2005 ricorda come il dialetto a teatro non sia affatto una novità:

*Tamṣīr; egizianizzazione, era la regola dominante durante le prime fasi nella storia del teatro egiziano. Attraverso il lavoro di Ya‘qūb Ṣannū‘ (1839-1912) e Muḥammad ‘Uṭmān Ġalāl (1829-1898) una grande gamma di commedie francesi furono tradotte in dialetto egiziano, per gli Egiziani.*⁸⁵

In effetti il dialetto non è estraneo al teatro. Al contrario, domina sui palcoscenici da lungo tempo, tanto che era, ed è, la lingua delle commedie, autoctone e tradotte.

Le tragedie, invece, venivano e vengono rappresentate in Arabo Standard.

Ecco che, parlando di teatro, torna con forza nel discorso la dicotomia dialetto-Arabo Standard.

Una buona sintesi delle abitudini linguistiche, teatrali e non, rispetto a queste due varietà linguistiche, e della storia dei dibattiti intorno alla lingua nei teatri egiziani si trova in un articolo della professoressa Madiha Doss, uscito nel 1999⁸⁶, in occasione della traduzione di *Otello* in dialetto egiziano, da parte di Moustapha Safouan, nel 1998.

Parlando della traduzione di Safouan in dialetto egiziano Madiha Doss ricorda le ragioni esposte dal traduttore stesso nella sua introduzione, che lo hanno spinto a compiere la traduzione in quel dialetto, e non in Arabo Standard. Safouan, come ricorda Madiha Doss, voleva presentare questa traduzione ai lettori ordinari, nella loro lingua, quella con cui sono stati allattati. Ma non è una novità. Infatti questa traduzione non è stata la prima nel suo genere.

Opere letterarie classiche del patrimonio mondiale già in passato erano state tradotte in dialetto egiziano. Racine e Molière furono tradotti in dialetto egiziano già nel diciannovesimo secolo; *Tartuffe*, *Les Femmes Savantes*, *Esther*, *Iphigénie*, sono solo alcuni titoli di opere tradotte in dialetto egiziano, insieme ad altre. Tuttavia le traduzioni che ebbero successo furono esclusivamente quelle che riguardavano le commedie.

Perfino alcuni frammenti di “Enrico IV” e “Amleto” sono stati tradotti in dialetto a fine diciannovesimo secolo, anche se Sir William Wilcox⁸⁷, il traduttore, non ha mai pensato di rappresentarli a teatro e, secondo Madiha Doss, l'unica cosa che gli interessava davvero era tenere alta la bandiera del dialetto, secondo lui l'unico strumento con cui gli egiziani dovevano comunicare e scrivere, per tutti gli scopi della comunicazione.

Nel 1930 è stato il turno de “*La Bisbetica domata*”⁸⁸ che ha acceso la polemica tra sostenitori e

⁸⁴ Il Dottor Sameh Hanna, egiziano, è professore di letteratura araba e traduzione all'università di Leeds. Ha scritto il suo Ph.D all'università di Manchester con una ricerca sulla lettura sociologica delle traduzioni arabe delle tragedie di Shakespeare, nel 2006. La sua esperienza di ricercatore si estende a diversi settori tra cui la letteratura araba, studi di traduttologia e di teatro, studi su Shakespeare e di sociologia culturale.

⁸⁵ Così informa Sameh.F.Hanna in *Othello in Egypt, Translation and the (un)making of National Identity, University of Manchester, U.K.*, IATIS 2005, yearbook indb 118. Data di consultazione 12-03-2005.

⁸⁶ Madiha Doss, *Ṣaksbīr bi-l-luġa-l-‘āmmiyya man yaqra ‘uhu? Shakespeare in dialetto, chi lo legge?* Op. cit.

⁸⁷ William Wilcox, ingegnere agrario che viveva in Egitto. Fu lui a progettare la prima diga di Aswān. Inglese di nascita, malgrado non fosse un madrelingua egiziano, visse in Egitto a lungo, non si interessò solo di ingegneria agraria, ma anche di linguistica. Imparò l'Arabo e fu tra i primi a sostenere la necessità di abbandonare l'Arabo Standard e adottare i dialetti. Il suo impegno a diffondere questo messaggio lo portò a tradurre la Bibbia in quella che chiamò la “Lingua Egiziana”, opera che scatenò dure critiche in Egitto e in altre parti del mondo arabo. Cfr: Ali Darwish, “Terminology and Translation: a Phonological-Semantic Approach to Arabic”, Writescop publishers, 1988.

Consultabile online all'indirizzo:

<http://books.google.it/books?id=lComTjIz2swC&pg=PA42&lpg=PA42&dq=William+Wilcocks+translator+Egyptian+dialect&source=bl&ots=v4xaQcgvod&sig=kIR1MqbDobgSFGKHnxmDK3PpJvQ&hl=it&sa=X&ei=3VFXVLYaHoXW7gbYpoDAAg&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q=William%20Wilcocks%20translator%20Egyptian%20dialect&f=false>. Data di consultazione: 03-11-2014.

⁸⁸ Traduzione in dialetto egiziano ad opera di Bašāra Wākīm, Cairo, 1891-1949, attore e regista egiziano. Recitò in più di cento film.

detrattori del dialetto. Alcuni apprezzarono la traduzione di questa commedia, per il suo contenuto vicino al gusto del dialetto. Altri erano infastiditi dalla presenza di espressioni volgari. Malgrado il passare dei decenni, il moltiplicarsi dei tentativi di riformare l'Arabo Standard, malgrado le voci a favore della semplificazione, e malgrado che l'Arabo Standard, come già osservato, continui ad essere percepito soprattutto come un problema, il dibattito sulla lingua da utilizzare in teatro non si è discostato dalle posizioni già individuabili all'inizio del secolo scorso.

La prassi non è cambiata. Il dialetto egiziano è diffusissimo sul palcoscenico, è probabilmente la lingua principale, ma viene utilizzato solo per le commedie. Le tragedie, invece, vengono scritte o tradotte, e rappresentate in Arabo Standard.

Shakespeare non fa eccezione, e infatti chi ha tentato di stravolgere questa regola, traducendo *Otello* in dialetto egiziano, non ha avuto successo. Si tratta di due traduzioni che tuttavia mi accingo ad analizzare, nel tentativo di individuare le ragioni dei traduttori, le loro scelte linguistiche, pregi e limiti delle loro opere.

CAPITOLO 5: LA TRADUZIONE IN DIALETTO DI NU‘MĀN ‘ĀŠŪR

5.1: Nu‘mān ‘Āšūr “padre del teatro egiziano e alfiere del realismo”

Nu‘mān ‘Āšūr, (1918-1987), letterato e drammaturgo egiziano, è un nome importante, che ha dato molti testi al teatro egiziano. Laureato in lingua e letteratura inglese, nel 1942, entra a far parte del movimento letterario e artistico di rinascita culturale che viene affermandosi dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Egitto, negli anni Cinquanta e Sessanta, movimento molto attento alle questioni e ai problemi sociali del tempo.

“La commedia è il modo migliore per riflettere la realtà, soprattutto quando si tratta di una realtà dolorosa”⁸⁹. Era questa, in sintesi estrema, la filosofia adottata da Nu‘mān ‘Āšūr nelle sue opere teatrali, con le quali si è meritato il titolo di padre del teatro egiziano e alfiere del teatro realista. Le sue opere infatti bene si inseriscono in quella tendenza nota col nome di cabaret politico, o commedia sarcastica. Ciò che meglio caratterizza il suo teatro è forse che il drammaturgo va a toccare con mano, direttamente, le realtà che conosciamo e tocchiamo, anche quando non le sappiamo spiegare.

Nu‘mān ‘Āšūr guarda alla mutata realtà che lo circonda, dopo la rivoluzione del 23 luglio 1952, con lo sguardo nuovo di chi vede la società cambiare: passare dal latifondo, dal dominio assoluto del capitale, all'idea socialista.

Nu‘mān ‘Āšūr è considerato un attore e drammaturgo di sinistra. La sua attenzione alla realtà egiziana è qualcosa di nuovo, e non si trova nulla del genere nel teatro egiziano degli anni Quaranta e Cinquanta. I suoi personaggi appartengono prevalentemente ai livelli più bassi della classe sociale meno abbiente: i semplici, gli operai, gli esclusi, quelli di cui nessuno si era mai occupato. Porta sul palcoscenico qualcosa di inedito: i problemi del proletariato.

Paga di persona a causa delle sue posizioni di sinistra, dei suoi articoli e della sua attività, anche politica. Viene detenuto per ben due volte, per brevi periodi, ma tali dolorose esperienze non fanno vacillare il suo impegno letterario e radicano in lui la sua fede socialista sempre più profondamente. Nel 1984, solo tre anni prima della sua morte, Nu‘mān ‘Āšūr si cimenta nella traduzione di *Otello* in dialetto egiziano.

5.2: Nu‘mān ‘Āšūr: Masraḥiyyat-‘Uṭayl, tarḡama bi-l-luġa-al-drāmiyya⁹⁰

Malgrado l'orientamento politico di Nu‘mān ‘Āšūr sia ben noto, e malgrado si riesca facilmente a individuare l'influenza delle sue idee nelle sue opere, accingersi ad analizzare la sua traduzione di *Otello* non è facile.

Quali sono le premesse teoriche che lo spingono a cimentarsi in questa traduzione? Quale ideologia sta dietro la sua traduzione? Si trova materiale critico sulla sua traduzione?

Parto dall'ultima domanda, che mi aiuterà a proporre qualche considerazione rispetto ai primi due interrogativi.

Il materiale critico sulla sua traduzione di *Otello* è scarsissimo. Ferial Ghazoul, in un articolo già citato⁹¹, ne parla molto brevemente, come segue.

“Il drammaturgo egiziano Nu‘mān ‘Āšūr (...) nella sua traduzione di *Otello*, (1984) sceglie di privilegiare la recitazione. Nella sua introduzione spiega che ha tradotto la *lingua per il teatro* di Shakespeare, e cioè che la sua traduzione *trasporta Shakespeare in una forma teatrale credibile agli occhi del pubblico*. Non considera la varietà linguistica vernacolare (Arabo egiziano colloquiale), da lui utilizzata, una modalità di semplificazione, o di volgarizzazione, bensì come un modo per

⁸⁹ Così ricorda Ḥāb Ṭāhir nella rivista online *Al-Bawwāba*, data di consultazione: 3-11-2014.

URL: <http://www.albawabhnews.com/335844>

⁹⁰ Traduzione comparsa sulla rivista *Al-Masrah*, numero di settembre-ottobre 1984, pp. 89-128. Rivista consultabile presso Dār al-kutub – Biblioteca Nazionale – Cairo, sezione riviste.

⁹¹ *The Arabization of Othello*, di Ferial J. Ghazoul, op. cit., data di consultazione: 16/07/2011.

rendere lo spirito di Shakespeare nella lingua per il teatro. ‘Āšūr di tanto in tanto salta alcuni versi o passaggi, ma in generale segue gran parte del dialogo e le suddivisioni in scene del testo originale. Evidentemente è interessato alla resa dell'opera sul palcoscenico, all'effetto dell'articolazione verbale, e ogni tanto tenta di operare rese idiomatiche abbastanza efficaci in Arabo. Ad esempio il discorso di Iago, che nel testo originale è *though I do hate him, as I do hell's pains*, in Arabo diventa, letteralmente, *sai che lo odio ciecamente*”⁹².

Sameh F. Hanna in un articolo del 2005,⁹³ accenna alla traduzione di ‘Āšūr ancora più in breve, citando, come già fatto da Ferial Ghazoul, l'introduzione di ‘Āšūr, come segue:

“La traduzione di ‘Āšūr fu concepita per il palcoscenico. Classificandola come *traduzione in una lingua per il teatro*, ‘Āšūr afferma che l'obiettivo della sua traduzione non è avvicinare Shakespeare al pubblico, bensì renderlo in una modalità teatrale che abbia senso per il pubblico. (1984: 90). In fondo alla pagina, sotto la lista dei personaggi, scrive con carattere evidenziato: “*la rappresentazione di questo testo sarà concordata tra il traduttore e il regista, secondo le esigenze della recitazione, e i mezzi a disposizione* (Ibidem, p. 91)”⁹⁴

Sameh F. Hanna torna nuovamente ad accennare alla traduzione di ‘Āšūr in un articolo del 2009.⁹⁵ Ecco cosa dice:

“Ad eccezione della traduzione di Nu‘mān ‘Āšūr di *Otello* in Arabo colloquiale, che produsse soprattutto per la rappresentazione teatrale, e pubblicò nella rivista mensile⁹⁶ teatrale *al-Masrah*, nel 1984, nessuno aveva osato pubblicare una traduzione di una tragedia esclusivamente in dialetto, da quando Muhammad ‘Utmān Ġalāl pubblicò la sua traduzione in dialetto di tre tragedie di Racine, nel 1893. Il fallimento delle traduzioni di Ġalāl delle tragedie di Racine, rispetto al grande successo delle sue traduzioni in dialetto di alcune commedie di Molière, stabilì una pratica convenzionale per i traduttori di teatro, in Egitto, che dura da oltre un secolo, cioè l'uso del dialetto per tradurre le commedie, e di Arabo Standard per tradurre le tragedie. Il fatto che la traduzione della versione di ‘Āšūr di *Otello* passò quasi inosservata, quando fu pubblicata sotto forma di sceneggiatura teatrale, nel 1984, confermò questa pratica convenzionale.”⁹⁷

Sia Ferial J. Ghazoul, sia Sameh F. Hanna non operano una analisi approfondita dell'*Otello* di ‘Āšūr. Ferial J. Ghazoul lo cita per completezza di informazione, dato che il suo bell'articolo si occupa proprio delle traduzioni di *Otello*, ma a questa versione in particolare dedica molto meno attenzione rispetto alle altre. Sameh F. Hanna invece non se ne occupa affatto, e la cita solo per dimostrare che tradurre le tragedie in dialetto non è una prassi accettata. L'insuccesso dell'*Otello* di ‘Āšūr costituisce una delle prove di tale norma, che va ad aggiungersi ad altre precedenti.

Entrambi citano lo stesso passaggio della breve introduzione di ‘Āšūr, in cui il traduttore scrive della lingua da lui scelta per la traduzione, che chiama *lingua per il teatro*. Ma si tratta di un cenno talmente breve che il suo senso profondo sfugge.

Cosa intende davvero ‘Āšūr quando parla di lingua per il teatro? Lui si limita, nella sua introduzione, a dire cosa non è. La premessa teorica è che la varietà dialettale non è un modo di semplificare per avvicinare Shakespeare al pubblico, non è dunque, deduco, una scorciatoia per veicolare le opere del grande drammaturgo nella lingua madre del pubblico.

Sapere cosa non è, tuttavia, non basta.

Per comprendere invece cos'è, o cosa potrebbe essere, serve un'analisi approfondita dell'opera, a partire dalla sua introduzione.

⁹² Ibidem.

⁹³ Sameh F. Hanna, articolo citato, pp. 109-128.

⁹⁴ Ibidem, p. 118.

⁹⁵ Sameh F. Hanna *Othello in the Egyptian vernacular; Negotiating the “doxic” in Drama translation and identity Formation*, The University of Salford, Manchester, UK, in *The Translator*. Volume 15, numero 1 (2009), 157-178, ISBN 978-1-905763-13-9.

⁹⁶ Così si legge nell'articolo. In realtà la rivista è bimestrale.

⁹⁷ Sameh F. Hanna, *Othello in the Egyptian vernacular; Negotiating the “doxic” in Drama translation and identity Formation*, op. cit., p. 158.

5.3: Nu‘mān ‘Āšūr: Masraḥiyyat-‘Uṭayl. Introduzione del traduttore

L'introduzione consta di una sola pagina, abbastanza scarna, che riporto qui integralmente.⁹⁸ Questa introduzione, a differenza del testo teatrale vero e proprio, è in Arabo Standard.

*Una parola... sulla traduzione letterale dell'opera teatrale
Otello di William Shakespeare, nella lingua del teatro.*

di Nu‘mān ‘Āšūr

“Quello della lingua nel teatro egiziano è un problema molto complesso. Forse è il problema maggiore... ed è l'altra faccia del problema del pubblico... Tuttavia il motivo che mi ha spinto a tradurre Otello in quella che possiamo chiamare lingua del teatro non è evitare il problema della lingua nel presentare Shakespeare al pubblico egiziano... ma piuttosto il tentativo di far scoprire Shakespeare nella lingua che più si adatta al suo teatro rispetto alle precedenti traduzioni in Arabo Standard, le quali non sono riuscite a farlo uscire dall'ambito degli studi accademici e delle rappresentazioni sperimentali e scolastiche...

A questo scopo sarebbe stato possibile scegliere una commedia. Ma Otello, in particolare, rappresenta tra le opere di Shakespeare quanto di più vicino alla mentalità del nostro pubblico egiziano è possibile proporre... non solo rispetto all'argomento dell'opera, ma anche sotto un profilo più rilevante e importante: l'abilità di Shakespeare nel ricreare la dimensione psicologica, culturale e civile, nella quale si svolgono gli eventi, da una prospettiva e immedesimandosi in una ideologia vicinissima alla nostra ideologia e al concetto che abbiamo noi di civiltà.

Se la scelta della lingua può essere il criterio utile a dirimere il problema, di certo qualsiasi traduzione di Shakespeare deve basarsi sulle fondamenta della salvaguardia della dimensione teatrale dei suoi dialoghi... cosa che si può realizzare solo liberando la lingua della traduzione alle regole tradizionali, che non possono essere abbattute in Arabo Standard... E' invece possibile riprodurre il dialogo teatrale shakespeariano... traducendolo in una forma di dialogo concepito con le modalità e la formulazione della lingua teatrale liberata... cioè quella che supera l'utilizzo della variante classica in favore della cosiddetta varietà dialettale.

L'intenzione di una traduzione come questa quindi non è avvicinare Shakespeare al pubblico nella lingua che è in grado di recepire, ma piuttosto veicolarlo in una modalità teatrale credibile agli occhi del pubblico...ossia, secondo criteri rigorosissimi e precisi, in una forma in cui il dialetto non disturba, e che anzi si basa sulla sua scorrevolezza e musicalità, nonché sulla sua forza nel veicolare veristicamente sensazioni e affetti; verismo che costituisce l'essenza fondamentale del teatro shakespeariano.

Non si tratta quindi di un'operazione di semplificazione o di approssimazione nel tradurre, ma piuttosto è questione di custodire il testo secondo comprensione e apprezzamento, e di garantire che il più grande retaggio teatrale giunga al nostro pubblico nella lingua più credibile possibile. A ciò va aggiunto il fatto che nella traduzione che presento in questa lingua per il teatro, mi sono preoccupato di conservare l'ispirazione poetica del grandioso edificio shakespeariano, quella capacità di espressione poetica e ispirata che non manca in questa nostra lingua la quale non va chiamata dialetto, ma piuttosto lingua schietta per il teatro, e che è quella stessa lingua che ha saldato l'unità delle genti della nostra valle fino ai giorni nostri.”

Lingua per il teatro, lingua schietta, lingua credibile, che non è dialetto ma che si basa sulla scorrevolezza e credibilità del dialetto, lingua fedele allo spirito shakespeariano, lingua che conserva l'ispirazione poetica, lingua che nella traduzione non soffre e non viene sminuita dal dialetto, lingua musicale... le intenzioni di Nu‘mān ‘Āšūr sono a dir poco ambiziose.

Ciascuno di questi aggettivi suscita interrogativi sul suo significato e, soprattutto, sulla riuscita o

⁹⁸ Traduzione comparsa sulla rivista *Al-masrah*, op. cit., p. 90. Testo originale all'Appendice 1.

meno di quanto teorizzato.

Ma poi, in conclusione: che lingua usa Nu‘mān ‘Āšūr?

Usa il dialetto egiziano, scelta che ispira qualche riflessione di carattere generale.

Nu‘mān ‘Āšūr si mostra molto attento alla scelta della lingua, e in particolare all'effetto che questa vorrebbe-dovrebbe avere sul pubblico egiziano. In vari passaggi della sua introduzione parla della necessità di utilizzare una lingua credibile, e ritiene che l'Arabo Standard non lo possa essere.

A mio parere ha ragione. L'Arabo Standard infatti, che non è la lingua madre di nessuno, bene o male appreso sui banchi di scuola, conserva necessariamente una natura artificiosa, viene percepito come strumento comunicativo delle occasioni grandi o ufficiali, e non è invece lo strumento comunicativo nei dialoghi, tra familiari, e nemmeno quello che verrebbe scelto per esprimere sentimenti forti e stati di agitazione mentali o emotivi.

Otello, la tragedia della gelosia, la tragedia della follia, un capolavoro di psicologia umana, necessita della lingua che meglio rivela i sentimenti di un uomo pazzo di gelosia, di una donna terrorizzata che sta per essere uccisa dal suo uomo, e di persone incredule, stupite, o colpite da disgrazie che non comprendono.

Chi mai, in preda alla gelosia, alla confusione mentale o al dolore profondo avrebbe la lucidità mentale necessaria per declamare usando un lessico desueto? Anche sul palcoscenico, malgrado la letterarietà giustamente insita nel testo teatrale, la lingua letteraria rischia di essere percepita con una nota di artificiosità, se non addirittura di falsità. Ai tempi di Shakespeare la letterarietà del testo non costituiva un ostacolo alla comprensione, dato che la lingua da lui utilizzata, in modo magistrale, era quella del popolo, che non aveva bisogno di studiare l'opera prima di andare a teatro. Lo spettatore quindi, non incontrando difficoltà di comprensione, poteva godersi l'opera immedesimandosi senza sforzo negli eventi. Oggi è diverso. La lingua di Shakespeare suona come estremamente letteraria, e il madrelingua inglese che non conosce l'opera potrebbe incontrare difficoltà di comprensione. E tuttavia tali difficoltà non impedirebbero la comprensione complessiva. L'inglese shakespeariano infatti, per quanto distante sia da quello moderno, non lo è a tal punto da risultare del tutto alieno a chi lo ascolta, soprattutto se lo spettatore ha un livello culturale almeno medio. Il discorso cambia per lo spettatore arabo che assiste a una rappresentazione in Arabo facondo, o Standard, varietà linguistica che, nelle situazioni comunicative quotidiane, rischia di essere percepita come ridicola. A chiunque si sia avvicinato allo studio di questa lingua sarà capitato di suscitare la sincera ilarità dei parlanti nativi quando, con impegno e fatica, ha pronunciato le prime semplici frasi, tentando di evitare errori grammaticali, lessicali, e sforzandosi di riprodurre i suoni alla perfezione, come appreso dai libri di testo. E con disappunto unito a una certa sorpresa deve aver constatato che la pronuncia perfetta e il rispetto delle norme grammaticali al di fuori di contesti formali provocano grandi risate, dato che l'Arabo Standard è parecchio distante dalla naturalezza del parlato.

Può essere forse utile ricordare un piccolo aneddoto, a questo proposito illuminante. Alcune telenovelle messicane tradotte in Arabo Standard, che hanno avuto grandissimo successo in tutto il mondo arabo, provocano sugli ascoltatori un tale effetto estraniante che la lingua in cui vengono trasmesse viene ironicamente soprannominata "Messicano"; e alcune anziane telespettatrici analfabete non colgono l'ironia del soprannome e credono, letteralmente, che l'Arabo Standard utilizzato in quei teleromanzi sia Messicano⁹⁹.

Insomma, il divario tra l'Arabo Standard usato in quei teleromanzi e la competenza linguistica del telespettatore medio non è inferiore a quello che separa il bacino del Mediterraneo dal Messico!

Nu‘mān ‘Āšūr, il cavaliere del realismo, doveva essere ben consapevole che l'utilizzo dell'Arabo Standard sul palcoscenico avrebbe provocato, in qualche misura, un effetto estraniante che lo avrebbe allontanato dal suo obiettivo realista. Ecco quindi spiegate le sue parole quando parla di

⁹⁹ Si tratta di quanto personalmente osservato durante soggiorni-studio compiuti negli anni 2001-2002-2003 in Tunisia; nel 2004-2005-2006 in Marocco, dal 2007 al 2014 in Egitto. In questi paesi le attrici delle telenovelle sudamericane sono popolarissime, soprattutto tra le telespettatrici analfabete, che raggruppano quei teleromanzi, tradotti dallo Spagnolo all'Arabo Standard, sotto la definizione generica di "messicani", anche se spesso si tratta di telenovelle sudamericane non messicane.

liberare la lingua della traduzione dalle regole tradizionali, che non possono essere abbattute in Arabo classico... E' invece possibile riprodurre il dialogo teatrale shakespeariano... traducendolo in una forma di dialogo concepito con le modalità e la formulazione della lingua teatrale liberata... cioè quella che supera l'utilizzo della variante classica in favore della cosiddetta varietà dialettale. Solo uscendo dalla gabbia della lingua Standard si può sperare di essere convincenti e credibili: sembra questa la sfida di Nu'mān 'Āšūr.

E tuttavia lo stesso Nu'mān 'Āšūr a un certo punto lascia trasparire, nella sua introduzione, la preoccupazione per quello che eventuali detrattori potrebbero dire della sua scelta.

Sa benissimo che il dialetto non viene usato per tradurre le tragedie, e sa benissimo che il prestigio sociale del dialetto è inferiore a quello di cui gode l'Arabo Standard.

Nu'mān 'Āšūr è consapevole che il dialetto in una tragedia probabilmente disturberà alcune sensibilità, e allora si affretta a ricordare i pregi di quello: scorrevolezza, musicalità, forza nel veicolare veristicamente sensazioni e affetti; ma, soprattutto, ricorda che la sua scelta linguistica-teatrale è di una forma in cui il dialetto non disturba, affermazione che è indubbiamente rivelatrice del suo timore che il dialetto lo possa invece fare.

E non solo. Ammonisce addirittura a non chiamare la sua lingua per il teatro "dialetto".

Cosa intende? La sua traduzione è sicuramente in dialetto egiziano.

Ma di quale dialetto si tratta? Di quale varietà? E' forse utile, a questo proposito, utilizzare il concetto di varietà discreta introdotto dal linguista egiziano Al-Sa'īd Badawī¹⁰⁰, che descrive la lingua in Egitto articolandola in 5 livelli.

Al primo livello pone quella che definisce *fušḥā al-turāt* فصحي التراث, la varietà dell'eredità culturale classica e del Corano. Si tratta prevalentemente di una lingua scritta, ma la si sente usata oralmente in moschea o nei programmi religiosi in tv.

Al secondo livello pone quella che definisce *fušḥā al-'aṣr*, فصحي العصر, ovvero la varietà classica contemporanea, detta dai linguisti moderni occidentali Modern Standard Arabic (MSA). Creata nell'epoca moderna, modifica e semplifica l'Arabo Classico. Sebbene si tratti di una varietà prevalentemente scritta, viene parlata quando si legge ad alta voce. Parlanti particolarmente abili la possono anche produrre spontaneamente, anche se questo avviene tipicamente nel contesto delle trasmissioni televisive, soprattutto in quelle delle tv pan-arabe, in cui l'obiettivo è farsi comprendere da parlanti arabi nei vari Paesi arabi di diffusione della rete televisiva.

Al terzo livello pone quella che definisce *'āmmiyyat al-muṭaqqafīn*, عامية المثقفين, ovvero la varietà colloquiale delle persone colte, che però non viene generalmente utilizzata in forma scritta. Questa varietà ha subito l'influenza del Modern Standard Arabic. Ha molti prestiti stranieri, soprattutto nel campo tecnologico e nelle materie teoriche. Viene utilizzata nelle discussioni, e si sta diffondendo nelle università e in generale nel campo dell'istruzione.

Al quarto livello pone quella che definisce *'āmmiyyat al-mutanawwarīn*, عامية المتورين, ovvero la varietà colloquiale di chi possiede un grado di istruzione elementare. E' la varietà quotidiana usata in contesti informali, e la si usa in televisione per argomenti non intellettuali. E' fortemente contaminata da prestiti.

Al quinto ed ultimo livello pone la varietà che definisce *'āmmiyyat al-'ummiyyīn*, عامية الأميين, ovvero la varietà colloquiale degli analfabeti. E' una varietà estremamente colloquiale, non influenzata dal MSA, e con pochi prestiti stranieri. Al-Sa'īd Badawī precisa che in Egitto quasi tutti sono in grado di usare più di una di queste varietà, e che le persone spesso passano dall'una all'altra, talvolta all'interno della stessa frase.

Quale varietà discreta usa Nu'mān 'Āšūr?

Si tratta di una varietà che cerca la resa poetica, l'ispirazione, la musicalità. Non si tratta affatto dell'accezione popolare del dialetto. Non si tratta di una lingua volgare, e, anzi, come si vedrà più avanti, il dialetto di Nu'mān 'Āšūr è molto meno volgare del testo inglese. Tra le varietà linguistiche descritte da Badawī, quelle che maggiormente sono utilizzate nell'*Otello* di Nu'mān

¹⁰⁰ Linguista egiziano, autore di *Mustawayāt al-'Arabiyya-al-mu'āšira fī Miṣr*, مستويات العربية المعاصرة في مصر, Cairo, Dār al-ma'ārif, دار المعارف, 1973.

‘Āšūr sono un po’ tutte quelle colloquiali, e non solo. Il poeta egiziano è ben consapevole della difficoltà dell’impresa, sa che tradurre il mirabile edificio shakespeariano è complesso in qualsiasi lingua, ma poiché sceglie il dialetto egiziano la sua cautela nelle scelte lessicali e linguistiche diviene estrema: il timore che la varietà linguistica troppo dialettale possa volgarizzare l’opera pervade ogni pagina della traduzione.

Un altro interrogativo interessante è: perché *Otello*? Il traduttore ammette che avrebbe potuto, invece di quello, tradurre una commedia. E probabilmente una simile scelta sarebbe stata accolta meglio, in dialetto, di quanto sia toccato alla tragedia di Otello.

Ma Nu‘mān ‘Āšūr sceglie *Otello* per la sua vicinanza alla cultura, civiltà, ideologia egiziana. Sostiene che tra le opere di Shakespeare questa è quanto di più vicino esista alla mentalità egiziana. Probabilmente ha ragione.

A parte le origini mauritane del moro, sono soprattutto le tematiche a ricordare da vicino il mondo egiziano, ma anche, più in generale, il mondo arabo. La gelosia, il valore in guerra, l’ubbidienza della moglie fedele, fino alla morte, la fedeltà di Cassio, la falsità di Iago e la sua gelosia, l’ambizione sfrenata, sono tutte occorrenze molto familiari alla cultura araba e anche a quella inglese e italiana del periodo, per non dire di oggi.

E’ una koinè ideologica che arriva da lontano, dalla Grecia e da Roma, almeno, come caratteri tipici di una cultura di predominio maschilista, declinato successivamente secondo l’ideologia dello sviluppo capitalistico e mercantile. Non serve essere specialisti del settore per riconoscere che il valore della fedeltà coniugale, ad esempio, soprattutto da parte della donna, è fortemente apprezzato sulla sponda sud del Mar Mediterraneo. Anche la gelosia maschile, l’intensità dei sentimenti, l’irragionevolezza e l’intensità dell’amore, sono caratteristiche che gli Arabi da sempre si attribuiscono.

Insomma, presentare la tragedia della gelosia a un pubblico egiziano dev’essere stata una tentazione irresistibile per Nu‘mān ‘Āšūr, talmente forte da fargli superare eventuali perplessità sulla scelta della lingua.

Forse il traduttore all’età di 66 anni, dopo una lunga carriera teatrale, avrà avuto voglia di misurarsi con qualcosa di assolutamente nuovo. Egli però questo non lo esplicita. La sua unica preoccupazione sembra essere l’effetto sul palcoscenico, come se il mondo teatrale non attendesse altro che il suo *Otello*.

Sotto la presentazione dei personaggi, suddivisi in maschi e femmine, il traduttore scrive:

عرض هذا النصّ يحدد بمعرفة المترجم مع المخرج وفقاً لمقتضيات وامكانيات العرض.¹⁰¹

La rappresentazione di questo testo sarà concordata tra il traduttore e il regista, secondo le esigenze della rappresentazione, e i mezzi a disposizione.

Sembra di intuire da queste parole che il traduttore abbia già preso contatti con un regista, e che stia già preoccupandosi della resa teatrale; oppure, chissà, che abbia già avuto modo di discuterne con un regista.

Invece il suo *Otello* è passato totalmente sotto silenzio. Nu‘mān ‘Āšūr è morto nel 1987, e non ha mai visto una rappresentazione del suo *Otello* che è stato rappresentato solo nel 2001, al Cairo, 14 anni dopo la comparsa della traduzione sulla rivista *Al-Masrah*.

5.4: Nu‘mān ‘Āšūr – Otello- la traduzione

Passo ora ad analizzare la traduzione vera e propria, e la prima domanda che mi pongo è: si tratta, come afferma il traduttore, di una traduzione fedele dell’opera?

La risposta sintetica a questa domanda è no.

I tagli sono numerosi, diffusi, di diversa natura, difficili da cogliere; tuttavia propongo qui un tentativo di analisi, alla ricerca di un filo conduttore che possa orientare verso possibili

¹⁰¹ Traduzione comparsa sulla rivista *Al-masrah*, op. cit., p. 91.

interpretazioni.

E' un lavoro complesso anche perché si basa su una pubblicazione colma di imperfezioni. Purtroppo non è stato possibile visionare la redazione finale del traduttore, e l'unica fonte su cui si basa la presente analisi è quella pubblicata sulla rivista. Non è quindi possibile sapere quanto la versione pubblicata corrisponda al manoscritto, e tuttavia non si può fare a meno di osservare la presenza, nell'*Otello* pubblicato sulla rivista, di quelli che hanno tutto l'aspetto di errori di battitura, e che si trovano in tutte le pagine. Ad esempio, i nomi dei personaggi sono scritti in modi diversi¹⁰², ci sono pezzi artigianalmente aggiustati in cui il testo è completato a mano¹⁰³, e ci sono lettere ribattute a macchina su altre che restano leggibili sotto di quelle¹⁰⁴. L'impossibilità di accedere al manoscritto rappresenta un limite di cui tenere conto nella presente analisi. Si sa che possono esserci differenze importanti tra bozze, revisioni e pubblicazioni finali, differenze che possono scaturire da ripensamenti del traduttore così come da censure e autocensure che intervengono in fase di pubblicazione. Sarebbe stato interessante approfondire l'iter della stesura e della pubblicazione, confrontando eventuali differenze nella traduzione in divenire, tuttavia la copia autografa della traduzione non è in commercio, e nemmeno facilmente reperibile. Pertanto la presente ricerca si limita ad analizzare quando dato alle stampe. Bisogna quindi tenere presente che le conclusioni a cui l'analisi arriverà sono limitate a quanto pubblicato, e potrebbero non riflettere fedelmente quello che Nu'mān 'Āšūr ha effettivamente scritto.

In media ogni pagina presenta almeno un paio di difetti. Insomma, il testo è leggibile e comprensibile, ma parecchio corrotto.

Quanto ai tagli, e al genere di traduzione, passo a esporre nei paragrafi seguenti quanto ho osservato.

Si tratta di un'analisi approfondita, condotta parola per parola, che mette a confronto, per la prima volta per quanto mi consta, testo inglese e testo tradotto. Trattandosi di un lavoro inedito, non mi limito a proporre alcuni esempi esplicativi, come fatto per Muṭrān, ma approfondisco anche quantitativamente, pur se non in modo esaustivo.

Infatti i tagli e le trasformazioni operate dal traduttore sono talmente tanti che lo spazio di questa ricerca non li potrebbe comunque contenere. Il traduttore sceglie infatti di addomesticare la traduzione a tal punto che la trasforma in un adattamento. Taglia i riferimenti agli dei pagani e quelli al vino; semplifica, taglia e riassume i soliloqui di Iago; appiattisce i personaggi femminili e alleggerisce le trivialità, volgarità, oscenità. Tutti i tagli e i rimaneggiamenti operati sono parimenti indicativi del modus operandi del traduttore.

Ne propongo perciò, per ragioni di spazio, solo alcuni, che ho raggruppato in due sotto-categorie: la prima riguarda trivialità, volgarità, imprecazioni; la seconda riguarda le figure femminili.

5.4.1: Trivialità, volgarità, imprecazioni a sfondo religioso

Rispetto al testo inglese Nu'mān 'Āšūr alleggerisce le trivialità, le bestemmie, le oscenità.

Ecco alcuni esempi.

In apertura, la prima battuta di Iago, rivolta a Roderigo, contiene la prima imprecazione a sfondo religioso. E' interessante notare che Shakespeare mette in bocca a Iago, come primissima parola, un'imprecazione blasfema, icastico biglietto da visita del personaggio.

¹⁰² A p. 91, ad esempio, nella lista dei personaggi, i nomi di Brabanzio e Desdemona sono spezzati in due. Brabanzio poi viene scritto in due modi diversi: برابا نیشو *Brābā nīšū* e برابا نیشو *Brābā nšū*. E nella stessa pagina c'è anche un altro errore di battitura: il *seguito* elencato tra i personaggi, viene erroneamente battuto con l'ortografia *hasam*, invece che *hašam*. Solo una pagina dopo il nome di Brabanzio presenta un'ortografia ulteriormente difforme, e stavolta molto vicino alla traslitterazione del nome inglese, salvo che, nuovamente il nome si presenta spezzato in due: Brābā nšw.

¹⁰³ A p. 110 c'è una battuta di Cassio di ben sette righe tutte scritte a mano, e poco sopra, in una battuta di Emilia, c'è un piccolo spazio bianco con del testo mancante.

¹⁰⁴ Ad esempio a p. 97 in una battuta di Iago la parola *arinn*, (suono) è corretta a mano e sotto la lettera *r* resta visibile l'errore di battitura, ovvero la lettera *w*. Nella stessa pagina si trova un altro errore di battitura, non corretto. In una battuta di Montano, il sintagma nominale *la terra*, che dovrebbe essere un'unica parola, si presenta spezzato in due: al'a rđ, un po' come se in Italiano si scrivesse, erroneamente, "la ter ra".

*Iago: 'Sblood, but you will not hear me!*¹⁰⁵

*Iago: Cristo, non mi state a sentire!*¹⁰⁶

Nu'mān 'Āšūr decide diversamente:

اياجو: هو انت بس راضي تسمع لي.¹⁰⁷

ovvero: *Iago: Tu, stammi solo a sentire!*

Evidentemente la lingua teatrale che Nu'mān 'Āšūr ha in mente per il suo pubblico non contempla questo genere di imprecazioni a sfondo religioso, che quindi vengono semplicemente censurate.

A dire il vero questo genere di preoccupazione non è un cruccio esclusivo del traduttore egiziano, ma già ai tempi di Shakespeare le imprecazioni e le trivialità nelle opere teatrali dovevano infastidire, come dimostra il “Decreto per Limitare gli Abusi dei Commediografi”¹⁰⁸ del 1606, che non risparmiò le opere shakespeariane, che infatti compaiono in versioni meno colorite dopo tale decreto.

Tuttavia questa forma di censura era di certo caduta nel 1984, quando il poeta Nu'mān 'Āšūr, laureato in inglese, traduceva l'*Otello*, con pieno accesso ai testi originali, nelle varie versioni. Il traduttore ha preferito il linguaggioedulcorato, ritenendolo forse meno offensivo per il suo pubblico, e non suscettibile, forse, di censura da parte delle autorità egiziane.

Le censure di questo tipo sono frequentissime nel testo in dialetto egiziano.

Eccone alcune.

1: Atto 1, scena 1, verso n. 86, Iago si rivolge a Brabanzio:

*Iago: Zounds sir, you're robbed!*¹⁰⁹

*Iago: Per Dio, signore, siete stato rapinato!*¹¹⁰

Nu'mān 'Āšūr a p. 92, taglia il riferimento blasfemo:

اياجو: الظاهر أن سيادتك اتسرقت.

Iago: è chiaro che la signoria Vostra è stata derubata.

2: Atto1, scena 1, pp. 10-11, verso 92. Iago aizza Brabanzio e lo spaventa descrivendo nel dettaglio quello che sta accadendo in quel momento tra la giovane Desdemona e Otello:

*Iago: ... an old black ram /Is tuppung your white ewe. Arise arise, /Awake the snorting citizens with the bell, Or else the devil will make a grand sire of you!*¹¹¹

*Iago: ... Un vecchio caprone nero sta montando /La vostra pecorella bianca. Alzatevi, /Alzatevi svegliate con le campane i vostri/ Concittadini che russano o altrimenti il diavolo/ Vi renderà nonno.*¹¹²

Nu'mān 'Āšūr conserva la battuta, ma la taglia nella parte finale, quella in cui il diavolo farebbe del

¹⁰⁵ In *Otello*, William Shakespeare, Universale Economica Feltrinelli, op. cit., p. 4. “'Sblood” è una costruzione che sta per “By God's blood”, ovvero “Per il sangue di Dio”.

¹⁰⁶ Ibidem, p. 5

¹⁰⁷ Traduzione comparsa sulla rivista *Al-Masrah*, op. cit., pp. 89-128.

¹⁰⁸ *Acte to Restraine Abuses od Players*, 1606. Cfr. *Othello*, William Shakespeare, Wordsworth Classics, edited by Cedric Watts, 2001, p. 134, nota n.2

¹⁰⁹ William Shakespeare, *Otello*, Universale Economica Feltrinelli, op. cit., p. 10. L'espressione inglese “Zounds”, non più di uso corrente, era utilizzata ai tempi di Shakespeare come imprecazione e consisteva nell'abbreviazione di “God's Wounds” ovvero “Ferite di Dio”. Si trattava pertanto di un'imprecazione a sfondo religioso.

¹¹⁰ Ibidem, p. 11.

¹¹¹ Ibidem, p. 10.

¹¹² Ibidem, p. 11.

nobile Brabanzio un neo-nonno:

اياجو: ... عجل اسود عتيق زانق نعجتك البيضاء... اصحى... اصحى وصحي كل البلد من حواليك... دق لهم الأجراس يبطلوا
الشخير... قم واحذر...¹¹³

Iago: ... Un vecchio nero caprone sta montando la tua pecorella bianca... Sveglia!... Sveglia!... e sveglia tutto il paese che ti sta intorno!... Suona i campanelli e che la smettano di russare! Alzati e stai attento...

“Stai attento” a cosa? Nu‘mān ‘Āšūr non traduce il resto del verso. L'immagine del vecchio caprone nero che monta la pecorella, evidentemente, è già abbastanza oscena, senza bisogno di appesantirla ulteriormente, come invece fa Shakespeare. Il poeta traduttore invece alleggerisce l'immagine oscena. Al povero padre di Desdemona, già provato dall'inganno della figlia, sofferente e deluso, viene risparmiato il pensiero terribile delle possibili conseguenze che potrebbero scaturire dall'unione di Otello e Desdemona, ovvero che lui possa diventare nonno di un bimbo mulatto. Però Shakespeare non aveva avuto la stessa pietà! Di certo non siamo di fronte a una traduzione letterale.

3: Atto 1, scena 1, versi 109-114, pp. 12-13

Qui si ritrova lo stesso atteggiamento pietoso ovvero la stessa antipatia per le espressioni triviali. Iago, indispettito dalle risposte di Brabanzio, che non vuole credere alle parole di Roderigo, nel testo shakespeariano a un certo punto lo affronta, usando il solito linguaggio colorito:

Iago: ...Zounds sir, you are one of those that will not serve/ God if the devil bid you. Because we come to do you/ service, and you think we are ruffians, you'll have your/ daughter covered with a Barbary horse; you'll have your/nephews neigh to you, you'll have coursers for cousins,/ and jannets for germans¹¹⁴.

Iago: Per il sangue di Cristo, signore, voi siete uno di quelli che se il diavolo glielo ordinasse non servirebbero Dio. Noi veniamo a farvi un favore e voi ci trattate come ruffiani. Tanto peggio: vostra figlia verrà coperta da un cavallo di Berberia, i vostri nipoti vi nitriranno, avrete cavalli per cugini e puledri per parenti.¹¹⁵

Nu‘mān ‘Āšūr non tollera né l'imprecazione né le volgarità a sfondo equino, né le offese alla famiglia. Ecco come riduce il passaggio:

¹¹⁶ اياجو: حلم سيادتك.

Iago: andateci piano Vossignoria.

Più che di una traduzione addomesticata qui siamo di fronte a veri e propri tagli, che sembrano seguire un filo logico: religione e famiglia non vanno offese, le oscenità censurate o alleggerite, la lingua va ripulita dalle volgarità che risulterebbero indigeste al pubblico egiziano.

Il risultato è una traduzione fortemente addomesticata, culturalmente addomesticata: forse più che di una traduzione si può addirittura parlare di un adattamento.

Gli esempi di questo tipo sono numerosissimi.

4: Atto 1, scena 1, versi 116-118, Iago si rivolge al padre di Desdemona, e lo allarma descrivendogli quello che, secondo lui, sta succedendo in quello stesso momento, tra i novelli sposi:

Iago: I am one, sir, that comes to tell you, your daughter and the Moor are now making the beast

¹¹³ Sulla rivista *Al-masrah*, op. cit., p. 92.

¹¹⁴ William Shakespeare, *Otello*, Universale Economica Feltrinelli, op. cit., p. 12.

¹¹⁵ Ibidem, p. 13.

¹¹⁶ Sulla rivista *Al-masrah*, op. cit., p. 92.

with two backs¹¹⁷.

Iago: Io sono uno, signore, che viene a dirvi che vostra figlia e il Moro stanno facendo la bestia con due groppe¹¹⁸.

La bestia a due groppe non suscita la simpatia di Nu‘mān ‘Āšūr, e infatti nella sua versione la censura:

ياجو: أنا يا سيدنا راجل ... جي أقول لك أن بنتك الساعة دي في حضن البربري.¹¹⁹

Iago: Io, signore nostro, sono un uomo che... viene a dirti che tua figlia in questo momento si trova tra le braccia del Moro.

5: Atto1, scena 3, versi 258-261, pp. 46-47, Otello si rivolge al Doge, per convincerlo a permettere a Desdemona di seguirlo a Cipro:

Othello: Vouch with me, heaven, I therefore beg it not/To please the palate of my appetite,/ Nor to comply with heat – the young affects/ In me defunct – and proper satisfaction

Otello: Sia testimone il cielo,/Vi chiedo questo non per compiacere /Il palato del mio appetito, né per riaccendere/ Il fuoco ora spento, del giovane amore/ E avere giusta soddisfazione.

Nu‘mān ‘Āšūr taglia questi versi. Probabilmente non giudica opportuno l'accento all'appetito sessuale, un argomento non consono al gusto del suo pubblico, tanto più se si tratta di un appetito sopito dall'avanzare dell'età, riferimento che potrebbe risultare offensivo agli occhi del pubblico egiziano.

Il sesso è un argomento tabù presso molti popoli, Egiziani compresi. Non se ne parla liberamente in pubblico, quindi la traduzione di Nu‘mān ‘Āšūr, per rispetto al pubblico, presenta qui una censura. Tutto questo passo è qui espunto.

6: Atto1, scena 1, versi 295-296, pp. 48-49, Otello si rivolge a Desdemona, poche ore prima di mettersi in viaggio per Cipro:

Othello: Come Desdemona, I have but an hour/Of love of wordly matters and direction/To spend with thee.

Otello: Vieni, Desdemona, non ho che un'ora/ D'amore, affari e di istruzioni/ Da trascorrere con te.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 96:

عطيل:....ديزدمونا تعالي... ما بقاليش غير ساعة واحدة مختلي فيها وأودّك.

Otello: ... Desdemona vieni, mi resta solo un'ora in cui ritirarmi e salutarti.

Mentre Shakespeare sottolinea la criticità del momento, che obbliga i novelli sposi ad amarsi di fretta, nel trambusto della preparazione del viaggio di Otello, Nu‘mān ‘Āšūr censura il riferimento all'amore, sostituendolo con un generico “salutarti” che svuota l'incontro d'amore del suo vero significato. E così mentre al pubblico inglese Shakespeare parla chiaramente di incontro amoroso, a quello egiziano è proposto solo un generico saluto. E' di nuovo in atto la censura. Il sesso non si nomina pubblicamente, nemmeno se i suoi attori sono una coppia di novelli sposi.

7: Atto 1, scena 3, versi 311- 313, pp. 48-49. Qui Iago sta rampognando Roderigo, che minaccia di suicidarsi disperato a causa del suo amore, non corrisposto, per Desdemona:

¹¹⁷ William Shakespeare, *Otello*, Universale Economica Feltrinelli, op. cit., p. 12.

¹¹⁸ Ibidem, p. 13.

¹¹⁹ Sulla rivista *Al-masrah*, op. cit., p. 92.

Iago:... Ere I would say I would drown myself for the love of guinea-hen, I would change my humanity with a baboon.

Iago: ...Prima di dire che voglio annegarmi per amore di una pollastrella, mi cambierei da uomo a babbuino.

Nu‘mān ‘Āšūr taglia questi versi. L'idea un po' triviale di un uomo che si trasforma in babbuino, o che si annega per amore di una donna di poco conto evidentemente cozza contro la concezione di dignità patriarcale del maschio egiziano. Di nuovo, per non offendere il pubblico, il traduttore mette in funzione la forbice della censura.

8: Atto 1, scena 3, verso 316, pp. 50-51 Iago si sta rivolgendo a Roderigo, e sta continuando a sgridarlo perché non riesce a dominare la sua passione per Desdemona:

Iago: Virtue? A fig!

Iago: La virtù? Un fico secco!

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 97:

أياجو: فضيلة إيه؟

Iago: Macché virtù?

Qui il traduttore toglie l'imprecazione. Ritene, evidentemente, che l'imprecazione sul palcoscenico possa offendere il suo pubblico.

9: Atto 1, scena 3, versi 363-364, pp. 52-53. Parlando con Roderigo Iago dimostra entrambi hanno interesse a rovinare il matrimonio di Otello e Desdemona:

Iago: ... If thou canst cuckold him thou dost thyself a pleasure, me a sport.

Iago: ... Se tu riesci a mettergli le corna, procuri piacere a te stesso e spasso a me.

Nu‘mān ‘Āšūr taglia questi versi. Corna, piacere sessuale e spasso potrebbero risultare offensivi per il pubblico, e scatta la censura.

10: Atto 2, scena 1, verso 80, pp. 62-63. Qui Iago giunto a Cipro, si augura che Otello arrivi presto sano e salvo, a sua volta, a Cipro, così che possa rivedere Desdemona, lì giunta prima di lui, e tornare ad accoppiarsi con lei:

Iago: ... Make love's quick pants in Desdemona's arms.

Iago: ... Produrre incalzanti ansiti d'amore tra le braccia di Desdemona¹²⁰.

Nu‘mān ‘Āšūr, a p. 98, taglia questi versi. Gli incalzanti ansiti d'amore prodotti da Otello tra le braccia di Desdemona potrebbero risultare offensivi per il pubblico, e scatta la censura.

11: Atto 2, scena 1, versi 167-171, pp. 68-69. Qui Iago, rivolgendosi al pubblico commenta il comportamento affettato di Cassio, che fa troppe smancerie con Desdemona ed Emilia, smancerie che saranno la sua rovina:

¹²⁰ Qui Agostino Lombardo traduce liberamente, censurando a sua volta, come segue: "... e correre tra le braccia di Desdemona". Più esplicitamente Shakespeare parla degli incalzanti ansiti d'amore prodotti da Otello tra le braccia di Desdemona. In questo punto, pertanto, ritengo più utile riportare la mia traduzione dall'Inglese invece di quella di Lombardo.

Iago: ... You say true, 'tis so indeed. If such tricks as these strip you out of your lieutenantry, it had been better you had not kissed your three fingers so oft, which now again you are most apt to play the sir in.

Iago: ... Dici bene, è proprio così. Se trucchi come questi riescono a strapparti dalla tua luogotenenza, sarebbe stato meglio che non ti fossi baciato così spesso le dita, come fai ora, recitando la parte del cicisbeo.

Nu'mān 'Āšūr, p. 99, taglia questi versi. I baci distribuiti dal galante Cassio a Desdemona ed Emilia, pur nella loro innocenza, risulterebbero offensivi per il pubblico. Si tratta infatti di baci comunque dati da un uomo a due donne, entrambe sposate, e questo non fa parte della tradizione egiziana. Scatta la censura.

12: Atto 2, scena 1, versi 172-173, pp. 68-69. Ancora Iago, che commenta le smancerie di Cassio con le donne:

Iago: ... Yet again your fingers to your lips? Would they were clyster-pypes...!

Iago: ... Ma di nuovo con le dita sulle labbra? Vorrei che fossero clisteri!

Nu'mān 'Āšūr, p. 99, taglia questi versi. Si tratta decisamente di un'immagine oscena, non solo agli occhi del pubblico egiziano, e scatta la censura.

13: Atto 2, scena 1, verso 246, pp. 74-75. Qui Iago sbotta con Roderigo, che non vede nulla di male nell'atteggiamento di Desdemona con Cassio. Iago è di altro avviso:

Iago: ... Blessed pudding!

Iago: ... Una beata mazza!¹²¹

Nu'mān 'Āšūr a p. 100, censura l'imprecazione.

14: Atto 2, scena 1, versi 282-291, pp. 76-77. In questo monologo Iago spiega al pubblico le sue ragioni per odiare Otello, e concepisce il piano per ingelosirlo:

Iago: ... Now, I do love her too;/Not out of absolute lust-though paradvantage/ I stand accountant for as great a sin – But partly led to diet my revenge/ For that I do suspect the lusty Moor/ Hath leaped into my seat, the thought whereof/ Doth, like a poisonous mineral, gnaw me inwards,/ And nothing can or shall content my soul/ Till I am evened with him, wife for wife; Or failing so...

Iago: ... La amo, e non per semplice lussuria,/ (Sebbene si potrebbe accusare anche me/ Di un peccato così grave) ma in parte spinto/ Da un desiderio di vendetta – sospetto infatti/ Che il Moro libidinoso sia saltato/ Nel mio letto, e il pensiero di questo mi rode/ Come un minerale velenoso le viscere,/ E nulla può né potrà placare la mia anima/ Se non pareggio il conto, moglie per moglie,/ O se non ci riesco...

Nu'mān 'Āšūr, a p. 100, censura il passaggio. L'idea dello scambio di corna, o di qualsiasi forma di corna, è pertanto oggetto di censure multiple. Al pubblico egiziano, anche in questo caso, viene

¹²¹ Traduzione mia. Agostino Lombardo non la traduce. La censura. Si tratta di un'imprecazione volgare. Secondo il traduttore online *wordreference* si tratta della forma estesa di pud, abbreviazione, appunto, di pudding, che ha il significato volgare di pene, uccello, cazzo, in un linguaggio popolare. Utilizzando la forma estesa "pudding" Shakespeare ha stemperato il significato volgare dell'espressione, che però non sfugge all'orecchio del madrelingua inglese. Traduco a mia volta con "mazza" invece che "cazzo" perché, metaforizzando il termine, stempero almeno in parte la volgarità, come fatto da Shakespeare. cfr: [http://www.wordreference.com/enit/pud%20\[pudding\]](http://www.wordreference.com/enit/pud%20[pudding]) . Data di consultazione: 10-12-2014.

risparmiata l'immagine poco ortodossa. Tuttavia qui non si tratta solo di censura linguistica. Qui viene meno anche parte della trama. Al pubblico egiziano non viene spiegata una importante ragione che Iago avrebbe per vendicarsi. Insomma, qui il traduttore va a toccare il tessuto narrativo, riducendolo e semplificandolo.

Evidentemente non si sta limitando a tradurre, ma sta riscrivendo il testo ad uso e consumo di quello che, secondo lui, piacerà o non piacerà al pubblico di destinazione.

15: Atto 2, scena 3, versi 116-117, pp. 80-81. Iago, di guardia con Cassio, non perde occasione per fare commenti sulla moglie di Otello, e sul fatto che i due novelli sposi non hanno ancora avuto modo di consumare agevolmente il matrimonio, passando un'intera notte insieme:

Iago: ... He hath not yet made wanton the night with her; and she is sport of Jove.

Iago: ... Ancora non se l'è spassata con lei, la notte, e lei è spasso per Giove.

Nu'mān 'Āšūr, p. 100:

أياجو: دى أول ليلة ينفرد فيها بديزدمونة.

Iago: Questa è la prima notte che passa da solo con Desdemona.

Il traduttore dimostra più rispetto verso Desdemona di quanto non le riservi Iago nel testo originale. Nella traduzione infatti Desdemona non viene descritta come un oggetto di piacere, con cui il marito se la spassa, e in grado di soddisfare perfino Giove. Il rimando a Giove scompare del tutto, dato che il pubblico non comprenderebbe e non apprezzerrebbe riferimenti pagani, mentre del rapporto col marito viene solo detto che i due sposi passano la notte da soli. Il riferimento esplicito e giocoso al rapporto sessuale viene censurato.

16: Atto 2, scena 3, verso 143, pp. 86-87. Cassio, ubriaco, inveisce contro Roderigo, che lo ha provocato:

Cassio: ... Zounds, you rogue you rascal!

Cassio: ... Sacramento! Canaglia! Farabutto!

Nu'mān 'Āšūr, p. 101:

كاسيو: أه يا خسيس يا نذل.

Cassio: Ah ! Farabutto! Miserabile!

Come di consueto, Nu'mān 'Āšūr censura l'imprecazione a sfondo religioso.

17: Atto 2, scena 3, verso 201, pp. 92-93. Otello si rivolge ai suoi uomini che si sono azzuffati, e sono reticenti nel dare spiegazioni sull'accaduto:

Othello: ... Zounds if I stir...

Otello: ... Cristo, se mi muovo...

Nu'mān 'Āšūr, p. 102 taglia l'imprecazione con l'intera frase. In questo contesto Otello sta chiedendo a Iago, Montano e Cassio cosa abbia spinto Cassio e Montano ad affrontarsi vicendevolmente in duello. Otello è arrabbiato perché ha l'impressione che i suoi uomini non siano sinceri con lui. Li minaccia in diversi modi, e tra le varie minacce dice anche che, se si muove, può ammazzare facilmente qualcuno. La frase omessa dal traduttore non è strettamente necessaria alla comprensione delle altre minacce. Pertanto il taglio operato dal traduttore non inficia, qui, la comprensione. Di certo però impoverisce il testo.

18: Atto 3, scena 3, versi 178-181, pp. 124,125,126,127. Qui Otello, rivolgendosi a Iago sembra certo di essere immune alla gelosia. E' pronto a giocare la sua reputazione, e ad equipararsi, in caso di gelosia futile, a un caprone:

Othello: ... Exchange me for a goat,/ When I shall turn the business of my soul/ To such exsufflicate and blown surmises,/ Matching thy inference...

Otello:... Scambiami con un caprone/ Quando volgerò la mia anima a sospetti/ Così svaporati e vuoti come quelli/ Cui alludi tu...

Nu'mān 'Āšūr, p. 105, censura il riferimento al caprone e all'anima dedita a sospetti svaporati. Evidentemente trova eccessivamente triviale che Otello venga associato a un caprone, e lo evita.

19: Atto 3, scena 3, versi 265-274, pp. 132-133. Qui Otello già vittima di Iago, e preda della gelosia, si lascia andare a uno sfogo, in cui maledice il matrimonio:

Othello: ... O, course of marriage!/ That we can call these delicate creatures ours/ And not their appetites! I had rather be a toad/ And live upon the vapour of a dungeon/ Than keep a corner in the thing I love/ For others' uses. Yet 'tis the plague of great ones; / Prerogativated are they less than the base./ 'Tis destiny unshunnable, like death: /Even then this forkèd plague is fated to us/ When we do quicken.

Otello:... Oh maledizione del matrimonio, /per cui possiamo chiamare nostre/ Queste creature delicate ma non/ Le loro voglie. Preferirei essere un rospo/ E vivere nei miasmi d'una cella/ Che avere un angolo della cosa che amo/ Usata dagli altri. E tuttavia questa è la piaga dei grandi: hanno meno privilegi/ Degli umili. E' un destino inevitabile/ Come la morte: questa piaga forcuta/ Ci è assegnata dal nascere.

Nu'mān 'Āšūr, p. 106:

عطيل: ... تلعن الجواز من المخلوقات الضعيفة دى... بيتهاء لنا فيه أننا ملكناها... واحنا ما لناش سلطة إلا على شهواتها.

Otello: ... Maledetto il matrimonio con queste fragili creature... ci sembra che le possediamo... mentre abbiamo potere soltanto sui loro appetiti.

Il traduttore taglia l'accostamento, poco dignitoso, tra Otello e il rospo che vive nella cella, censura il riferimento poco ortodosso all'utilizzo della sua donna da parte di altri, censura infine il pensiero negativo che le corna siano il destino dei grandi, più che quello degli umili. Il traduttore stravolge inoltre il significato del passaggio: si legge che tramite il matrimonio il marito stabilisce il proprio potere sugli appetiti femminili, mentre Shakespeare intende l'esatto contrario.

A quanto pare, l'idea che donne sposate siano dotate di appetiti sessuali non controllati dal marito, motivo di lamentela da parte di Shakespeare, è talmente inconcepibile dal traduttore egiziano che ne inverte il significato: la doglianza dei mariti diviene quindi qui meno intensa che nel testo originale. Il motivo di doglianza maschile qui si riduce al possesso femminile limitato soltanto agli appetiti sessuali, mentre nel testo originale Shakespeare non si faceva illusioni nemmeno di questo genere.

20: Atto 3, scena 3, verso 336, pp. 138-139. Qui Otello, sfogandosi con Iago, sembra dispiaciuto di avere saputo del tradimento di Desdemona. Prima, infatti, era felice, e non aveva intuito nulla:

Othello: ... What sense had I of her stolen hours of lust?

Otello:... Che senso avevo delle sue ore rubate di lussuria?

Nu'mān 'Āšūr, p. 107:

عطيل: ايه كان احساس ساعات حبها اللي اختلست فيها النعيم؟

Otello:... Che percezione avevo delle sue ore d'amore in cui rubava la felicità?

Mentre Shakespeare parla espressamente della presunta lussuria di Desdemona, il traduttore egiziano alleggerisce la frase sostituendo “lussuria” con una generica “felicità”, ovvero “benessere”, “piacere”, parole prive del portato sessuale chiaramente presente nel termine “lust”, del testo originale. Anche qui si osserva come i riferimenti sessuali diventino oggetto di censura in quanto afferenti a un argomento tabù.

21: Atto 3, Scena 3, versi 392-393, pp. 142-143. Iago qui chiede a Otello che tipo di prova gli serve per credere al tradimento della moglie, e ne suggerisce una:

Iago:... Would you, the supervisor, grossly gape on?/ Behold her topped?

Iago:... Volete/ Come un guardone, a bocca spalancata, /Vederla mentre viene montata?

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 108:

أياجو: ... عاوز شاهد فاتح أشداقه ويبحلق عليها وهي نايمة معه؟

Iago:... Vuoi un testimone che la fissi, con tanto di mascelle spalancate, mentre lei giace con lui?

Nu‘mān ‘Āšūr qui opera in maniera del tutto analoga al suo predecessore Ḥalīl Muṭrān. L'oscenità dell'immagine viene edulcorata in due modi.

Il testimone in questione, che nel testo shakespeariano dovrebbe essere Otello stesso, diviene nella traduzione un ipotetico testimone, non meglio identificato, che solleva Otello dal supplizio di assistere di persona alla visione oscena. Nu‘mān ‘Āšūr, come Ḥalīl Muṭrān, alleggerisce il senso esplicito del termine “topped” scegliendone uno di uso molto comune, “nā’ima” dai significati plurimi, che oscillano tra il semplice dormire, l'innocente giacere, e anche, naturalmente, l'intrattenere rapporti sessuali.

Il pubblico egiziano che assiste alla rappresentazione in dialetto, analogamente a quello che assiste alla rappresentazione in Arabo Standard nella versione di Ḥalīl Muṭrān, non viene disturbato dall'evocazione diretta e oscena, come avverrebbe nel testo originale inglese, pur comprendendo, senza dubbio, l'allusione. Qui il senso è mantenuto, ma il linguaggio prescelto è più velato e pudico di quello usato nella cruda immagine shakespeariana.

22: Atto 3, scena 3, versi 399-402, pp. 144-145. Iago, parlando con Otello, sostiene che non sarà possibile cogliere Cassio e Desdemona in flagranza:

Iago:... It is impossible you should see this,/ Were they as prime as goats, as hot as monkeys,/ As salt as wolves in pride, and fools as gross/ As ignorance made drunk.

Iago:... E' impossibile che riuscirete a veder questo,/ Fossero anche lascivi come capre,/ Infoiati come scimmie, sconci come lupi/ In amore, e poveri idioti che l'ignoranza / Ha reso ubriachi.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 108:

أياجو: ... مستحيل اننا نشوفهم كدا أبدا مهما كانوا عبط ومش واخدين حذرهم زي أغبي السكارى.

Iago:... E' impossibile che riusciremo mai a vederli così, per quanto sciocchi possano essere a non prendere precauzioni, come i più stupidi ubriacchi.

I riferimenti animaleschi, e relativi istinti sessuali, sono del tutto scomparsi. Al loro posto il traduttore egiziano accenna alla sciocchezza umana e superficialità, indotte dagli effetti del vino. Si tratta nuovamente di alleggerire l'immagine togliendo l'aspetto più profondamente istintivo della natura umana, natura che Shakespeare aveva equiparato a quella delle bestie in calore.

23: Atto 4, scena 1, versi 35-37, pp. 172-173-174-175. Iago dice a Otello che Cassio avrebbe parlato della sua relazione con Desdemona:

Iago: Lie

Othello: With her?

Iago: With her, on her, what you will

Othello: Lie with her? Lie on her? We say lie on her when we belie her. Lie with her! Zounds, That's fulsome!

Iago: Giaciuto

Otello: Con lei?

Iago: Con lei, sopra di lei, quello che volete.

Otello: Giaciuto con lei? Giaciuto su di lei? Diciamo questo quando la vogliamo sputtanare.

Giaciuto con lei! Sacramento, questo è schifoso!

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 112:

أياجو: نام... معها... ولا جنبها... اللي تشوفه
عطيل: معها... ولا جنبها... وقعها وسلام.

Iago: Ha giaciuto... Con lei... o al suo fianco... quello che credi...

Otello: Con lei... o al suo fianco... l'ha stesa e chi s'è visto s'è visto.

Nella traduzione “sopra” di lei diventa “accanto” a lei. “Accanto” e “con”, del resto, sono ciò che qui serve per adeguare la frase alla struttura idiomatica del dialetto. Infatti si dorme “con” qualcuno, oppure “accanto” a qualcuno. La preposizione “sopra”, invece, farebbe riferimento all’immagine del rapporto intimo che il traduttore giudica troppo diretta, e che quindi alleggerisce. Anche l’imprecazione a sfondo religioso qui scompare. Però qui il traduttore non si limita a tagliare, ma mette in bocca a Otello una bella sintesi dell’accaduto: “L’ha stesa, e chi s’è visto s’è visto”, sintesi che però non compare nel testo originale. Nel complesso la scena descritta risulta più sintetica e meno oscena.

24: Atto 4, scena 2, verso 27, pp. 196-197. Qui Otello invita Emilia a lasciare da soli lui e la moglie:

Othello:.. Leave procreants alone and shut the door

Otello:... Lascia soli i peccatori e chiudi la porta.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 116:

عطيل: سيبينا نختلي ببعض اقلبي الباب.

Otello: lascia che ci appartiamo e chiudi la porta

Qui il traduttore omette il riferimento diretto alla procreazione, presente nel testo shakespeariano. Ogni riferimento afferente al sesso, se possibile, viene epurato.

25: Atto 4, scena 2, versi 60-61, pp. 198-199-200-201. Qui Otello, parlando con Desdemona, paragona il suo matrimonio a un pozzo dove si accoppiano luridi rospi:

Othello: ...Or keep it as a cistern of foul toads/ To knot and gender in!

Otello:... O tenerla come un pozzo/ In cui s'accoppiano e si generano / Luridi rospi.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 116, censura l’immagine. I luridi rospi che si accoppiano e che generano al posto di Otello, in un pozzo che simboleggia il suo matrimonio, sono così luridi che pure il traduttore ne ha orrore e, per amore del suo pubblico, li censura.

L’istituzione della famiglia, che ha come obiettivo la procreazione, e come fondamenta la fedeltà coniugale, è talmente importante nella società egiziana che una descrizione irriverente come quella shakespeariana potrebbe, in effetti, risultare sgradita, o troppo ardita. Nu‘mān ‘Āšūr non vuole correre questo rischio.

25: Atto 4, scena 2, verso 72, pp. 200-201. Qui Otello insulta Desdemona:

Othello:... Oh thou public commoner!

Otello:... Oh tu, prostituta pubblica!

Nu'mān 'Āšūr, p. 116:

عطيل: ... دي بقت مشاع.

Otello: questo è diventato di dominio pubblico.

Nu'mān 'Āšūr, omette l'insulto di Otello rivolto a Desdemona. Conserva il concetto del pubblico che però cambia senso. Mentre nel testo shakespeariano il pubblico è quello che usufruisce dei servizi della prostituta Desdemona, nella traduzione di Nu'mān 'Āšūr il pubblico diviene quello che conosce la verità: il peccato che Desdemona non vuole confessare. Di certo nella traduzione l'immagine è meno offensiva che nel testo originale.

26: Atto 5, scena 1, versi 86-87, pp. 232-233. Qui Iago cerca di far cadere parte della responsabilità delle aggressioni notturne su Bianca:

Iago: Gentlemen all, I do suspect this trash/ To be a party in this injury.

Iago: Signori, io sospetto che la bagascia/ Abbia preso parte a questo colpo.

Nu'mān 'Āšūr, p. 122:

أياجو: اسمعوا يا سادة جميعا... أنا عندي شك أن الولية دي تكون شريكة للسفاحيين.

Iago: Udite tutti Signori... ho il dubbio che questa comare sia complice dei delinquenti sanguinari
Qui l'espressione dialettale *Uliyya* che significa genericamente “donna”, “comare” sostituisce la parola volgare “bagascia” usata nel testo originale inglese. Il traduttore proprio non tollera le espressioni volgari.

27: Atto 5, scena 2, verso 216, pp. 260-261. Iago impreca contro Emilia, che lo sta smascherando:

Iago: Zounds, hold your peace!

Iago: Sacramento, taci!

Nu'mān 'Āšūr, p. 126:

أياجو: اخرسي انتي اسكتي.

Iago: Stai zitta tu, taci.

E' l'ultimo piccolo taglio di questa sezione. Scompare, come già altrove, l'imprecazione a sfondo religioso.

5.4.2: I personaggi femminili – rapporto uomo-donna

Un paragrafo a parte merita la disamina del ruolo dei personaggi femminili nella traduzione di Nu'mān 'Āšūr. Se è vero che tutta l'opera subisce tagli, censure e rimaneggiamenti, è altrettanto vero che i personaggi femminili sembrano subire questo destino in un'unica direzione, volta a sminuirne o ridimensionarne la portata.

Nelle seguenti pagine riporto i rimaneggiamenti individuati nel testo tradotto che riguardano i personaggi femminili, che a mio parere rispondono a un'esigenza di addomesticamento del testo

pensato per il pubblico egiziano.

1: Atto 1, scena 3, versi 155- 165, pp. 38-39. Otello sta raccontando al Doge di Venezia come è riuscito conquistare Desdemona, raccontandole di sé e delle sue avventure:

Othello:... When I did speak of some distressful stroke/ That my youth suffered. My story being done,/ She gave for my pains a world of sighs:/ She swore, in faith 'twas strange, 'twas passing strange,/ 'Twas pitiful, 'twas wondrous pitiful;/ She wished she had not heard it, yet she wished/ That heaven had made her such a man. She thanked me,/ And bade me, if I had a friend that loved her;/ I should but teach him how to tell my story,/ And that would woo her.

Otello:...Le strappai le lacrime parlandole di qualche/ Amaro colpo patito dalla mia/ Giovinezza. Finita la mia storia lei/ Compensò le mie pene con un mondo di sospiri;/ Giurava che era strana, molto strana,/ Ed era pietosa, straordinariamente pietosa;/ Avrebbe desiderato non averla ascoltata/ E insieme che il Cielo avesse fatto di lei¹²²/ Un simile uomo. Mi ringraziò e mi chiese,/ Ove un mio amico si innamorasse di lei,/ Di insegnargli a dire la mia storia: questo/ La avrebbe conquistata.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 95:

عطيل:.... لدرجة أنها ساعات كانت تعيط على اللي شفته في صبايا وفي شبابي... قصره... حبتني للمخاطرة والأهوال اللي مريت بيها.

Otello:... Al punto che lei, talvolta, piangeva per quello che avevo visto nella mia infanzia e giovinezza... In breve, mi amò per i pericoli che avevo corso e le situazioni tremende che avevo vissuto.

Il traduttore sintetizza drasticamente questo passaggio. Vengono tagliati i commenti di Desdemona al racconto di Otello, la sua profonda empatia, che la porta a desiderare di non avere sentito quella storia, e viene del tutto glissato il riferimento al desiderio di Desdemona di essere lei stessa stata creata da Dio come l'uomo del racconto, oppure, secondo un'altra interpretazione possibile, che Dio avesse creato per lei un simile uomo.

Al pubblico di Nu‘mān ‘Āšūr non è qui data la possibilità di conoscere i pensieri e le aspirazioni di questo personaggio femminile. Ma soprattutto il traduttore omette di tradurre il casto cenno di Desdemona quando chiede a Otello di un ipotetico amico eventualmente innamorato di lei, e di cosa è in grado di conquistarla, in modo da far capire a Otello, con accenni indiretti, che in realtà è lui che l'ha conquistata.

Il quadro di Desdemona che emerge nel drastico riassunto di Nu‘mān ‘Āšūr cancella buona parte della delicata bellezza del personaggio, e sorge il dubbio che Desdemona, in questa versione semplificata e ridotta, rischi di fungere solo da ingranaggio necessario allo svolgimento della trama, senza che il pubblico riesca a percepire le sfumature della sua personalità.

2: Atto 1, scena 3, versi 243-244, pp. 44-45, Desdemona si rivolge al Doge pregandolo di porgerle ascolto, affinché le consenta di partire per Cipro col marito:

Desdemona:... And let me find a charter in your voice / T'assist my simpleness.

Desdemona:... e lasciate che trovi/ Nella vostra voce un pegno che assista/ La mia semplicità.

Nu‘mān ‘Āšūr, a p. 96, taglia completamente questi versi. Desdemona si limita lì a chiedergli cortesemente di ascoltarla, ma la bella frase di accompagnamento, che mostra quanto la giovane donna sappia ben parlare in pubblico, con modestia ma anche una certa eloquenza, è tagliata. Forse Nu‘mān ‘Āšūr, che pensa al suo pubblico, decide di far parlare Desdemona in contesti ufficiali il

¹²² Oppure anche “per lei” Vedi William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., nota 27, p. 276.

meno possibile, e di lasciare che poi le decisioni vengano prese da chi di dovere: suo marito e/o il Doge.

3: Atto 1, scena 3, versi 265-271, pp. 46-47, Otello prega il Doge di dare ascolto a Desdemona, e di consentirle andare a Cipro con lui. Precisa che l'eventuale presenza di Desdemona non lo distrarrà in nessun modo dalla sua missione:

Othello:...No, when light winged toys/ Of feathered Cupid seel with wanton dullness/ My speculative and officed instruments,/ That my disports corrupt and taint my business,/ Let housewives make a skillet of my helm,/ And all indign and base adversities/ Make head against my estimation!

Otello:... No, se i capricci/ Dalle ali leggere del piumato Cupido/ Dovessero con languore voluttuoso ottundere/ In me gli strumenti del pensiero e dell'azione,/ Sì che il mio piacere corrompesse/ E macchinasse il mio agire, le donne di casa/ Facciano del mio elmo una pentola e tutte/ Le ingiurie più indegne e più vili/ Marcino contro la mia reputazione.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 96, taglia questi versi. Un uomo offuscato dall'amore al punto di non riuscire a pensare e agire, un uomo il cui agire fosse influenzato dal suo piacere, come quello della descrizione shakespeariana, meriterebbe le peggiori ingiurie, e meriterebbe di diventare lo zimbello delle donne di casa. Si ricollega a uno stereotipo mediorientale, e mediterraneo, frequente: quello dell'uomo come socialmente virtuoso in quanto provvisto di pazienza. Nu'mān 'Āšūr e il pubblico egiziano probabilmente giudicano un uomo impaziente e vittima dei suoi istinti talmente privo di dignità, che anche ipotizzarne l'esistenza diventa intollerabile. L'immagine delle donne di casa che usano come pentola l'elmo del Generale innamorato deve essere risultata particolarmente sgradita e offensiva, pur se inserita in un periodo ipotetico, e quindi il traduttore sceglie qui di far scattare la sua forbice.

A quanto pare la dignità maschile va tutelata, e nemmeno nel mondo delle ipotesi è consentito immaginare un uomo che dimentica se stesso per ubbidire a Cupido. Lo stesso Cupido diviene qui oggetto di censura, forse per una necessità di addomesticare la traduzione. Il pubblico egiziano infatti difficilmente capirebbe il riferimento a Cupido.

4: Atto 1, scena 3, versi 364-366, pp. 52-53, Iago rassicura Roderigo, innamorato di Desdemona, del suo odio per il Moro, lo convince a procurarsi danaro prima di partire per Cipro, e lo illude che, col tempo, gli eventi evolveranno a suo favore:

Iago:... There are many events in the womb of time, which will be delivered. Traverse! Go, provide thy money.

Iago:... Nel ventre del tempo ci sono molti eventi che dovranno essere partoriti. In marcia! Va', procurati il denaro.

Nu'mān 'Āšūr, p. 95:

أياجو:.... الزمن بيخبي احداث كثير... وحتحصل... بس همتك لم لي قرشين.

Iago: il tempo nasconde molti eventi... che verranno... su forza! Mettiti da parte due spiccioli.

Qui il traduttore rinuncia alla bellissima personificazione del Tempo descritto come una donna gravida che, inesorabilmente, partorirà. Si tratta di un riferimento alla fertilità femminile che, nel testo shakespeariano, conferisce al passaggio un tocco poetico molto ben riuscito. Nella tradizione di Nu'mān 'Āšūr la mancanza di questo tocco femminile immiserisce il passaggio.

5: Atto 1, scena 3, versi 380-385, pp. 52-53, si tratta di un monologo di Iago, inserito alla fine del primo atto. Qui Iago, ragionando ad alta voce, inizia a delineare il suo piano per fare ingelosire

Otello, e comunica al pubblico che a sua volta lui sospetta che tra Otello e sua moglie, Emilia, c'è stata una relazione.

Othello:... I hate the Moor;/ And it is thought abroad that 'twixt my sheets/ He's done my office. I know not if't be true/ But I, for mere suspicion in that kind,/ Will do as if for surety./ He holds me well:/ The better shall my purpose work on him.

Otello:... Io/ Odio il Moro, e si dice in giro/ Che abbia preso il mio posto tra le mie lenzuola./ Non so se è vero: ma anche se è un sospetto/ Agirò come se fosse una certezza. Lui/ Mi ha caro, e tanto meglio dunque/ Il mio proposito lavorerà su di lui.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 96, taglia completamente questi versi. Come già detto nel paragrafo precedente, omettere il riferimento al tradimento di Emilia può far parte di una forma di censura che si applica a tutto il testo, e che tende a ridurre al minimo l'indecenza e l'immoralità, a costo di accorciare e semplificare la trama della tragedia.

Tuttavia potrebbe trattarsi anche di una forma di censura applicata alle figure femminili in particolare, che tende ad appiattirle, annullando i loro impulsi sessuali, riducendo le loro esternazioni, ridimensionando i loro pensieri e desideri. Insomma, il tipo di figura femminile da offrire al pubblico somiglia parecchio all'ideale femminile egiziano: una donna che nasconde le proprie pulsioni, o le annulla, che parla poco in pubblico, solo se strettamente necessario, e se direttamente interpellata, una donna che non esterna le proprie opinioni, o che non ne ha affatto.

Emilia che forse tradisce il marito con Otello porterebbe il pubblico a ritenere che la donna ha una sua vita, pulsioni, desideri illegittimi ma pur sempre desideri, e la cosa potrebbe scandalizzare. Scatta quindi la censura.

6: Atto 2, scena 1, versi 121-122, pp. 66-67, Desdemona è preoccupata perché Otello non è ancora arrivato a Cipro, e cerca di alleviare la sgradevolezza della sua ansia scherzando con Iago ed Emilia:

Desdemona: I am not merry, but I do beguile/ The thing I am by seeming otherwise.

Desdemona: Non sono allegra, ma inganno ciò che sono/ Apparendo diversa.

Nu'mān 'Āšūr, p. 98:

ديزدمونا: أنا حاسة بغم.. وبأقدح وأضحك.

Desdemona: Sono preoccupata... ma scherzo su cose di poco conto e rido.

Nella traduzione non è chiarissimo perché Desdemona sceglie di scherzare. Nel testo shakespeariano invece si comprende bene la sua pena, e il suo tentativo di non farla pesare a chi la circonda, come le regole del vivere sociale impongono. Desdemona nel testo inglese soffre ma ha la forza di celare quello che l'affligge, distraendosi, e il suo tentativo di apparire diversa di certo non migliora il suo umore, anzi, le costa fatica.

Nella traduzione in dialetto egiziano, ridotta e semplificata, non si comprendono più i motivi del suo comportamento, e anzi, potrebbe sembrare che Desdemona si diverta scherzando e ridendo davvero di sciocchezze. Desdemona qui non ha lo stesso spessore del testo originale, e potrebbe addirittura sembrare frivola e poco innamorata.

7: Atto 2, scena 1, versi 137-155, pp. 66-67-68-69, Desdemona, in tono scherzoso, sta chiedendo a Iago di lodare varie tipologie di donna:

Desdemona:... What miserable praise hast thou for her that's foul and foolish?

Iago: There's none so foul and foolish thereunto,/ But does foul pranks which fair and wise ones do.

Desdemona: O Heavy ignorance! Thou praisest the worst best. But what praise couldst you bestow

on a deserving woman indeed? One that in the authority of her merit did justly put on the vouch of very malice itself?

Iago: She that was ever fair and never proud,/ Had a tongue at will, and yet was never loud;/ Never lacked gold, and yet went never gay;/ Fled from her wish, and yet said "Now I may";/ She that being angered, her revenge being neigh,/ Bade her wrong stay, and her displeasure fly;/ She that in wisdom never was so frail/ To change the cod's head for salmon's tail;/ She that could think and never disclose her mind:/ See suitors following and not look behind:/ She was a wight, if ever such wight were.

Desdemona:... Che elogio miserabile avete per chi è brutta e stupida?

Iago: Nessuna è così stupida e brutta da non fare/ I brutti scherzi che fan tutte le altre.

Desdemona: O ignoranza che loda meglio il peggio! Ma che lode potreste riversare su una donna meritevole? Una che sull'autorità dei suoi meriti potrebbe chiamare a testimoniare la stessa malizia?

Iago: Coi che fu sempre bella e mai/ Orgogliosa, ebbe lingua a volontà ma non fu mai/ Chiassosa, non mancò d'oro ma non fu mai/ Sfarzosa, sfuggì al desiderio ma disse/ "Ora potrei", lei che, adirata,/ Vicina alla vendetta placò l'offesa/ E lasciò che la collera sbollisse, lei/ Che di saggezza non fu mai tanto priva/ Da scambiare la testa del merluzzo con la coda/ Del salmone, lei che di pensiero era dotata/ Ma che mai il suo pensiero ha rivelato,/ Lei che vedeva i pretendenti seguirla/ Ma mai si voltò indietro, lei fu una donna,/ se mai tale donna visse, capace-

Nu'mān 'Āšūr, a p. 99, taglia l'intero passaggio! Si tratta di una bellissima lode alla donna, che manda in estasi il lettore egiziano che ha accesso a traduzioni diverse da questa. In questo caso la descrizione shakespeariana e l'ideale femminile egiziano collimano perfettamente.¹²³ Non si vedono qui motivi di scandalo o di offesa per il pubblico, e tuttavia il traduttore taglia questa parte. Evidentemente la figura femminile non è prioritaria nella mente di Nu'mān 'Āšūr che taglia, semplifica e rimaneggia appiattendolo al massimo i personaggi femminili.

8: Atto 3, scena 3, verso 25, pp. 80-81. Cassio e Iago sono di guardia e commentano il matrimonio di Otello. Cassio esprime un apprezzamento molto gentile e positivo su Desdemona:

Cassio: She is indeed perfection.

Cassio: E' davvero la perfezione.

Nu'mān 'Āšūr, p. 100:

كاسيو: بتقتن لكن حشمة... بلا شك... ست كاملة.

Cassio: è attraente ma pudica.. indubbiamente... una donna perfetta.

Il riferimento al pudore, aggiunto dal traduttore egiziano, quasi a stemperare il fatto che Desdemona sia anche attraente, fornisce al pubblico egiziano un ideale di donna molto vicino a quello tradizionale. Qui il personaggio di Desdemona viene modificato a tutti gli effetti secondo il gusto del pubblico di destinazione.

9: Atto 2, scena 3, versi 305-306, pp. 98-99. Iago suggerisce a Cassio di chiedere l'intercessione di Desdemona presso Otello, affinché lo riabiliti restituendogli il suo incarico:

Iago:... I'll tell you what you shall do. Our General's wife is now the General.

¹²³ Durante un soggiorno al Cairo nell'estate 2014, io stessa ho potuto verificare quanto questo passaggio, qui brutalmente tagliato, ma tradotto da altri, susciti l'ammirazione dei lettori egiziani, uomini e donne, indipendentemente dalla lingua che lo veicola: Inglese, Arabo Standard, dialetto egiziano. Un professore di Arabo, in particolare, ne è rimasto talmente conquistato che ha voluto dedicare questi versi a sua moglie. La signora ha molto apprezzato.

Iago:... Ti dirò io quello che devi fare. La moglie del nostro Generale è lei ora, il Generale.

Nu'mān 'Āšūr, p. 102:

أياجو: ... بس أسمعني أدلك تعمل إيه. مرات القائد بتاعنا بقت كل حياة القائد بالفعل.

Iago:... stammi a sentire che ti guido sul da farsi. La moglie del Generale è diventata in effetti tutta la vita del Generale.

Nu'mān 'Āšūr elimina il riferimento al ruolo di generale di Desdemona proposto dal testo shakespeariano, anche se in termini metaforici. L'idea di un Generale donna, o che una donna riesca a dominare il proprio uomo tanto da divenire il suo generale non piace al traduttore, che la ritiene inopportuna per il suo pubblico. Quindi Nu'mān 'Āšūr rimaneggia il testo e Desdemona, nella sua traduzione, si trasforma da Generale in ragione di vita del marito. Di nuovo il personaggio femminile viene qui un po' appiattito.

10: Atto 2, scena 3, versi 310-316, pp. 98-99, Iago parla con Cassio, e gli espone i vantaggi che otterrà chiedendo a Desdemona di intercedere per lui presso Otello.

Iago:... She is of so free, so kind, so apt, so blessed a disposition, that she holds it a vice in her goodness not to do more than she is requested. This broken joint between you and her husband, entreat her to splinter; and my fortunes against any lay worth naming, this crack of your love shall grow stronger than it was before.

Iago:... Lei è così generosa, così gentile, così premurosa, di disposizione così buona, da considerare una colpa il non fare più di ciò che le si chiede. Questa rottura tra te e suo marito chiedi a lei di ripararla, e scommetto tutto quello che ho contro qualsiasi altra cosa, che questo vostro legame diventerà più forte di prima.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 103, taglia questi versi. Una donna capace di iniziativa personale, che si dà da fare anche oltre quello che le viene richiesto, che ha il potere di convincere e in definitiva di interferire negli affari di stato, come quella del testo shakespeariano, a quanto pare va ridimensionata. E la censura ha questo effetto.

11: Atto 3, scena 1, versi 49-50, pp. 108-109, Cassio chiede a Emilia di fargli incontrare Desdemona:

Cassio: Yet I besech you,/ If you think fit, or that it maybe done/ Give me the advantage of some brief discourse/ With Desdemona alone.

Cassio: Tuttavia vi prego, se lo ritenete opportuno,/ E se è possibile, di darmi il modo/ Di parlare brevemente con Desdemona da solo.

Nu'mān 'Āšūr, p. 103:

كاسيو: برضه... وبعد كدا... يبقى أفضل اذا كان ممكن أقابل ديزدمونا مقابلة خاصة وأكلمها على انفراد.

Cassio: Tuttavia.. anche... sarebbe meglio, se fosse possibile, incontrare Desdemona privatamente, e parlarle da solo.

Qui la traduzione è abbastanza fedele. Tuttavia Cassio, a differenza del testo originale, qui non chiede ad Emilia il suo parere. Mentre nel testo shakespeariano Cassio vuole il colloquio anche a condizione che Emilia lo ritenga opportuno, questa condizione non c'è in traduzione.

Evidentemente il traduttore pensa che sia disdicevole per un uomo della portata di Cassio subordinare la propria richiesta al parere di una serva. A Emilia quindi, in traduzione, viene tolta la possibilità, che Shakespeare le aveva conferito, di esprimere un piccolo consiglio. Di nuovo, il

personaggio femminile viene un po' appiattito.

12: Atto 3, scena 3, versi 26-28, pp. 112-113, Desdemona promette a Cassio di aiutarlo perorando la sua causa presso il marito:

Desdemona:... be merry Cassio,/ For thy solicitor shall rather die/ Than give thy cause away.

Desdemona:... Perciò,/ Cassio, state allegro. Piuttosto che rinunciare/ Alla vostra causa, il vostro avvocato/ Sceglierà la morte.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 104, taglia questi versi. Una donna dotata di fortissima volontà, pronta a morire pur di mantenere la sua parola, e pronta a dare la vita per una causa che riguarda un uomo diverso da suo marito non piace al traduttore. Di nuovo Desdemona risulta, in traduzione, meno determinata del personaggio nel testo originale.

13: Atto 3, scena 3, versi 71-73, pp. 116-117, Desdemona sta perorando la causa di Cassio presso Otello, ricordandogli come Cassio prendeva sempre le sue parti ai tempi del loro corteggiamento:

Desdemona:... That came a-wooing with you? And so many a time -/ When I have spoke of you dispraisingly-/ Hath taken your part...

Desdemona:... che veniva/ Con te quando mi corteggiavi e che ha preso/ Tante volte le tue difese – quando io/ Ero irritata con te...

Nu'mān 'Āšūr, p. 104:

ديدمونا:... اللي كان أمين سرنا في غرامنا وحبنا...

Desdemona:... che custodiva il nostro segreto, ai tempi del nostro corteggiamento e del nostro amore...

In traduzione viene ridimensionata la presenza di Cassio tra Otello e Desdemona.

Nu'mān 'Āšūr si limita a ricordare che Cassio era al corrente del corteggiamento, ma non entra in ulteriori dettagli, come invece fa il testo originale. Tace il fatto che Cassio accompagnava Otello da Desdemona, e tace il fatto che Cassio addirittura intercedeva presso Desdemona, in favore di Otello, quando lei si arrabbiava. Lo spettatore inglese quindi si figura un corteggiamento in cui Cassio aveva un ruolo attivo, di sostegno all'amico, ma pur sempre un ruolo che gli dava diritto di interferire tra gli amanti. Gli attori del corteggiamento nel testo shakespeariano sono quindi tre: due uomini e una donna. Probabilmente è parere del traduttore che in questo trio ci sia uno di troppo: Cassio, e ne riduce la portata. L'idea che Desdemona frequenti liberamente l'amico del fidanzato – marito non è consona al ruolo della donna nella società egiziana. Quindi in traduzione mentre Cassio viene “rimesso al suo posto”, a Desdemona viene tolto il diritto di avere amicizie maschili. La figura femminile risultante è meno libera di quella originale.

14: Atto 3, scena 3, verso 336, p. 138-139, Otello parlando con Iago osserva che non si era accorto del tradimento della moglie:

Othello: What sense had I of her stolen hours of lust?

Otello: Che senso avevo delle sue ore rubate/ Di lussuria?

Nu'mān 'Āšūr, p. 107:

عطيل: إيه كان احساسى ساعات حبها اللي اختلست فيها النعيم؟

Otello:... Che percezione avevo delle sue ore d'amore in cui rubava la felicità?

Si è già detto della trasformazione di *lust* in un termine meno esplicito. Va qui aggiunto, a proposito dell'ideale femminile proposto in traduzione, che evidentemente non deve emergere l'aspetto delle pulsioni sessuali. Il termine *lust* viene censurato quindi per due motivi: perché allude esplicitamente alle pulsioni sessuali, e perché queste pulsioni, nello specifico, appartenerebbero a una donna. La figura femminile in traduzione risulta in definitiva meno passionale di quella del testo originale, più angelicata, più appiattita.

15: Atto 3.scena 4, verso 147, pp. 164-165, Desdemona, parlando con Emilia, si pente di aver pensato male del marito, e di averlo accusato ingiustamente:

Desdemona:... Beshrew me much, Emilia,/ I was –unhandsome warrior as I am-/ Arraigning his unkindness with my soul.

Desdemona:...Disprezzami,/ Emilia. Sgraziata guerriera quale sono,/ Ho accusato con veemenza la sua scortesia.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 111:

ديزدمونا:... لوميني أشد اللوم على أني اتهمته بالقسوة.

Desdemona:... disprezzami Emilia, disprezzami profondamente perché l'ho accusato di essere severo.

Nella traduzione viene omesso il paragone tra Desdemona e il guerriero. L'idea che Desdemona, una donna, si paragoni a chi combatte in guerra, attività tipicamente maschile, non trova posto in traduzione. L'ideale femminile egiziano, e non solo, non accosterebbe una donna all'attività guerresca. E scatta la censura.

16: Atto 3, scena 4, versi 156-157, pp. 164-165, Emilia esprime la sua opinione sulle anime gelose:

Emilia: They are not ever jealous for the cause,/ But jealous for they're jealous.

Emilia: Loro non sono mai gelose per un motivo/ Ma sono gelose perché sono gelose.

Nu‘mān ‘Āšūr p. 111:

اميليا:...اللى بيغيرم... نفوسهم ما بتقاش محتاجة لسبب.

Emilia:.. Le anime di chi è geloso non hanno bisogno di una causa.

Il traduttore taglia la frase tautologica “sono gelose perché sono gelose”, che nel testo originale ha la funzione di rafforzare, forse un po' comicamente, la totale irrazionalità delle anime gelose, che nello specifico sono quelle degli uomini. Emilia quindi qui esprime un'opinione chiarissima, e tuttavia lo fa in modo meno ridondante del testo inglese.

La frase tautologica del testo originario, elementare, sintetica, che probabilmente colpisce il pubblico e viene facilmente ricordata, in traduzione manca. Di conseguenza anche l'opinione della donna, nella traduzione, perde incisività.

17: Atto 4, scena 1, versi 275-277, pp. 192-193, Otello ha appena schiaffeggiato Desdemona davanti a tutti. Ecco il commento di Lodovico, zio di Desdemona:

Lodovico: What! Strike his wife!

Iago: Faith, that was not so well: yet would I knew/ That stroke would prove the worst!

Lodovico: Ma come! Battere sua moglie!

Iago: Certo, la cosa non è stata molto bella:/ Ma spero che questo colpo rimanga il peggiore!

Nu‘mān ‘Āšūr, a p. 115, taglia questi versi.

Mentre nel testo originale lo schiaffo di Otello alla moglie suscita indignazione, in traduzione il commento indignato viene taciuto. E altrettanto dicasi del commento di Iago, che condanna il gesto, anche se teme a ragione che Otello farà di peggio. La condanna della violenza sulla donna, chiaramente presente nel testo inglese, non compare nella traduzione in dialetto egiziano. Tutta l'attenzione alla moralità, alla decenza, al linguaggio verecondo, che pervade il lavoro del traduttore, di fronte a un uomo che schiaffeggia una donna non lascia spazio nemmeno a una blanda condanna. La società patriarcale che caratterizza il pubblico egiziano, evidentemente, ha il suo peso nella mente del traduttore, che sorvola sulla gravità del gesto. La figura femminile qui viene svilita in modo evidente.

18: Atto 4, scena 3, verso 36, pp. 218-219, Desdemona, con l'aiuto di Emilia, si sta preparando per andare a letto. Discorrendo, Emilia fa un apprezzamento su Lodovico:

Emilia: A very handsome man.

Emilia: Proprio un bell'uomo.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 120:

اميليا: له مهابة و عليه القيمة.

Emilia: E' dotato di prestigio e valore.

Ecco tornare la pruderie eccessiva che permea i discorsi femminili. Emilia, secondo il traduttore, nemmeno mentre si confida con un'altra donna dovrebbe osare commentare l'aspetto fisico di un uomo. Quindi, il bell'aspetto di Lodovico si trasforma, in traduzione, in prestigio e valore, aggettivi molto positivi, ma diversi da quello usato da Shakespeare.

19: Atto 4, scena 3, versi 73-76, pp. 220-221, Emilia e Desdemona discorrono del valore della fedeltà coniugale:

Emilia:... But for all the whole world! Ud's pity, who would not make her husband a cuckold, to make him a monarch? I would venture purgatory for't.

Emilia:... Ma per tutto il mondo chi non farebbe cornuto il proprio marito per renderlo re? Affronterei il purgatorio, per questo

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 121:

اميليا: ... دا أنا أنول الدنيا... بحالها وما لها...

Emilia:... così vengo in possesso di tutto il mondo... e di tutto quello che contiene...

Il riferimento esplicito alle corna viene eliminato in traduzione. Altrettanto dicasi per il riferimento religioso al purgatorio. Insomma, l'idea che una donna tradisca il marito è talmente indigesta, nella mente del traduttore, e del suo pubblico, che viene censurata. Qui la figura femminile di Emilia, vivace, spiritosa e spumeggiante, perde molto della sua originalità.

20: Atto 4, scena 3, versi 85-102, pp. 220-221-222-223, Emilia sta ancora parlando con Desdemona, ed espone le sue teorie sulle cause dell'infedeltà femminile.

Emilia:... But I do think it's their husbands' faults/ If wives do fall. Say that they slack their duties,/ And pour our treasures into foreign laps;/ Or else break out in peevish jealousies,/ Throwing restraint upon us; or say they strike us,/ Or scant our former having in despite-/ Why, we have galls, and though we have some grace,/ Yet have we some revenge. Let husbands know/ Their wives have sense

like them: they see and smell,/ And have their palates both for sweet and sour/ As husbands have. What is it that they do,/ When they change us for others? Is it sport?/ I think it is. And doth affection breed it?/ I think it doth. Is't friality that thus errs?/ It is so too. And have not we affections,/ Desires for sport, and friality, as men have?/ Then let them use us well: else let them know/ The ills we do, their ills instruct us so.

Emilia: ...Ma io credo che sia colpa dei mariti/ Se le mogli cadono. Loro smorzano, diciamo,/ I loro ardori e versano i tesori/ Nostri in grembi estranei, oppure/ Scoppiano in gelosie meschine, costringendoci/ In casa, o, diciamo, ci picchiano/ E per dispetto ci riducono il denaro di prima./ Ebbene, anche noi abbiamo del fiele/ E, pur avendo qualche grazia, sappiamo/ Vendicarci. Sappiano i mariti che le mogli/ Hanno i sensi come loro: vista, olfatto,/ Palato per il dolce e per l'amaro,/ Come i mariti. Perché ci cambiano/ Con altre donne? Per divertimento?/ Credo di sì: ed è la passione/ A provocarlo? Credo di sì. Ed è/ La debolezza a sbagliare in questo modo?/ Vero anche questo. E non abbiamo noi,/ Come gli uomini, passioni, desideri di svago,/ Debolezza? Dunque ci trattino bene./ Sappiano altrimenti che i peccati che facciamo/ Sono i loro peccati che ci insegnano a farli.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 121, snatura il personaggio femminile di Emilia tagliando questi versi. Si tratta di una delle censure più consistenti tra le tantissime operate, e impoverisce il testo di un passaggio notevolissimo.

L'impostazione di questo discorso di Emilia, infatti, è identica a quella del famoso monologo di Shylock nel "Mercante di Venezia". Lì come qui si teorizza che la vendetta è il risultato di un'offesa, e lì come qui Shakespeare dà il meglio di sé. Nu'mān 'Āšūr quindi taglia qui una parte preziosa della tragedia che impoverisce senza rimedio. Emilia sa scherzare, sa sdrammatizzare, ma sa anche essere molto profonda nel testo originale. Ben poco di tutto ciò si ritrova nella traduzione in dialetto, che, a questo punto, sarebbe più corretto definire in altro modo. Se Ḥalīl Muṭrān chiamava la sua opera "arabizzazione" sarebbe forse corretto, per Nu'mān 'Āšūr, chiamare la sua "traduzione" di *Otello* un rifacimento con spiccate caratteristiche di egizianizzazione.

Ma c'è di più. In chiusura di tragedia Nu'mān 'Āšūr tocca forse il fondo nel suo modo di trattare la figura femminile.

21: Atto 5, scena 2, verso 186, pp. 256-257, nella camera da letto di Otello, davanti al cadavere di Desdemona, Emilia sbotta e parla, accusando il marito di avere causato quell'omicidio:

Emilia: And your reports have set the murder on.

Emilia: E le tue parole hanno istigato l'assassino.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 125, taglia questa battuta. Nemmeno di fronte al cadavere di Desdemona il traduttore ritiene che una moglie possa mancare di tatto verso il marito al punto di accusarlo pubblicamente. Perfino in questa fase intensamente drammatica il rispetto della donna nei confronti del marito sembra, secondo il traduttore, dover prevalere sulla necessità di verità. E scatta la censura.

Resta da analizzare come Emilia viene uccisa da Iago.

Nu'mān 'Āšūr, a p. 126, rimaneggia ed enfatizza drammaticamente la scena arricchendola di varie aggressioni, di suo pugno.

Al rifiuto di Emilia di ubbidire al marito, che le comanda di andare a casa, Iago reagisce picchiandola una prima volta:

اميليا: لا مش راجعة... - اياجو يضربها -

Emilia: No, non mi ritiro... - Iago la colpisce-

Questa aggressione non c'è nel testo originale dove Iago, inferocito dalle rivelazioni della moglie

riguardo al fazzoletto, a un certo punto tira fuori la spada contro Emilia, ma non la colpisce. Si tratta dell'atto 5, scena 2, verso 122, pp. 260-261, in cui c'è solo una indicazione di regia informativa:

Iago draws his sword.
Iago sguaina la spada.

Nella “traduzione” di Nu‘mān ‘Āšūr, ecco un'altra aggiunta:

اياجو: فذرة... أنت بتكذبي... - ويطعنها -
Iago: Lurida... tu menti...- e la trapassa -

Si tratta della seconda aggressione ai danni di Emilia nella stessa scena, gentilmente aggiunta dal traduttore.

Ma c'è di più. Iago la colpisce nuovamente, sempre con la spada, poco dopo, e solo questo terzo atto di violenza corrisponde a quello del testo inglese. Alle pp. 262-263, verso 233, un'indicazione di regia ci informa:

Iago stabs Emilia from behind and exit.
Iago colpisce Emilia da dietro ed esce.

Nu‘mān ‘Āšūr, p. 126, tramite un'indicazione di regia informa, stavolta traducendo letteralmente:

واياجو يطعن اميليا ويهرب.
Iago trapassa Emilia e scappa.

E' la terza aggressione nella stessa scena, ma l'unica che corrisponde alla traduzione di quanto narrato dal testo originale. Evidentemente il traduttore si è lasciato prendere la mano. L'idea di inondare il palcoscenico di sangue lo ha accecato, e si è abbandonato all'enfatizzazione drammatica della scena finale, staccandosi definitivamente dal testo che, nell'introduzione, definiva come “traduzione letterale del testo teatrale”!

Tale operazione qui vede come vittima una figura femminile, Emilia, alla quale non solo viene messa la mordacchia tutto il tempo, ma che, in chiusura, si trasforma nella vittima sacrificale, lì sul palcoscenico a subire tre aggressioni invece che una sola.

Nu‘mān ‘Āšūr deve aver pensato che la scena di una donna brutalmente e ripetutamente aggredita dal marito sarebbe piaciuta al suo pubblico. E con questo tocco finale riduce la figura femminile ai minimi termini. E se questa scena “splatter” tristemente centrata sulla donna, nelle intenzioni del traduttore doveva favorire il gradimento del pubblico, e quindi la positiva ricezione del testo da lui tradotto, viene da chiedersi: come si può definire questa “traduzione”? C'è un legame diretto tra pubblico egiziano e prodotto proposto? L'analisi della traduzione ha dimostrato come la possibile reazione del pubblico sia stato il pensiero dominante del traduttore, preoccupazione che ha pesantemente influenzato il suo lavoro, e quindi il legame tra prodotto e destinatario c'è, ed è molto forte. Passo quindi ad occuparmi dell'altro interrogativo: come definire questa “traduzione”?

5.5: Egizianizzazione

Torno brevemente alla domanda iniziale: la traduzione di Nu‘mān ‘Āšūr è letterale, come afferma lui stesso nella sua introduzione?

No, come si è visto, non lo è affatto.

Come la si può dunque definire? Una riduzione? Un adattamento? Un'opera creativa liberamente tratta dal testo shakespeariano? Un esercizio di arabizzazione? Un esercizio di egizianizzazione?

Il traduttore riduce, taglia, adatta, interpreta, cambia il senso di alcuni passaggi, ma tutto ciò che compie è dettato dalla necessità di creare un prodotto secondo lui accettabile dal e vendibile sul

mercato egiziano. Per questo motivo, tra le varie definizioni possibili, ritengo che “egizianizzazione” sia quella che meglio sintetizza le scelte e le motivazioni di Nu‘mān ‘Āšūr.

Mentre l'*Otello* di Muṭrān è un ottimo esempio di “arabizzazione”, come lo stesso traduttore ci informa, un prodotto letterario che tenta di abbattere i confini tra gli Arabi e unificare tutti sotto l'egida della lingua, l'*Otello* di Nu‘mān ‘Āšūr, più modestamente, può essere definito come un esempio di “egizianizzazione”.

Tuttavia sotto il profilo della filologia e della scientificità della traduzione, il lavoro di Nu‘mān ‘Āšūr si distanzia troppo dal testo shakespeariano. Addirittura in certi passaggi, come si è visto, si può parlare di contraffazione bella e buona, operata secondo canoni misogini e sessuofobici.

L'altra domanda che attende risposta riguarda quella che, nell'introduzione, Nu‘mān ‘Āšūr chiama lingua “per il teatro”. Di cosa si tratta?

Si tratta in definitiva del dialetto egiziano, ma quale dialetto? Quale varietà discreta? Badawī, come si è visto, ne descrive ben tre!

La lingua scelta da Nu‘mān ‘Āšūr è un dialetto di registro intermedio, comprensibile da tutti, in Egitto. Non si tratta però del dialetto cairota, perché si trovano anche espressioni tipiche dell'Alto Egitto, o delle campagne, anche se non sono frequenti.

Eccone due esempi:

1: Atto 4, scena 1, verso 167, pp. 182-183, Cassio si rivolge a Iago, e insiste affinché lo raggiunga, quella sera stessa, da Bianca, a cena, per poter proseguire il loro discorso:

Cassio: Prethee, come, will you?

*Cassio: **Vieni**, ti prego, ti aspetto?*

Nu‘mān ‘Āšūr, a p. 114 traduce:

كاسيو: ارجوك تشرف... **جى**.

*Cassio: ti prego fammi l'onore... **vieni**.*

Il termine “vieni” tradotto con l'Egiziano جى, *ǧī*, appartiene a un registro molto popolare. Al Cairo non si direbbe così. Si direbbe piuttosto نعالى, *ta‘ālā*. Nu‘mān ‘Āšūr sceglie qui un termine delle campagne, un termine che potrebbe appartenere a quella che Badawī chiama la varietà colloquiale degli analfabeti, la quinta nel suo elenco.

2: Atto 4, scena 2, verso 19, pp. 194-195, Otello si rivolge a Emilia e le chiede di mandare Desdemona da lui:

Othello: Bid her come hither: go!

Otello: Dille di venire qui. Va'!

Nu‘mān ‘Āšūr, a p. 116 traduce:

عطيل: قوام روجي ابعتيها هنا!

*Otello: **forza**, vai, mandamela qui!*

Il termine قوام, *qawām*, che significa “dai”, “forza” e anche “prego”, “avanti”, non è cairota, ma tipico dell'Alto Egitto. Tuttavia, grazie ai film e ai contatti frequenti che i Cairoti hanno coi concittadini dell'Alto Egitto, il termine viene compreso, pur se non usato, anche al Cairo.

Quindi l'operazione di egizianizzazione di Nu‘mān ‘Āšūr è punteggiata, qua e là, di varietà linguistiche meno note di quella cairota, a condizione che siano comprese da tutti gli Egiziani, e che quindi non siano troppo specifiche o dalla diffusione limitata. Anche la lingua usata da Shakespeare,

come si è visto, abbonda di espressioni estremamente popolari. Da questo punto di vista Shakespeare e Nu‘mān ‘Āšūr operano scelte simili, anche se le espressioni popolari usate da Nu‘mān ‘Āšūr non sono traduzioni di quelle shakespeariane, perché non rendono altrettante espressioni popolari di Shakespeare. Le si trova qua e là, in punti che non coincidono con quelli in cui Shakespeare sceglieva varietà popolari. Il traduttore non è originario del Cairo, ma della provincia di Al-Daqahliyya, nel nord dell’Egitto, quindi forse le espressioni tipicamente campagnole possono appartenere al suo retroterra culturale, ma altrettanto non può dirsi di altre espressioni, che pure usa, tipiche invece dell’Alto Egitto.

La lingua usata in questa traduzione presenta inoltre interessanti e sorprendenti balzi nell’Arabo Standard.

Ad esempio, all’inizio del secondo atto, scena prima, si vede bene come Nu‘mān ‘Āšūr introduce la scena traducendo le indicazioni di regia in Arabo Standard, e lo stesso fa per tutte le altre.

Atto 2, scena 1, p. 97:

الميناء في قبرص... يدخل مونتانو وسيدان اخران.

Cipro, il porto... entrano Montano e altri due signori.

Colpisce qui il cambio brusco di varietà linguistica utilizzata. Si passa dal dialetto all’Arabo Standard, anche se molto brevemente, e i duali qui utilizzati in perfetto caso nominativo non passano inosservati. Si tratta di una presenza anomala, del duale ān, sia al verbo sia al sostantivo, nel caso nominativo. In realtà tale anomalia va ulteriormente approfondita. Infatti la presenza dei duali nel dialetto è ben attestata, anche se nella forma *ayn* che è tipica, nell’Arabo Standard, del caso obliquo. Se tuttavia si tiene conto di un altro fattore, e cioè del fenomeno della إمالة, *Imāla*, ($a > e$), allora si potrebbe qui leggere il suono *ān* pronunciandolo appunto con una spiccata *Imāla*, fino a farlo diventare *ēn*, stemperando l’anomalia fino a farla scomparire e rendendo il suono coerente col dialetto egiziano.¹²⁴ E’ una lettura possibile e tuttavia, osservando che l’Arabo Standard viene utilizzato regolarmente nel testo per tutte le indicazioni di regia, e non solo in questo caso, ritengo più probabile che anche qui la varietà usata sia quella Standard, in contrasto con il resto della traduzione.

Ma ancora più interessanti sono alcuni punti dove, molto stranamente, alcune espressioni dialettali comprensibilissime vengono proposte in due versioni, come se la seconda versione, messa tra parentesi, servisse a spiegare la prima, oppure venisse proposta in alternativa a quella.

Eccone alcuni esempi:

A pag. 110, Desdemona dice a Otello che non comprende le sue parole, e lo riporta all’argomento che le sta a cuore, cioè Cassio:

ديزدمونا: دا الكلام اللي ما ادركهوش (أفهموش)... عملت ايه في وعدك؟

Desdemona: Queste sono parole che non comprendo (capisco)... Cosa hai fatto della tua promessa?

Come mai qui si trova sia “comprendo” sia “capisco”? Il “capisco” tra parentesi non può servire a spiegare il “comprendo”, termine dalla semplicissima interpretazione.

Forse il dattilografo copiava da una brutta copia? Il testo pubblicato è solo una bozza in avanzato stato di elaborazione? Purtroppo nessuna carta d’autore è custodita nelle biblioteche, quindi non è stato possibile verificare questo aspetto. Si può solo proporre questa ipotesi, che dà contezza anche di tante altre imperfezioni, ma resta pur sempre un’ipotesi.

A p. 125 si osserva un’altra stranezza. Otello ha oramai soffocato Desdemona e ha lasciato Emilia entrare nella stanza. Ma Desdemona non è ancora morta e parla.

Emilia la sente e chiede a Otello cos’è quella voce. Otello, stupito e confuso, risponde come segue:

¹²⁴ Cfr. Haim Blanc, *Dual and Pseudo Dual in the Arabic Dialects*, Language, Vol.46, n.1 (Mar, 1970), pp. 42-57.

أميليا: صوت ايه دا؟

عطيل: أنهوه؟ (أى صوت؟)

Emilia: Che voce è questa?

Otello: *Quale?* (*Quale voce*)?

La domanda tra parentesi è in Arabo Standard, mentre quella evidenziata in blu è in dialetto. La precisazione tra parentesi è del tutto ridondante. Anche qui, come sopra, sembra che le due opzioni facciano parte di un testo non definitivo, o non revisionato, che è stato dato alle stampe in questo stato. Ma, di nuovo, questa è solo un'ipotesi.

La lingua di questa traduzione fa quindi parte, in definitiva, di una varietà koneizzata, intermedia, comprensibile da tutti gli egiziani, con la prevalenza del dialetto cairota, punteggiato dal dialetto delle campagne, quello dell'Alto Egitto, e con indicazioni di regia in Arabo Standard. I confini immaginati per quest'opera sono quelli egiziani. Tornando al concetto di varietà discreta di Badawī, quindi, è difficile concludere a quale livello dei cinque appartenga questa varietà. Si tratta sicuramente di una varietà colloquiale, comprensibile da tutti, che però contiene aspetti di tutti e tre i livelli di Arabo colloquiale da lui descritti. Si oscilla tra il colloquiale colto, quello di un livello elementare di istruzione, e quello tipico degli analfabeti, con qualche affondo, addirittura, nel MSA. Si tratta, come Badawī stesso osserva, della tipica situazione linguistica egiziana, caratterizzata non solo da varietà discrete, ma anche da un ampio ricorso al code-switching, ovvero al cambiamento di codice linguistico

Nel 1984, oramai, in piena epoca Mubarak, il sogno panarabo su base linguistica, e non solo, può dirsi pienamente archiviato.

Questa traduzione in dialetto può essere un piccolo segnale a conferma del mutato atteggiamento degli intellettuali dell'epoca: la grande Umma Araba è un sogno tramontato, quindi il focus degli intellettuali si sposta all'interno dei confini nazionali, e la varietà linguistica parlata, usata qui nel campo tabù della tragedia, può diventare oggetto di sperimentazione.

Lo status del dialetto in Egitto è sempre stato diverso rispetto ad altri paesi arabi, perché lì la letteratura in dialetto è stata maggiormente praticata. Come già si è accennato, lo stesso teatro egiziano è nato in dialetto, e l'utilizzo del MSA è sempre stato limitato ai contenuti seri e drammatici che sono, nel panorama generale, meno frequenti di quelli diffusissimi nelle commedie. Anche la poesia vanta nomi importanti di poeti che scrivono in dialetto. Ne cito solo due: Fu'ād Ḥaddād e Ṣalāḥ Ḡāhīn, amici e grandi promotori della poesia in dialetto egiziano negli anni sessanta. Tuttavia l'uso del dialetto per scrivere o tradurre una tragedia è sicuramente un'operazione insolita, e per questo si può usare, a tal proposito, la definizione di "sperimentazione".

Con quali risultati? Quali esiti? Quali reazioni?

Nel caso dell'*Otello* di Nu'mān 'Āšūr, nessuno.

Il suo *Otello* è stato semplicemente ignorato, e quello che il traduttore aveva preparato per il suo pubblico egiziano, nella sua lingua e nella sua mentalità, è apparso brevemente su una rivista nel 1984, e poi, per 30 anni, è rimasto a prendere polvere negli scaffali della Biblioteca Nazionale del Cairo.

La scelta di usare il dialetto ha avuto il peggior risultato possibile. Più che parlare di lingua della discordia, in questo caso, sarebbe più appropriato parlare di lingua dell'indifferenza.

Questo *Otello* è stato rappresentato soltanto nel 2001, ovvero 14 anni dopo la morte di Nu'mān 'Āšūr ma, a giudicare dagli articoli di giornale che ne parlano, non ha riscosso molto successo.

La rappresentazione del luglio 2001, al Cairo, è stata concepita come un omaggio a Nu'mān 'Āšūr, uno dei pionieri del teatro egiziano. Un articolo comparso sul giornale online www.ahram.org.eg¹²⁵ ci informa che la tragedia di Shakespeare *Otello*, nell'ambito di un programma finalizzato ad omaggiare i grandi drammaturghi egiziani, è stata messa in scena in onore di Nu'mān 'Āšūr, che

¹²⁵ Data di consultazione 15-08-2014. Cache:<http://www.ahram.org.eg/Archive/2001/7/13/ARTS1.HTM> L'articolo è del 13-07-2001, a firma di Āmāl Bakīr, آمال بكير

l'aveva tradotta in dialetto. Però il titolo “Otello” cambia, e diventa “Mandīl al-ḥulw”¹²⁶, “Il fazzoletto della dolcezza”. L'articolo precisa che il titolo non ha nulla a che fare con una nota canzone dallo stesso titolo, e racconta invece la trama di “Mandīl al-ḥulw”, spiegando che si tratta della traduzione dell'*Otello* di Shakespeare. Elenca i nomi delle autorità che hanno assistito alla rappresentazione, critica la povertà dei costumi delle ballerine, nomina i tre figli di Nu‘mān ‘Āšūr, pure presenti alla rappresentazione, e precisa che c'erano anche alcune nipoti del grande drammaturgo scomparso. Degli attori si limita a dire che sono stati bravi, e apprezza anche la musica. Precisa che “Mandīl al-ḥulw” è fedele alla trama shakespeariana, e conserva i nomi dei personaggi dati loro da Shakespeare, come aveva fatto lo stesso Nu‘mān ‘Āšūr, e però poi, nel nominare Desdemona, la chiama Daydamūna¹²⁷, mentre Iago diventa “Aš-šarīr”!¹²⁸

A proposito dell'uso del dialetto l'articolo non si scompone, ma prosegue sulla falsariga dell'indifferenza che tale scelta aveva suscitato nei precedenti 14 anni. Si limita a dire che:

هذه الترجمة ليس الغرض منها مجرد وضع نص شكسبير في اللغة الدارجة بعيدا عن اللغة المسرحية الفصحى الأكاديمية التي تقدّم بها ليس معظم ولكن كل مسرحيات شكسبير... ولكنها لغة أعتقد أن الغرض منها هو تقريب هذه الدراما إلي الجمهور وهنا دون المساس بجوهرها علي الاطلاق ويمكن ايضا القول إنها تقريب أو نقل شكسبير بالصورة الدرامية إلي الجمهور.

Questa traduzione non si pone come obiettivo solo di trasporre il testo shakespeariano nella lingua teatrale lontana dalla lingua accademica, l'Arabo Standard del teatro per mezzo del quale sono state presentate pressoché tutte le opere teatrali di Shakespeare... ma è piuttosto, ritengo, una lingua il cui obiettivo è avvicinare quest'opera al pubblico senza toccarne affatto la sostanza. Si può anche dire che essa avvicina e traspone Shakespeare, in forma drammatica, al pubblico.

Āmāl Bakīr, che firma l'articolo, con questo breve commento ci riporta alle riflessioni esposte dal drammaturgo nella sua introduzione alla traduzione, ma più che riprendere qui quelle idee, interessa osservare che, nel 2001 come nel 1994, l'utilizzo del dialetto nella traduzione della tragedia non entusiasma né indigna. Semplicemente, lascia gli intellettuali freddi e indifferenti.

La stampa non sottolinea la novità assoluta, né la possibile portata rivoluzionaria della scelta. La lingua dialettale utilizzata per la prima volta nella traduzione della tragedia, portata finalmente su un palcoscenico cairota, avrebbe potuto costituire l'occasione per ravvivare un dibattito sulla funzione del dialetto. Invece viene lasciata quasi cadere. Āmāl Bakīr ritiene più importante informare i lettori che, tra le altre cose, durante la serata in onore del drammaturgo sono state mostrate fotografie che lo ritraggono, e tra queste c'era anche la foto del matrimonio.

Insomma, in conclusione, l'“egizianizzazione” di *Otello* operata da Nu‘mān ‘Āšūr non provoca reazioni importanti né nel 1984, né nel 2001, sul palcoscenico. Nemmeno gli intellettuali che si occupano specificamente di *Otello* nel mondo arabo e che scrivono di questo argomento, come Ferial Ghazoul, Madiha Doss, Sameh.F.Hanna, dedicano a Nu‘mān ‘Āšūr più di qualche riga.

Ma nel 1998 un'altra traduzione di *Otello* in dialetto egiziano, accompagnata da un'approfondita introduzione, scritta anch'essa in dialetto egiziano, riesce a scuotere il mondo intellettuale e a ravvivare il dibattito.

Si tratta della traduzione di Moustapha Safouan.

¹²⁶ In Arabo: مندیل الحلو

¹²⁷ In Arabo: ديدمونة

¹²⁸ In Arabo: الشرير, ovvero il “cattivo”, “perfido”.

CAPITOLO 6: L'OTELLO DI MOUSTAPHA SAFOUAN¹²⁹

6.1: Moustapha Safouan

Moustapha Safouan è uno psicanalista novantaquattrenne egiziano che vive a Parigi. Suo padre fu uno dei fondatori del Partito Comunista Egiziano. E' cresciuto ad Alessandria d'Egitto durante il periodo del mandato britannico. Suo padre ha conosciuto la prigione, accusato per essere comunista, e tuttavia il piccolo Moustapha ha vissuto un'infanzia felice. Ha studiato prima filosofia e poi psicoanalisi.

Nel 1946 ha lasciato l'Egitto per la Francia, dove ha incontrato Jacques Lacan¹³⁰, che lo ha guidato nella sua formazione successiva come analista terapeutico.

Ha tradotto in Arabo *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud, ma tra i suoi libri, ai fini della presente ricerca, rilevano soprattutto tre pubblicazioni:

1: : مسرحية عطيل *L'opera teatrale Otello*¹³¹(1998)

2: لماذا العرب ليسوا أحراراً؟ *Perché gli Arabi non sono liberi?*¹³²(2007)

3: الكتابة والسلطة *Scrittura e potere*¹³³(2001)

Uno psicanalista egiziano dalla solida preparazione filosofica che vive in Francia, a un certo punto decide, nel 1998, di tradurre l'*Otello* di Shakespeare in dialetto egiziano.

Come mai?

A differenza di Nu'mān 'Āšūr, Safouan parla approfonditamente delle sue motivazioni, sia nell'interessante introduzione alla sua traduzione, sia nel testo *Scrittura e potere*, sia in *Perché gli Arabi non sono liberi?*

I titoli delle pubblicazioni menzionate sono già, da soli, un'ottima traccia da seguire per comprendere il pensiero di Safouan: lingua e potere sono legati a filo stretto. La diglossia presente nel mondo arabo, secondo Safouan, viene strumentalizzata dal potere per ostacolare il processo di democratizzazione. La diglossia, che vede la lingua letteraria godere ancora oggi di un prestigio molto superiore rispetto alle varietà parlate, è uno degli strumenti nelle mani delle élite per consolidare quel potere, e continuare a sfruttare le masse. Si tratta invero di un pensiero niente affatto originale. E' un argomento ben sviluppato dai sociologi e dagli studiosi di scienze politiche. Tuttavia Safouan lo sviluppa in modo originalissimo, perché, a differenza di altri studiosi che si limitano a esporre e dimostrare teorie, lui passa alla pratica.

La sua traduzione di *Otello* in dialetto, e la sua introduzione, pure in dialetto, ne sono prova. Se la lingua letteraria ostacola la democratizzazione, allora il modo migliore per opporsi a questo fenomeno è ribellarsi a quella lingua, semplicemente smettendo di usarla, e iniziando a scrivere nella varietà parlata, a tutto campo. Le opere di Safouan vanno in questa direzione.

Ma più dei commenti valgono le parole dello stesso Safouan. Passo dunque all'introduzione al suo *Otello*.

¹²⁹ Preferisco non utilizzare la traslitterazione scientifica del nome arabo, ma utilizzare il nome come compare negli scritti francesi e nelle traduzioni europee. Del resto il pensatore ha vissuto in Europa più che in Egitto, e più che nella madrepatria è conosciuto in Europa, dove il suo nome è noto nella forma "Moustapha Safouan".

¹³⁰ Jacques Lacan, psichiatra e filosofo francese, nonché uno dei maggiori psicoanalisti. (Parigi, 1901-1981).

¹³¹ Si tratta della traduzione di *Otello* in dialetto egiziano. مسرحية عطيل, *Masrahīyyat 'Uṭayl*, William Shakespeare, tarḡamahā ilā al-'āmmiyya Moustapha Safouan, Cairo, al-Maktaba al-Anḡlū-Miṣriyya, 1998.

¹³² La ricerca usa come fonte una traduzione inglese. "Why are the Arabs not free? – The politics of writing – Moustapha Safouan, Blackwell Publishing Limited, © 2007 by Moustapha Safouan. La versione in Arabo è successiva. لماذا العرب ليسوا أحراراً, *Limādā al-'Arab laysū aḥrār*^{am}? Beirut, Dār al-Sāqī, 2012.

¹³³ La ricerca usa come fonte l'edizione araba: Moustapha Safouan, الكتابة والسلطة, *al-Kitāba wa-l-sulṭa*, Cairo, Manšūrāt ḡam'iyyat-'ilm al-nafs al-iklīnikī, 2001.

6.2: Moustapha Safouan, *Otello*, introduzione in dialetto egiziano

La prima pagina della traduzione di Safouan, in verità, non parte con l'introduzione, ma con la dedica.

Così si legge: !¹³⁴ إهداء إلى محمد على عبد المولى cioè: **DEDICA**: a Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā!

Chi è Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā?

Nella pagina della dedica Safouan non lo dice. Ma nell'introduzione lo spiega. Non è un parente, né un professore, né un amico. Si tratta invece del signor “nessuno”, di un nome qualsiasi che potrebbe identificare un uomo qualsiasi, l'uomo della strada, l'uomo comune, l'uomo che sa leggere poco, e che non ha nessuna dimestichezza con la lingua letteraria. A lui, nella sua lingua, nel suo dialetto, Safouan dedica l'*Otello* di Shakespeare.

Dopo la dedica segue l'introduzione del traduttore che consta di undici pagine, tutte scritte in dialetto egiziano. La riporto integralmente all'allegato 2 della presente ricerca, e ne propongo qui ampi stralci in traduzione.¹³⁵

Si tratta di una traduzione insolita, dato che la lingua di destinazione, l'Italiano, è la stessa utilizzata per tradurre dall'Arabo Standard. Nel tradurre alcuni stralci dell'introduzione di Ḥalīl Muṭrān e nel tradurre integralmente quella di Nu'mān 'Āšūr la lingua di partenza era l'Arabo Standard, e quella di destinazione l'Italiano.

Traducendo Safouan, invece, ci si trova di fronte a una particolarità. La lingua di partenza è il dialetto Egiziano, e viene da chiedersi se in qualche modo è possibile, traducendo, evidenziare la varietà parlata di quella lingua, che “suona” completamente diversa dall'Arabo Standard. Naturalmente l'Italiano mette a disposizione diversi registri, che vanno dalla lingua letteraria di Alessandro Manzoni al registro comunicazionale, molto più semplice, come quello, ad esempio, di Enzo Biagi. E tuttavia la distanza tra questi estremi non è ampia quanto quella tra l'Arabo Standard e il dialetto egiziano. Servirebbe un altro strumento. Ci si trova quindi a chiedersi se un qualche dialetto italiano possa rendere l'effetto che il dialetto egiziano ha sul lettore egiziano, ma la risposta è negativa.

Nessun dialetto italiano ha attualmente una diffusione nazionale, ad eccezione del toscano fiorentino, diventato la lingua nazionale, mentre il dialetto egiziano in cui scrive Safouan è utilizzato in tutto l'Egitto, e compreso in tutto il mondo Arabo, pur non essendo divenuto la lingua ufficiale in Egitto.

Come già osservato, denominare “dialetto” quella varietà linguistica è improprio. Quindi in definitiva non è possibile, traducendo in Italiano, rendere il fatto che la lingua di partenza usata da Safouan non è quella letteraria. Ma è vero anche il contrario. Traducendo dall'Arabo Standard in Italiano, è altrettanto impossibile marcare che la lingua di partenza, letteraria, è diversa dalla varietà parlata. Insomma, tradurre verso la lingua di una comunità che non conosce diglossia comporta necessariamente una perdita.

Il lettore italiano non può in alcun modo percepire in traduzione la varietà linguistica della lingua originale.

Ma il dialetto usato da Safouan ha un effetto molto forte sul lettore egiziano. Leggere in dialetto è un'esperienza nuova per il lettore egiziano, abituato com'è a leggere in Arabo Standard. Come suona al suo orecchio quella lingua? E' un'esperienza nuova sotto diversi profili. Lo è nella lettura ad alta voce, dato che l'abitudine porta il lettore egiziano a “sintonizzarsi” sulla modalità letteraria mentre legge ad alta voce, e trovandosi invece a leggere ad alta voce in modalità colloquiale resta per un po' di tempo disorientato, e tende, le prime volte, a pronunciare lettere e desinenze come farebbe leggendo in modalità letteraria. Ma è un'esperienza nuova anche per l'occhio, non avvezzo a vedere scritte le parole dialettali, ad esempio parole molto lunghe derivanti dalla riproduzione ortografica di quello che avviene nella lingua parlata, e cioè l'attaccarsi di due o tre suffissi a un

¹³⁴ In: مسرحية عطيل, op. cit., p. 3.

¹³⁵ Ibidem, pp. 3-16. Trattandosi di una introduzione molto ricca di concetti rilevanti ai fini della ricerca, la propongo quasi integralmente, segnalando in nota solo le parti omesse, in quanto non strettamente necessarie ai fini della ricerca.

unico termine, suffissi che invece, nella modalità letteraria, si troverebbero attaccati a parole separate. Ma anche la “lettura interiore” in dialetto è un’esperienza nuova, semplicemente perché manca l’abitudine di vedere *scritto* il dialetto, la cui ortografia non è stata normalizzata, in un’opera letteraria. La sensazione che riferiscono i lettori madrelingua egiziani è che la lettura in dialetto è sorprendente, insolita, anomala, anche se risulta molto presto scorrevole e piacevole. Dopo poche righe infatti, passato l’effetto sorpresa iniziale, il lettore madrelingua si lascia trasportare dal contenuto in modo naturale. Smette di pensare al mezzo linguistico utilizzato e segue il ragionamento in modo naturale. Insomma, sperimenta quello che in Europa siamo abituati a dare per scontato: l’esperienza di leggere nella propria lingua madre. Ecco cosa legge:

Introduzione del traduttore¹³⁶

“Non serve che blateriamo di questioni divine, perché le tradizioni ereditate dai nostri Padri, vecchie come il tempo, nulla può spezzarle, per quanto i cervelli sofisticati si possano ingegnare.”
(Euripide)

L’incipit è polemico. Safouan non cita per esteso la sua fonte ma limita a informare il lettore che si tratta di versi di Euripide¹³⁷, che evidentemente ha scelto per la quantità di parole chiave che contengono, rispetto all’argomento di cui poi lui parla nella sua introduzione: questioni divine, tradizione, i nostri padri, spezzare, ingegnarsi. Queste parole sintetizzano altrettanti concetti che Safouan sviluppa dicendo chiaramente come la pensa. Il suo pensiero è rivoluzionario, favorevole al cambiamento, e allo stesso tempo consapevole delle enormi difficoltà che ostacolano questo percorso. Diretto, chiaro e trasparente, Safouan apre l’introduzione esponendo l’obiettivo della sua traduzione:

*L’obiettivo di tradurre in dialetto è chiaro: che venga quel giorno in cui Muḥammad ‘Alī ‘Abd al-Mawlā, e milioni di quelli come lui, possano leggere i grandi scrittori, nostri e non, nella lingua che hanno appreso durante l’allattamento ai seni delle loro madri, quella con cui e in cui hanno vissuto, e che hanno parlato fino alla morte.*¹³⁸

E’ la migliore sintesi possibile. Safouan vuole dare il meglio della letteratura a tutti, anche ai milioni di persone che non conoscono la lingua letteraria, ma che potrebbero comprendere la scrittura nella varietà parlata, nello specifico il dialetto egiziano. La migliore letteratura può divenire alla portata di tutti solo se espressa nella lingua madre. Safouan sogna un popolo in grado di accedere direttamente ai capolavori della letteratura, senza intermediazioni di tipo linguistico, di intellettuali, o degli stessi scrittori. Ecco come esprime questi concetti:

*I popoli vivi devono la loro vita alle penne, ma non perché gli scrittori elargiscano consigli. Basta ascoltare le barzellette della gente per capire che la gente sa tutto, soprattutto sul potere, e i suoi appetiti, sull’autorità e la sua arroganza, sulla forza e la sua distribuzione tra la gente su vari livelli, gli uni sopra agli altri, e sulla falsa retorica che c’è dietro l’encomio.*¹³⁹

Qui Safouan elogia il popolo, che rispetta, e che ai suoi occhi non è una creatura ingenua e bisognosa di consigli. Riconosce al popolo esperienza e saggezza. E’ un primo passo nella direzione che porta verso la gente comune, un passo che tende a diminuire la distanza che da sempre ha diviso gli intellettuali dall’uomo della strada, distanza che Safouan vorrebbe annullare. Ma se gli

¹³⁶ Ibidem, p. 5

¹³⁷ In Safouan, *Why Are the Arabs not Free?* Op. cit. Il traduttore Inglese Colin Mac Cabe, alla nota 1 a p. 54 riporta il riferimento preciso. Si tratta dei versi di Euripide tratti da *Bacchae*, versi 168-171, versi a loro volta tratti dalla traduzione in Inglese di David Franklin, Cambridge University Press, 2000.

¹³⁸ Ibidem, p. 5.

¹³⁹ Ibidem, p. 5.

intellettuali non hanno la funzione di guida per gli altri allora che funzione hanno?

*Tuttavia le grandi penne sono il primo luogo di dimora per le verità ultime, e chi guarda in faccia alla verità non ha timore del sultano.*¹⁴⁰

Hanno il compito di dire la verità, senza temere l'autorità. Ma purtroppo spesso tradiscono questa loro missione, e diventano servi del potere. E Safouan infatti descrive quello che accade nella realtà, ben lontana dall'ideale enunciato:

Noi siamo una delle civiltà che hanno inventato la scrittura cinquemila anni fa. Però lo Stato ne ha fatto un segreto nelle mani dei suoi scrivani, col risultato che siamo rimasti prevalentemente analfabeti. Forse la nostra percentuale di chi sapeva leggere e scrivere non superava di molto quella presso i Greci nel quinto secolo a.C.

*Anche la lingua della letteratura ha operato una divisione tra noi e la gente comune, col risultato che lo Stato ha potuto isolare quei poeti, intellettuali e filosofi che dicevano quello che non dovevano dire, sicché sono rimasti in gioco solo i sostenitori del Sultano, a tal punto che viene da chiedersi se la scrittura in una lingua comprensibile solo dall'élite non sia la più grande trappola- o trappola narcisistica- in cui gli scrittori sono caduti, divenendo un gruppetto, come i Bramini, all'interno del quale scrivono gli uni per gli altri come se ciascuno di loro scrivesse a sé stesso.*¹⁴¹

La realtà storica letta da Safouan vede gli intellettuali scomodi al potere venire isolati, e gli altri rimanere a servire il potere. Ma questo non sarebbe stato possibile se la scrittura fosse stata uno strumento più accessibile.

Malgrado la regione mediorientale sia stata la culla delle civiltà, che ha visto prima di altri la fioritura della scrittura, questo strumento, da sempre nelle mani del potere e di pochi scrivani, a loro volta a servizio del potere, ha creato una profonda divisione tra élite e popolo, e dell'élite facevano e ancora fanno parte gli intellettuali, interessati a conservare la propria posizione di privilegio. Le loro opere sono del tutto autoreferenziali.

Ma è possibile immaginare una storia diversa da questa? Safouan prende come esempio l'Europa, per dimostrare che altrove le cose sono andate diversamente:

Chi riesce a immaginare quale sarebbe stato il destino dell'Europa se il Latino fosse rimasto la lingua della letteratura, della scienza e della filosofia? La caduta di questo monopolio è una storia che vale la pena qui di raccontare, anche se brevemente.

I primi a parlare alla gente in Europa nella loro lingua, una lingua non appresa da un insegnante con tanto di declinazione e grammatica, per mezzo della quale la gente gioiva o si arrabbiava, amava, si combatteva, commerciava, imbrogliava, per mezzo della quale faceva promesse- sincere o false- furono i giullari, ovvero i poeti d'amore, soprattutto nel sud della Francia, dove c'erano più di due lingue, e in Italia, dove c'erano decine di lingue. Dopo di loro venne Dante (...) ¹⁴² che decise di scrivere della poesia composta nelle lingue vive del suo tempo, in un libro che costituisce l'equivalente dell'"Arte della poesia" di Orazio, e dal quale fece derivare il titolo per il suo libro: "De Vulgari Eloquentia".

Il libro inizia con la distinzione tra la lingua parlata, che tutti noi usiamo senza averla studiata, a imitazione delle nostre nutrici, e un secondo tipo di lingua, una lingua per noi secondaria, che i Romani chiamano grammaticale, e poi, dopo questa distinzione dice: "La più nobile di queste due lingue è il volgare"¹⁴³. E' una frase senza complicazioni: soggetto, predicato, punto. Ma è questa la

¹⁴⁰ Ibidem, p. 5.

¹⁴¹ Ibidem, pp. 5-6.

¹⁴² Ibidem p. 7. Segue una breve presentazione di Dante. Trattandosi di considerazioni non direttamente rilevanti con l'argomento della presente ricerca, non le propongo in traduzione.

¹⁴³ Safouan traduce in dialetto Egiziano basandosi sulla versione inglese di *De Vulgari Eloquentia*, trad. Stephen Botterill, Cambridge University Press, 1996. La traduzione qui riportata in Italiano, invece, è di Sergio Cecchin,

frase che ha formulato la dichiarazione di indipendenza delle lingue europee.

Dopo di che chiarisce le sue ragioni. “ Sia perché fu la prima ad essere usata dal genere umano, sia perché tutto il mondo ne fruisce (pur nelle diversità di pronuncia e di vocabolario che la dividono), sia perché ci è naturale, mentre l'altra è piuttosto artificiale.”¹⁴⁴

Se si pensa alla situazione di diglossia nel mondo arabo, e in particolare all'Egitto, situazione ben presente alla mente di Safouan che cita Dante, il parallelo con l'Italia di Dante si presenta in tutta la sua evidenza. Nell'Italia di Dante, così come nell'Egitto di Safouan, la lingua parlata non è quella scritta e Safouan concorda con Dante che tra le due varietà linguistiche quella migliore, o più nobile, è il “volgare” che in questa accezione identifica la lingua parlata.

Se si confrontano queste parole con quelle di Muṭrān, quando nella sua introduzione dichiara di voler ammazzare il dialetto, colpevole di aver catalizzato la disgregazione della Umma, e da lui definito “sudiciume gergale”, si osserva che Safouan, rispetto a quella posizione, si trova agli antipodi: “sudiciume” è la definizione di Muṭrān, “lingua più nobile” è la definizione di Dante, fatta propria da Safouan a proposito del dialetto Egiziano. Questo parallelismo viene esplicitato da Safouan, nei termini seguenti:

Considerando che la questione, anche se nello specifico riguarda l'Italiano e il Latino, è una questione generale, può porsi in qualsiasi luogo e tempo¹⁴⁵.

Se la questione è generale, e non specifica dell'Italiano e del Latino, e può porsi in qualsiasi luogo o tempo, allora ne consegue che, evidentemente, può verificarsi anche nell'Egitto contemporaneo.

Safouan continua a citare Dante per introdurre nozioni di linguistica fondamentali, nozioni basilari che gli sono utili per concludere il quadro teorico sulla natura delle lingue, e passare al rapporto tra lingua e potere:

Il passo successivo di Dante è tentare di definire la funzione della lingua prima, e la sua storia poi. La prima definizione merita una citazione testuale: “L'uomo dunque non è mosso dall'istinto naturale, ma dalla ragione: la ragione però presenta tali differenze nei singoli, sia riguardo al discernimento, sia riguardo al giudizio, sia riguardo alla scelta, che ogni individuo sembra quasi avere la gioia di appartenere a una propria specie. Pensiamo pertanto che nessuno possa capire un'altra persona per mezzo dei propri atti e delle proprie passioni come fanno le bestie. Non avviene del resto che gli uomini, come gli angeli, si comprendano l'un l'altro per mezzo di speculazione spirituale, perché lo spirito è nascosto dallo spessore e dall'opacità del corpo mortale.

Conveniva dunque che gli appartenenti al genere umano avessero per comunicarsi a vicenda i loro concetti un segno razionale e sensibile (...) quest'ultimo è infatti qualcosa di sensibile, in quanto è suono, e qualcosa di razionale in quanto risulta portatore di un significato”¹⁴⁶.

Sulla definizione storica, Dante si limita a raccontare la storia di Nimrod¹⁴⁷, che incitò il popolo a costruire una torre che toccasse il cielo, e la loro punizione fu che nostro Signore confuse le loro lingue, e così le lingue si complicarono, mentre prima si parlava una sola lingua.¹⁴⁸

Si tratta di teorie linguistiche che la glottogenesi registra: teorie che poggiano su ragionamenti logici e fonti religiose, che cercano di conciliare scienza e fede. Ma si tratta, agli occhi di Safouan,

edizione Opere Minori di Dante Alighieri, Vol.2, UTET, Torino 1986, Libro Primo, I . Consultata online in data 25-12-2014, al link: http://www.classicitaliani.it/dante/prosa/Vulgari_ita.htm .

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ In: مسرحية عطيل trad. Moustapha Safouan, op. cit., p. 7.

¹⁴⁶ *De Vulgari Eloquentia*, di Dante Alighieri, op. cit. Libro Primo, III . Consultata online in data 25-12-2014

¹⁴⁷ Nella *Bibbia, Libro della Genesi*, 10, 8-12. La Bibbia non attribuisce a Nimrod l'iniziativa della costruzione della torre. La tradizione invece sì. Si tratta della Torre di Babele.

¹⁴⁸ In: Safouan مسرحية عطيل op. cit., pp. 7-8.

solo di un'introduzione per passare al nocciolo del suo discorso, che accanto alla teoria linguistica vede il legame con la politica:

Dopo queste premesse teoriche Dante si chiede- e qui sta l'obiettivo politico, e non solo letterario del suo libro- qual era, fra le lingue correnti in Italia- e ce n'erano almeno quattordici- quella che meritava di diventare la lingua prevalente, ovvero, per la precisione, quale lingua potesse dare unità all'Italia, in mancanza di un potere politico unico. Vale la pena qui ricordare che il suo criterio dirimente non era la lingua più dolce o la più utile ma piuttosto: qual era la lingua che rispondeva meglio alle esigenze della poesia? Infatti secondo lui l'influsso della lingua poetica si estende oltre i limiti della poesia stessa, anzi, oltre ogni creazione estetica della lingua, fino ad arrivare nelle complicazioni della vita stessa e nelle sue battaglie.¹⁴⁹

Insomma, la pervasività della lingua poetica, secondo Dante, è enorme. Parte dalla poesia per arrivare alla vita quotidiana, coi suoi problemi. Dante ritiene che la lingua poetica possa diventare oggetto di coesione identitaria anche in mancanza di unità politica, e questo in una situazione linguistica e politica ben più complessa di quella odierna egiziana, per diverse ragioni.

Intanto le varietà parlate nell'Italia di Dante erano molto più numerose di quelle in Egitto oggi, dove prevale la diglossia, ovvero la compresenza di solo due varietà linguistiche prevalenti. Ma, soprattutto, mentre l'Egitto attuale ha una sua unità politica, l'Italia di Dante non ce l'aveva. E tuttavia, come si sa, Dante è riuscito nel suo intento. Ha fatto partire il processo che ha portato alla trasformazione del dialetto Toscano in lingua poetica prima, e lingua letteraria e nazionale poi. E questo accadeva diversi secoli prima che l'Italia raggiungesse l'unità nazionale. L'Egitto invece, malgrado l'unità nazionale, e malgrado che di fatto già esista una varietà parlata compresa e usata a livello nazionale, sembra ancora molto distante dall'obiettivo di trasformare quella varietà in lingua letteraria, in alternativa all'Arabo Standard.

Safouan evidentemente prova grande ammirazione per Dante. Condivide le premesse teoriche che stanno dietro le scelte di Dante, ma soprattutto condivide poi il fatto che non si sia limitato alle teorie, ma sia passato ai fatti:

Qui iniziano, nella seconda parte del libro, pagine di analisi linguistica e critica artistica che sono considerate le prime di questo genere nella storia della letteratura europea nel Medioevo. Però il libro non è completo. Si ferma a metà frase, ed è molto probabile che Dante si sia fermato perché ha capito che la questione non si risolve confrontando le teorie, ma piuttosto passando ai fatti, e pertanto è passato a dedicarsi alla scrittura de "La Divina Commedia", considerata fino ai nostri giorni la più grande opera in poesia nella storia della letteratura europea, e che in effetti ha dato alla lingua italiana la forma che fino ad oggi conosce.¹⁵⁰

E' questa la differenza tra Dante e un teorico qualsiasi. La teoria, da sola, non basta. Ci vogliono i fatti. E *La Divina Commedia* è il modo migliore possibile per dimostrare che il dialetto Toscano non ha nulla di meno rispetto al Latino. Un conto è dirlo, altro è dimostrarlo. *La Divina Commedia* lo dimostra.

Safouan, a sua volta, *si parva licet componere magnis*, vuole dimostrare che il dialetto Egiziano non ha nulla da invidiare all'Arabo Standard. La sua traduzione di Otello, ha questo obiettivo. Tuttavia immagina quali obiezioni potrebbero essergli mosse, e cerca di anticiparle. Ecco come:

Immagino che il lettore qui dirà che nel confronto tra noi e l'Europa viene trascurata una differenza, e cioè che il nostro Arabo Classico¹⁵¹ non è solo la lingua della letteratura, ma anche la

¹⁴⁹ Ibidem, p. 8.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 8.

¹⁵¹ Traduco qui Arabo Classico e non Arabo Standard perché c'è il riferimento esplicito alla lingua del Corano, quella classica.

lingua del Corano.

Ecco la risposta: il prestigio del Corano gli deriva dal fatto di essere il fondamento dell'Islam e sua roccaforte, ma nell'Islam hanno creduto popoli dalla lingua completamente diversa dall'Arabo. Del resto ci sono anche, in compenso, parlanti Arabo che sono rimasti cristiani.¹⁵²

Safouan tenta di separare l'aspetto linguistico da quello religioso islamico. E tuttavia sa che l'argomento è estremamente delicato. E' vero che molti musulmani non sono arabi, ed è altrettanto vero che ci sono Arabi non musulmani, ma questo suo argomento risulta in definitiva debole. Il legame strettissimo tra l'Arabo del testo sacro dell'Islam, infatti, è attestato nel Corano stesso, rivelato in quella lingua, lingua ritenuta da tutti, anche dai musulmani non arabi, quella della rivelazione e della preghiera. Safouan non accenna a questo aspetto, non parla dell'intraducibilità del Corano, e nemmeno del dogma della sua inimitabilità. Insomma, Safouan glissa proprio a proposito di quegli argomenti che legano l'Arabo all'Islam a filo stretto. Così facendo, però, di fatto non prevede l'obiezione principale che potrebbe essere mossa alle sue teorie: abbandonare l'Arabo Standard come lingua letteraria allontana necessariamente dalla lingua della rivelazione, cosa che la maggioranza dei musulmani non trova accettabile. Un uomo intelligente come Safouan sa di certo che i suoi argomenti razionali, per quanto logici e convincenti, non persuadono laddove sono coinvolti sentimenti profondi, tradizioni radicatissime, ritenute sacre. Forse per questo rinuncia ad approfondire questo aspetto? L'impressione è che si disfi di questo argomento un po' troppo velocemente, e infatti, dopo questo cenno, in modo un po' brusco Safouan passa ad altro. Passa alla politica, ma il lettore qui fatica a cogliere il passaggio logico che muove lo scrittore da considerazioni linguistiche molto condivisibili a considerazioni storico-politiche, altrettanto condivisibili, che però non sembrano coerenti con quelle premesse linguistiche. Ecco come si esprime:

E se le cose stanno così, che colpa ha l'Islam a proposito di sistemi di potere, che adesso hanno 5000 anni, nei quali da sempre il potere è passato di mano in mano solo con la forza? Infatti chi governa, ogni volta che tocca lo scettro del potere, non lo molla finché non muore, o viene ucciso.

E' vero che l'idea della Comunità forse faceva parte integrante dell'Islam, e tuttavia, anche ammettendo questo, Comunità dei credenti non era inteso in senso politico: la Comunità degli Egiziani, ad esempio, o degli Iracheni, o del Tunisini, ecc... Senza parlare di quelli la cui esistenza politica è un'invenzione del colonialismo!

E se le cose stanno così, allora l'Islam sta bene al sicuro, poiché è la religione il primo fondamento per l'inclusione dell'uomo nella vita sociale. Vi immaginate che in Iraq potrebbe succedere quello che succede se fosse un Paese cristiano? (...) ¹⁵³ E' un caso che il Patto Atlantico si ferma davanti al confine oltre il quale parte il Cristianesimo Orientale, cioè il Cristianesimo ortodosso? Ed è un caso se la Turchia musulmana sta lì a mendicare l'ingresso nel Mercato Comune come un assetato a cui nessuno vuole porgere la propria brocca?! ¹⁵⁴. (...) ¹⁵⁵

Si tratta di un tentativo di sostenere la separazione tra religione e funzione politica, che si trasforma poi in una descrizione degli attuali problemi che il mondo arabo-islamico ha con l'occidente: violenze, sopraffazioni, discriminazioni, problemi che però non risultano, nel complesso, esposti in modo coerente. Il discorso è qui abbastanza confuso. Cambiamenti di argomento e omissioni di passaggi logici sono frequenti negli scritti di Safouan, e sono alcuni dei motivi che gli hanno procurato critiche negative, come si vedrà.

¹⁵² Ibidem, p. 9.

¹⁵³ Ibidem, p. 9. Seguono considerazioni volte a precisare la distinzione tra Comunità dei credenti, istituzioni politiche e scelte politiche. Trattandosi di considerazioni non direttamente rilevanti con l'argomento della presente ricerca, non le propongo in traduzione.

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 9-10.

¹⁵⁵ Ibidem, pp. 10-11. Segue una pagina di considerazioni storico-politiche. Trattandosi di considerazioni non direttamente rilevanti con l'argomento della presente ricerca, ne ometto la traduzione.

Dopo una pagina di considerazioni un po' criptiche Safouan torna bruscamente all'argomento principale, che interessa ai fini della presente ricerca:

*Torno dunque alla mia opinione: è la poesia che ha creato l'Europa, ha liberato le sue lingue e così si sono liberati il suo pensiero e la sua letteratura. E se guardi la sua parte Orientale, e in particolare la Russia, vedrai che il sentire del popolo russo, rispetto alla propria identità, non è legato né al potere, né allo Stato né alla terra e nemmeno alla religione, ma piuttosto è legato al sogno della Russia creato dai suoi scrittori, da Puškin a Gogol a Šalamov a Solženycyn. I popoli vengono creati dagli scrittori. Un popolo privo di scrittori che scrivono nella sua lingua è un cadavere senz'anima il cui destino- anche se durasse migliaia di anni- è la corruzione. E anche se alla conoscenza sono legati dei pericoli, non trascurabili, i letterati- leggi Gùnter Grass ad esempio, o Beckett- sono in grado, da soli, di dire la verità e proteggere la ragione, secondo quanto è possibile farlo, e alla faccia del nuovo Sultano. Sono in grado di farlo perché parlano alla gente nella loro lingua.*¹⁵⁶

Qui il discorso torna chiaro e coerente, e si arricchisce dell'esempio della Russia, a dimostrazione di quanto la lingua parlata, usata dagli scrittori per parlare al popolo, può diventare un collante identitario di quel popolo più potente di politica, terra e religione.

Naturalmente non va inteso, a questo proposito, che lingua naturale e lingua poetica coincidano in ragione di qualche segreta alchimia. E' necessario prima essere scrittori di vaglia. Sia Puškin che Gogol, sia Šalamov che Solženycyn hanno avuto la capacità di rendere la lingua naturale poetica, così come ha fatto Dante in Italia, e come, si augura Safouan, un giorno potrà avvenire in Egitto col dialetto egiziano, che lui vorrebbe diventasse, appunto, lingua poetica e collante identitario.

Già Ḥalīl Muṭrān, come si è visto, aveva un'idea di lingua come collante identitario, ma con la differenza fondamentale che la sua opinione riguardava l'Arabo eloquente, la lingua letteraria, e non la varietà parlata. Si tratta di una differenza che pone Ḥalīl Muṭrān e Moustapha Safouan, anche per questo aspetto, agli antipodi.

Safouan prosegue l'introduzione esplicitando, a questo punto, quanto già intuibile dal resto del discorso. Ecco in che termini:

A dimostrazione di questo, e facendo come loro, ho scelto la traduzione in dialetto.

*Resta da chiedersi: Perché Shakespeare? Perché è la più poetica tra le creature di Dio, quindi se il dialetto funziona, che motivo c'è di infastidirsi?*¹⁵⁷

Seguendo l'esempio degli scrittori russi e di Dante, Safouan si propone un obiettivo ambizioso. Se deve dimostrare che il dialetto è all'altezza dell'Arabo Standard allora deve cimentarsi in qualcosa di ambizioso, e Shakespeare, il più poeta tra i poeti, fa al caso suo. Se riesce a tradurre Shakespeare in modo poetico ed efficace usando il dialetto egiziano allora nessuno potrà più dire che la varietà linguistica parlata non è adatta ad esprimere i migliori contenuti tragici, drammatici o poetici.

La Divina commedia di Dante è riuscita in quell'intento, e gli scrittori russi sono riusciti a fare altrettanto. La domanda sorge qui spontanea: Safouan è riuscito, nella sua traduzione, a rendere efficacemente Shakespeare? L'analisi del testo tradotto, di cui si dirà più avanti, si pone come obiettivo di rispondere a questo quesito.

Prima però è meglio concludere la lettura dell'introduzione di Safouan, che sposta il focus direttamente sulla tragedia shakespeariana, nel tentativo di spiegare come mai la sua scelta è caduta, in particolare, su Otello:

E perché Otello? Perché Otello è un uomo che parla come se si guardasse allo specchio, in cui vede un'immagine costituita da tutto ciò che colpisce lo sguardo e stupisce la società. E che necessità c'è

¹⁵⁶ Ibidem, p. 11.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 11.

di attaccamento a questa immagine esemplare?! Lui ne ha parlato quando Shakespeare, col suo divino discorrere, gli ha fatto dire: “ Ecco, è questa la maledizione del matrimonio, ci fa dire che possediamo queste fragili creature, oltre che possedere i loro appetiti”, e cioè non riesce a entrargli in testa che il desiderio, per sua natura, è un dono. Non gli basta di godere del desiderio di Desdemona, ma vuole anche il suo possesso, e quindi gli risulta impossibile accettare che lei rivendichi o si rivolga a qualsiasi cosa che non sia lui, come se lei fosse una casa, o un giardino o una mucca. Questo naturalmente è impossibile, a meno che Desdemona non si trasformi in un'icona, un monumento, o un cadavere immobile..

E in effetti la uccide. La differenza tra lui e Iago è che il suo sdegno per la vita si palesa direttamente nell'omicidio, mentre l'altro uccide dopo aver superato quel confine oltre il quale non c'è più amore per la vita. I due sono uno solo¹⁵⁸. (...) ¹⁵⁹

Qui Safouan, di nuovo, torna ad avere un sfumatura psicanalitica. Tuttavia propongo un'interpretazione delle sue parole. Perché *Otello*? Sembra che il motivo di tale scelta sia dovuto al fatto che Otello, secondo Safouan, percepisce la propria identità come esemplare. Il narcisismo di Otello, il suo egocentrismo e il suo attaccamento all'immagine ideale di sé rendono il Generale incapace di accettare i propri limiti umani, e seminano in lui un desiderio di possesso illimitato, totalizzante, desiderio che lui verbalizza nel passo citato da Safouan.

Di nuovo, viene alla mente Ḥalīl Muṭrān. Come si è visto anche Ḥalīl Muṭrān sottolinea i tratti ideali di Otello, nasconde alcune sue debolezze, e gli evita alcune situazioni imbarazzanti. Anche l'Otello di Ḥalīl Muṭrān, in definitiva è un modello. E però di nuovo, ritengo che le ragioni di Muṭrān siano diametralmente opposte a quelle di Safouan.

Muṭrān vuole fare di Otello un leader arabo, un leader restituito al mondo arabo e alla sua dignità, dopo avere sofferto, per secoli, in terra straniera. L'Otello di Muṭrān, nelle intenzioni del traduttore, può essere un leader Arabo in grado di unificare sotto il proprio potere, un leader che può, nel 1912, ancora realizzare il sogno del Panarabismo. Per questo motivo Muṭrān stempera i dialoghi a contenuto osceno che lo vedono coinvolto nel testo originale, nasconde la sua epilessia e ne cura l'immagine pubblica come si fa normalmente per un uomo al potere.

Safouan, come Muṭrān, individua nel Moro i tratti del leader, e tuttavia il tipo di leader che lui ha in mente, nel 1998, è cambiato. Si tratta di un dittatore sanguinario, accecato dal desiderio di possesso, come lui stesso verbalizza a proposito del matrimonio, pieno di debolezze e limiti che lo portano a uccidere chi ama. Safouan qui, nella sua veste di psicanalista, non si sforza certo di proteggere Otello da sé stesso, ma lo descrive con tutte le sue debolezze. Il leader arabo descritto da Safouan non è in grado di concepire che sua moglie possa avere un'esistenza al di fuori di lui. Vuole possedere tutto di lei, e la tratta come un oggetto in suo possesso. Vuole il potere assoluto. Si tratta dello stesso genere di potere che si concentra nelle mani dei leader arabi degli anni Novanta, e quindi in definitiva la scelta di tradurre Otello ha come motivazione anche quella politica.

In *Why Are the Arabs Not Free? – The politics of Writing*¹⁶⁰, traduzione in Inglese del testo لماذا العرب ليسوا أحرارا؟, il traduttore informa, a questo proposito, che al Cairo ci fu una certa polemica a proposito di questo punto della traduzione. Alcune persone hanno espresso il loro stupore che un poeta così grande come Shakespeare affrontasse un argomento di tipo sessuale in modo così diretto. Solo il confronto con il testo originale inglese li convinse che quei versi c'erano!¹⁶¹

Decisamente più criptica è la parte in cui Safouan, vestendo forse i panni del filosofo, spiega le ragioni che Otello e Iago hanno di uccidere, concludendo che i due sono uno solo. Qualche delucidazione in più sarebbe stata utile a comprendere il suo pensiero. E il discorso continua ad essere non immediato, pur se comprensibile, nel passaggio successivo, in cui Safouan parla degli ideali in generale, e li lega poi alla politica, operando un salto logico che non aiuta a chiarire il

¹⁵⁸ Ibidem, pp. 11-12.

¹⁵⁹ Segue un breve riferimento storico. Trattandosi di una considerazione non direttamente rilevanti con l'argomento della presente ricerca, ne ometto la traduzione. Ibidem, p. 12.

¹⁶⁰ Safouan, *Why Are the Arabs not Free? – The Politics of Writing*, op. cit.

¹⁶¹ Ibidem, p. 55, nota 15.

discorso:

... Vero è che non c'è niente di male negli ideali, fin tanto che chi ci crede si sforza il necessario per restare a livello dell'immagine. E poi ci sono ideali ragionevoli, come quello in cui l'individuo si prende un impegno e lo porta a termine bene, o che quando parla lo fa a proposito, o che quando giudica lo fa con giustizia, anche quando giudica sé stesso.... ecc. E però tutti questi distinguo come crollano facilmente quando la legge è in mano a un potere che a sua volta non è sottomesso a una legge o a una costituzione! Oltre al fatto che il ruolo dei mezzi di comunicazione nella nostra epoca portano i governanti, in tutti i posti del mondo, a interessarsi alla loro immagine più di quanto si interessino di quello che, nella legge romana, viene detto "il pubblico interesse"¹⁶².

Anche qui propongo un tentativo di interpretazione. Partendo dal fatto che Otello è, secondo Safouan, un Narciso innamorato della propria immagine, uno che, come si è visto, *parla come se si guardasse allo specchio*, nell'intento di dare di sé al mondo un'immagine ideale, Safouan opera un'associazione di idee che muove dall'"ideale" di Otello, inteso come il suo tentativo di conformarsi all'ideale narcisista di immagine perfetta, verso gli ideali in generale. Safouan non ha difficoltà a trovare esempi di ideali positivi, ma allo stesso tempo sottolinea il pericolo che gli stessi possano non essere più buoni in situazioni in cui chi li propugna non è sottomesso a una legge o a una costituzione.

Di nuovo il filo logico del discorso qui si assottiglia, infatti con eccessiva disinvoltura Safouan passa a considerazioni sul potere non controllato in alcun modo, e su quanto i governanti attuali si interessino della loro immagine più che dell'interesse pubblico, e lo fa senza fornire al lettore lo sfondo concettuale sul quale si muove. Solo il lettore specialista, che conosce i fondamentali psicanalitici di Lacan, cui Safouan probabilmente fa riferimento, potrebbe forse colmare lo scarto logico, ma il lettore medio non ha a sua disposizione quel genere di informazioni, e quindi avrà necessariamente l'impressione che le considerazioni proposte siano condivisibili ma poco legate al discorso precedente. Potrà intuire dal passaggio che l'Otello nella mente del traduttore somiglia a questi governanti, ma il periodo resterà, nel suo complesso, criptico, se non addirittura oscuro.

A conclusione del periodo Safouan sembra, nuovamente, fornire una ragione politica per spiegare la sua scelta di tradurre *Otello*. Eccola:

*Otello è l'opera teatrale più grande che conosco che può stemperare la forza della naturale e struggente infatuazione per gli ideali, che porta fino al punto di far perdere la testa.*¹⁶³

Qui sembra che Safouan abbia scelto di tradurre Otello perché a suo giudizio questa tragedia, più di altre, mostra come gli ideali sono solo un'illusione che può divenire talmente forte da annichilire il pensiero. Safouan non specifica meglio quali tipi di ideali lui ha in mente, ma resta sul punto generico. Se ne deduce che non ha in mente un ideale specifico ma l'ideale in sé, in generale, a prescindere dal tipo. Il solo fatto di credere che si possa diventare perfetti, a prescindere da cosa si intenda con "perfetti", ritenere di essere esemplari, nel giusto, un esempio per gli altri, e non vedere i propri difetti e fragilità è un errore che se viene commesso da un leader può portare a conseguenze irreparabili. Secondo Safouan questo è il caso di Otello.

L'introduzione passa poi ad esporre considerazioni più pertinenti ai fini della presente ricerca, che riguardano la traduzione vera e propria, e in particolare la traduzione in dialetto egiziano:

Mi resta da riferire che non ho trovato, nella traduzione nella nostra lingua, il dialetto, difficoltà superiori a quelle che deve affrontare la traduzione verso qualsiasi lingua, in un'opera come questa. Le metafore, la cui bellezza ed effetto si perde, perché la parola della metafora non opera gli stessi richiami nella mente di chi legge in traduzione; o le tortuosità del pensiero che si basano

¹⁶² Ibidem, p. 12.

¹⁶³ Ibidem, p. 12.

su una parola che ha in origine due significati; o le costruzioni sintattiche che impongono nuove scelte nell'anteporre, posporre, separare o congiungere; o il sottintendere, che diviene incomprensibile a meno che non lo si sostituisca menzionando l'elemento sottinteso; o i significati che richiedono altre espressioni che toccano meglio la sensibilità linguistica del lettore; ecc.. ecc.. E poi c'è naturalmente, qualcosa di intraducibile, ciò che un critico ha definito "La musica di Otello", perché scaturisce dai suoni della stessa lingua inglese. Ma io ho cercato di rendere, per quanto possibile, una traduzione ascoltabile tanto quanto comprensibile, e se la perfezione ha come possibile definizione solo l'impulso che spinge dal bene verso il meglio, la mia speranza è che compaiano altre traduzioni migliori. E rispetto a questa traduzione, sarò grato a chi mi mostrerà dove¹⁶⁴ sono gli errori, così che io li possa correggere. E comunque, bisogna tenere presente che l'idea dei sinonimi non ha alcun fondamento di correttezza. Qualsiasi parola, dalle preposizioni ai nomi propri, nel momento in cui viene usata in modo poetico, smuove l'intero sistema linguistico, e quindi dà un effetto ed allusioni impossibili da rendere così come sono in un'altra lingua.¹⁶⁵

Si tratta di osservazioni molto pertinenti, che riguardano l'arte del tradurre. Le si trova in qualsiasi manuale che si occupi di traduttologia, e sono anche gli argomenti dei manuali classici di retorica araba, che probabilmente Safouan ha studiato.

Tuttavia queste parole che sembrano scontate hanno, a mio giudizio, una portata rivoluzionaria, soprattutto nel panorama linguistico egiziano.

Safouan infatti dichiara che tradurre in dialetto è esattamente come tradurre in altre lingue: si incontrano le stesse difficoltà di resa che si incontrano per lingue che non sono classificate sotto l'etichetta dei dialetti. Se ne deduce che il dialetto Egiziano, come l'Arabo Standard o come qualsiasi altra lingua, è uno strumento adatto a rendere qualsiasi testo, salvo problemi di lessico, come potrebbe avvenire, ad esempio, con testi scientifici. La stessa introduzione all'Otello, col suo contenuto talvolta criptico e filosofico ne è prova. I punti poco chiari, di cui si è detto, sono tali a causa di salti logici, di spiegazioni non date o solo accennate, di esposizione non sufficientemente approfondita. In nessun punto dell'introduzione, scritta in dialetto, si riscontrano problemi di comprensione dovuti allo strumento linguistico utilizzato.

In Egitto però questo pensiero non è ampiamente condiviso. Ancora oggi predomina la convinzione, o piuttosto il pregiudizio, che ritiene che il dialetto egiziano non sia all'altezza di esprimere concetti elaborati, e che non sia uno strumento adatto per veicolare pensieri seri o contenuti drammatici. Safouan l'ha fatto. Ha veicolato concetti elaborati e contenuti drammatici per mezzo del dialetto egiziano, e nel farlo non ha incontrato difficoltà supplementari rispetto a quelle che normalmente incontrano i traduttori nel loro lavoro. Si tratta di un esperimento rivoluzionario rispetto ai canoni egiziani.

Qual è l'atteggiamento di Safouan rispetto al proprio tentativo? Umile. Si augura che dopo la sua traduzione ne compaiano altre migliori, e chiede al lettore addirittura di indicare gli errori perché lui li possa correggere.

Anche sotto questo profilo si può osservare che Safouan, rispetto a Ḥalīl Muṭrān, è agli antipodi. Ḥalīl Muṭrān, si ricorderà, concludeva la sua introduzione esprimendo soddisfazione per la sua opera, che definiva un vero e proprio "modello" di arabizzazione, degna di essere utilizzata come prototipo dagli studenti delle scuole.

Safouan, al contrario, auspica che altri facciano presto meglio di lui, e ammette di aver potuto commettere degli errori. Il primo non nasconde la propria soddisfazione narcisistica, il secondo, filosofo e psicanalista, conosce la fragilità e la fallacia umana, e non s'illude di esserne immune. Il primo si sforza di dare un'immagine perfetta di Otello, il secondo usa *Otello* per mostrare che

¹⁶⁴ Ibidem, p. 13. Qui Safouan annota il motivo per cui sottolinea la parola, in chiave polemica. *Sottolineo la parola "dove", perché un giornalista ha scritto, in una certa occasione, a proposito della mia traduzione del libro "L'interpretazione di sogni", che gli errori si contano lì a decine, anzi, a centinaia, e quando l'ho pregato di indicarmi anche solo un errore il vigliacco si è nascosto dietro il suo capo redazione, che si è addirittura rifiutato di pubblicare la mia richiesta.*

¹⁶⁵ Ibidem, p. 13.

nessuno è privo di debolezza e fragilità.

Verso la conclusione dell'introduzione Safouan torna ad essere enigmatico, lanciandosi in considerazioni sulla filosofia della lingua:

E forse ancora più di questo, c'è che ogni lingua, come ha detto il maggior poeta francese contemporaneo Yves Bonnefoy, in un suo libro pubblicato recentemente su Shakespeare e Yeats, porta con sé la filosofia in sé connaturata. Il discorso non esprime quella filosofia, ma la presuppone. (...) ¹⁶⁶ La stessa cosa si può dire della traduzione in Arabo. E' vero che non ho sentito dire nulla sulla filosofia presente tra di noi nella lingua araba, ma se qualcuno mi chiedesse direi: Mi pare che la lingua araba riempi l'intero universo mediante una presenza radicata, in cui ogni cosa prende il suo posto sotto uno sguardo protettivo e che protegge (da essa?!) il tutto.

Qui il discorso è un po' confuso, ma nel complesso si comprende il tono polemico dell'autore che sta parlando dell'Arabo Standard, lingua messa sotto protezione. In nota l'autore chiarisce meglio:

Se queste parole sono corrette, allora la filosofia della lingua araba ha compiuto un giro di 180 gradi dopo la comparsa dell'Islam, perché prima di esso la lingua araba girava attorno al perno del declino. Si consulti in proposito il libro del professor Salām al-Kindī, sulla poesia preislamica, pubblicato recentemente in francese, editore Dār Sindibād. ¹⁶⁷

L'Arabo quindi, secondo le parole di Safouan era già in declino prima della comparsa dell'Islam. Il termine usato da Safouan a questo proposito è زوال, *zawāl*, che può essere tradotto con *sparizione, dileguare, svanire, cessazione, estinzione, fine, declino*.¹⁶⁸ Insomma, come tutte le lingue, anche l'Arabo era destinato a fiorire, sfiorire e poi declinare, morire o trasformarsi in altro, come per gli esseri organici¹⁶⁹. Ma la comparsa dell'Islam secondo lui ha bloccato questo percorso, poiché con l'Islam l'Arabo Classico prima e quello Standard poi, è stato messo sotto protezione, un po' come una specie biologica a rischio estinzione, e continua ad esserlo. Questa è in sintesi la filosofia della lingua Araba, secondo Safouan ove con lingua Araba Safouan, anche se non lo esplicita, sembra riferirsi innanzi tutto all'Arabo Classico.

Il pensiero di Safouan qui è chiaro. Il ruolo dell'Islam nel proteggere l'Arabo Classico, lingua del Corano e della preghiera da possibili cambiamenti è stato importantissimo. Si sa che l'Arabo Classico viene ritenuto nell'Islam vera e propria lingua di Dio, poiché è in quella lingua, e solo in quella che il Corano è stato rivelato. Ed è quella lingua che, pertanto, l'Islam considera sacra e da sempre protegge. Ciò che dice Safouan è vero e condivisibile. Tuttavia trovo meno chiaro a che proposito Safouan dice che prima dell'Islam quella varietà linguistica già ruotava intorno al perno del declino. Intende che era già in declino? Sembrerebbe di sì. E tuttavia Safouan non dice perché lo era, da quale punto di vista, e non propone nessun esempio o argomento a tal proposito. Prosegue invece con il suo ragionamento passando a dimostrare che, malgrado la filosofia del protezionismo linguistico sia ancora in auge, quella filosofia non porta i risultati sperati:

E questa filosofia viene smentita dalla realtà ogni giorno un milione di volte, e però non cambia perché la stessa conversazione posa su quella le sue fondamenta. ¹⁷⁰

La realtà di ogni giorno smentisce la filosofia della lingua araba su descritta, ovvero la filosofia che

¹⁶⁶ Qui Safouan esprime considerazioni sul Francese e l'Inglese, la natura diversa delle due lingue, e le conseguenti difficoltà di traduzione dall'Inglese al Francese. Trattandosi di osservazioni molto specifiche, complesse ma non direttamente rilevanti con la presente ricerca, ne ometto la traduzione. Ibidem p. 14.

¹⁶⁷ Ibidem, nota n. 1, p. 14.

¹⁶⁸ In: *Vocabolario Arabo-Italiano*, IPO, 2004, pag. 532.

¹⁶⁹ Esempio ripreso dalle lezioni della Professoressa Caterina Donati, docente di Linguistica Generale all'Università di Pesaro, e anche da Choubachy.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 14.

mette quella varietà linguistica sotto protezione. In che modo la smentisce? Safouan non lo dice. Si può però ipotizzare che si riferisca a quello che quotidianamente avviene nel mondo arabo: le persone non comunicano in Arabo Standard, ma in dialetto. Quindi la filosofia del protezionismo sembrerebbe fallimentare, e tuttavia non cambia. Purtroppo Safouan, anche qui, abbozza un pensiero ma non lo esplicita.

Con parole altrettanto oscure si avvia alla conclusione del discorso che però, in chiusura, torna ad essere chiaro rispetto a quello che Safouan intende a proposito di traduzione:

E comunque, passando al risultato, la traduzione verso l'Arabo non sia un'arabizzazione ma piuttosto, al contrario, l'utilizzo della lingua per uscire dalla prigionia della lingua. E questo è un obiettivo che non si raggiunge limitandosi a trasferire significati o riferimenti superficiali. La forma, ovvero l'utilizzo protratto, qui è più importante. Se la sensibilità dello scrittore è giunta a una padronanza tale da rompere la sintassi, che la rompa, o da abbreviare, che abbrevi, o da tralasciare, che tralasci! Si sa che la prosa fa sì che le parole perdano gran parte della sostanza che hanno in poesia. E da qui deriva la proclamazione di inferiorità più grande in questa traduzione: è in prosa, mentre l'originale è in versi, tranne in alcune scene in cui la prosa è più adatta. Tuttavia "Dio non imporrà a nessun'anima pesi più gravi di quelli che possa portare"¹⁷¹. Non posso dire di aver fatto questa traduzione nella speranza di aprire una porta da cui possano entrare Ṣalāḥ Ḡāhīn¹⁷² o un nuovo Fu'ād Ḥaddād¹⁷³, che ci porti Shakespeare e altri, o meglio, che trasporti noi verso di loro, perché anche quest'ultima speranza- se vuoi sapere la verità- è venuta meno. Dico che la mia traduzione testimonia che ho fatto quello che posso per abbattere l'ostacolo che si abbatte su di noi da sempre, tra di noi, "quelli che hanno studiato", e la gente comune.¹⁷⁴

L' "utilizzo della lingua per uscire dalla prigionia della lingua" è forse la frase che meglio sintetizza il pensiero di Safouan. La prigionia della lingua ai tempi dell'Islam era quella dell'Arabo Classico, mentre all'attualità riguarda l'Arabo Standard, messo sotto protezione non meno di quanto lo fosse, in passato, l'Arabo Classico. Liberarsi da quella prigionia è possibile utilizzando la lingua nella sua forma di "utilizzo protratto", espressione che identifica la varietà colloquiale. L'uso della varietà colloquiale può liberare dalla prigionia della lingua Standard. Lo scrittore deve liberarsi. Safouan invita chi scrive a esercitare il diritto di rompere la sintassi, abbreviare, tralasciare.

E di certo lui, traducendo *Otello* in dialetto egiziano, rompe la sintassi dell'Arabo Standard. Tuttavia, proprio lui che invita gli scrittori anche ad abbreviare e tralasciare, poi in traduzione non mette in pratica questi consigli. Sorge il dubbio che qui "abbreviare" e "tralasciare" non vadano interpretati letteralmente, come inviti ai traduttori a tagliare e semplificare, ma piuttosto vadano interpretati in senso strettamente linguistico: "abbreviare" e "tralasciare" potrebbero riferirsi ai fenomeni morfo-sintattici che si osservano, in effetti, nel passaggio dall'Arabo Standard al dialetto. Ma siccome Safouan questo non lo esplicita, di nuovo il suo pensiero resta dubbio.

Di certo però la sua traduzione di *Otello*, rispetto a quelle di Ḥalīl Muṭrān e Nu'mān 'Āšūr, è la più fedele all'originale inglese. La sua attenzione al testo originale lo porta addirittura a dolersi col lettore del fatto che non è riuscito a rendere in versi le parti che Shakespeare aveva scritto in versi, e questo cruccio lo porta addirittura a proclamare l'inferiorità della sua traduzione rispetto al testo originale. Anche a questo proposito Safouan dimostra di avere un atteggiamento umile, opposto a quello di Ḥalīl Muṭrān. Dimostra altresì di essere molto realista. Sa che il suo è solo un piccolo esperimento, che forse non spalancherà le porte a grandi letterati che si esprimeranno in dialetto. Non nasconde una certa amarezza, compagna della sua consapevolezza, quando confessa che tale speranza è venuta meno. Tuttavia auspica che la sua traduzione possa fungere, almeno, da testimonianza che lui ha tentato di colmare la distanza tra chi ha studiato e chi no.

¹⁷¹ Ibidem, p. 15. Cor. 2: 286 (trad. Bausani).

¹⁷² Poeta egiziano che negli anni '60 ebbe il grande merito di dare impulso alla poesia in dialetto egiziano.

¹⁷³ Poeta egiziano amico di Ṣalāḥ Ḡāhīn, e insieme a lui promotore dell'uso del dialetto in poesia.

¹⁷⁴ Ibidem, pp. 14-15.

E' infine molto interessante osservare che Safouan, a proposito di traduzione, parla di poeti o traduttori che non hanno il compito di portarci Shakespeare o altri, ma piuttosto hanno il compito di portare noi verso di loro. Nella sua accezione quindi la traduzione consiste in un movimento che porta il lettore verso l'autore straniero, e non viceversa. Si tratta evidentemente di un senso contrario alla cosiddetta traduzione addomesticante: la sua infatti è una traduzione estraniante. L'introduzione termina con qualche informazione data al lettore rispetto alle fonti utilizzate e al metodo di lavoro. Né Ḥalīl Muṭrān né Nu'mān 'Āšūr fanno nulla del genere:

*Dico infine, a chi di interesse, che per questa traduzione ho consultato molte edizioni, tra cui le più importanti sono Swan, Cambridge e Arden. E si sa che queste edizioni sono diverse le une dalle altre perché gli stessi manoscritti più antichi di Otello presentano tra di loro delle differenze, vuoi perché lo stesso Shakespeare introduceva delle rettifiche, o perché questi manoscritti venivano dettati da attori che non sempre concordavano nella memorizzazione. In caso di differenze ho seguito il testo che mi pareva avere un senso più scorrevole, e tuttavia, alla fine mi sono basato sulla terza edizione Arden, pubblicata lo scorso anno (1997) dalla Longman, dato che, decisamente, con la sua introduzione, le sue note e i suoi allegati è la migliore pubblicazione di Otello fino ad ora, e forse lo resterà per un bel numero di anni a venire.*¹⁷⁵

Dopo l'introduzione Safouan, in un piccolo paragrafo a parte, non rinuncia a condividere col lettore una frase di un libro che lo ha colpito, e che, secondo lui, sintetizza la motivazione profonda che lo ha spinto a cimentarsi nella traduzione in dialetto:

***Commento:**

Dopo avere scritto questa introduzione ho letto il libro di Dominique Valbelle sulla storia del potere faraonico, PUF, 1998. Mi sono imbattuto, a pagina 152, in una frase pronunciata da uno dei sacerdoti di Heliopolis che secondo lo scrittore non è familiare con la storia del pensiero egiziano. Eccola:

“Vorrei possedere idiomi sconosciuti, formulazioni purissime composte da nuovi suoni, sui quali il tempo non è passato, sottratti alla ripetizione, espressioni non tramandate dall'ascolto, passate e utilizzate dagli avi”.

Ho trovato, in questa frase, dopo aver terminato la traduzione, l'impulso da cui è derivato tutto questo progetto!!

*Moustapha Safouan,
Urgada, 8 febbraio 1998.*¹⁷⁶

“Formulazioni purissime composte da nuovi suoni”, “espressioni non tramandate dall'ascolto” non gravate dalla tradizione, dalla storia, dalla religione, non gravate dal peso degli avi. Safouan fa proprio questo desiderio. Evidentemente sta cercando una lingua nuova e libera, una lingua che non può esistere ma che vorrebbe esistesse.

Anche la sua voce, che invoca rinnovamento e libertà linguistica, può essere a buon diritto definita come voce di uno che grida nel deserto.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 15.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 16.

6.3: Perché gli Arabi non sono liberi?- La Politica della Scrittura¹⁷⁷

In questo testo pubblicato nel 2007 vengono raccolti e tradotti articoli, conferenze, introduzioni di Moustapha Safouan. Il traduttore inglese, in apertura¹⁷⁸, informa il lettore dell'enorme difficoltà che ha incontrato a tradurre dal testo originale, dato che quello è scritto metà in dialetto egiziano e metà in Arabo Standard, varietà, o piuttosto lingue, che il libro stesso definisce distanti l'una dall'altra non meno dell'Italiano dal Latino. Inoltre, trattandosi di una raccolta di articoli e conferenze con date diversissime, collocare cronologicamente il testo originario non è immediato. Si tratta di una raccolta la cui elaborazione infatti è durata ben 40 anni, dal 1967 al 2007. Il testo contiene profonde riflessioni di Safouan, che parla di potere, storia, filosofia, letteratura, psicanalisi ed esperienze personali. Trattandosi di uno strumento utilissimo per comprendere il pensiero di Safouan, ne riassumo alcune parti e traduco alcuni estratti che ritengo particolarmente utili alla presente ricerca.

Nell'introduzione Safouan stesso riferisce che l'elaborazione del libro è partita nel 1967, quando alla grande sconfitta subita dall'Egitto il popolo ha reagito riversandosi in strada per chiedere al leader Nasser, che per giorni aveva mentito sull'andamento del conflitto, di ritirare le sue dimissioni e restare al potere. Questo fatto storico ha obbligato Safouan a riflettere sul "potere ipnotico delle parole del padrone"¹⁷⁹, a chiedersi come mai il popolo non riusciva a staccarsi dal suo leader, e a cercare la risposta in un testo comparso in Francia nel 1530, intitolato *Discorso sulla servitù volontaria* di Etienne de la Boétie, testo che lui ha tradotto in Arabo, ma che non ha risposto alla sua domanda.

Lo stile di Safouan è pungente, ironico, libero. Ecco in che termini legge la Rivoluzione del 23 Luglio 1952:

Ho lasciato l'Egitto diretto in Francia a inizio gennaio 1946. Il Movimento Nazionalista ha preso maggiore vigore dopo la guerra. Mentre gli Inglesi volevano mantenere il Canale di Suez e per mantenere il loro controllo con la forza militare erano pronti a lasciar andare il resto del Paese, ecco che la cosiddetta rivoluzione del 23 Luglio 1952 ebbe luogo. In realtà questa non fu una rivoluzione ma un colpo di stato militare nello stile tipico delle repubbliche delle banane. Dal primissimo giorno il drappello di ufficiali che l'avevano fomentato lanciarono uno slogan di tre parole che, ben lungi dal riflettere le aspirazioni della gente, come "Libertà, Fraternità, Uguaglianza", possedevano il tanfo inconfondibile del super ego: "Unità, Disciplina e Lavoro"¹⁸⁰

Evidentemente Safouan non è facile preda di entusiasmi popolari o di ideali, e legge la Storia, egiziana e non, con occhio disincantato e volontà critica. Lo stesso criterio applica a sé stesso, e alle sue esperienze personali. Ecco come parla dei tempi della sua gioventù:

Avevo lasciato Alessandria, città in cui ero nato e avevo ricevuto un'istruzione, ed ero andato in Europa, senza tuttavia avere mai veramente conosciuto il mio Paese – non avevo la minima idea della vita nelle campagne (...) e non avevo mai incontrato quella figura alla quale l'Egitto deve la sua sussistenza materiale e la sua stessa esistenza: il (fellah)¹⁸¹.

¹⁷⁷ Moustapha Safouan, *Why Are the Arabs not Free? – The Politics of Writing*, op. cit. Le traduzioni dall'Inglese sono mie.

¹⁷⁸ Ibidem, p. VIII.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 1.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 4.

¹⁸¹ Ibidem, p. 4. In Arabo: فلاح, fellāh, ovvero *contadino*. Il termine, oltre che identificare chi di professione è dedito all'agricoltura, viene spessissimo utilizzato per definire qualcuno privo di istruzione, dalla mentalità ristretta, se non addirittura, con senso spregiativo di rozzo e cafone, in modo non dissimile da quanto avviene in Italiano col termine *terrone*.

Safouan, giovane laureato in filosofia, in possesso dei mezzi per proseguire gli studi all'estero, riconosce i forti limiti della sua esperienza giovanile: non è mai stato in contatto con gli strati bassi della popolazione egiziana, con il grosso della popolazione, dedita all'agricoltura, del tutto aliena alla politica e ai concetti di democrazia ed esercizio delle libertà politiche che, anche se solo come facciata, erano stati importati nell'Egitto del Mandato Britannico. Dalle primissime pagine quindi Safouan sottolinea la distanza esistente tra élite intellettuale e massa contadina, e suggerisce che proprio la distanza della maggioranza della popolazione dalla politica è, a suo parere, il motivo che ha reso possibile, in Egitto, il succedersi e il protrarsi di regimi totalitari fino ai giorni nostri, ben oltre la fine del colonialismo.

Il testo affronta le ragioni storiche e geografiche che, secondo lo scrittore, hanno determinato storie diversissime in Europa e in Medio Oriente. Tra queste ragioni, ai fini della presente ricerca, è utile ricordarne una che Safouan enuncia nei seguenti termini:

Ciò che è ancora più pernicioso, (...) è una politica che, prendendo a prestito le parole di La Boétie, fa in modo che i sudditi "dimentichino la stessa idea di libertà", o che la ricordino, se mai ciò dovesse capitare, solo con dolorosa rassegnazione. In cosa consiste questa politica? Era questa la domanda principale di La Boétie, alla quale non ha mai trovato una risposta, forse perché non aveva mai vissuto in Medio Oriente.

Questa politica consiste nel proibire la lingua madre dalle scuole. Solo una lingua che trae il suo prestigio dall'essere o morta o straniera, ha il diritto di essere insegnata nelle scuole. Così i giovani crescono nell'amore per questa "lingua grammaticale", come la chiama Dante, sicché se mai si mettono a scrivere, le loro penne diventano la prigione che li separa dai loro compatrioti e anche dalle risorse della loro lingua madre. (...) questa politica della scrittura costituisce una censura smisurata e non esplicita che fa abortire qualsiasi pensiero tra i sudditi.¹⁸²

E così si crea e si mantiene la distanza tra chi scrive e chi *non* legge, tra élite e popolo, tra chi studia e il *fellāh*. Nelle scuole egiziane si studiano l'Arabo Standard e l'Inglese. Non si studia la lingua madre. L'Arabo Standard gode di prestigio sociale, mentre dell'Inglese viene riconosciuta l'utilità, in Egitto come nel resto del mondo. Safouan ha a questo proposito una posizione estrema: considera l'Arabo Standard una varietà linguistica morta, e l'Inglese una lingua accettata e preferita alla lingua madre in quanto lingua straniera e universale. Secondo lui, il prestigio delle lingue studiate deriva loro dall'essere morte o straniere. Safouan ha ragione a osservare che la varietà colloquiale non gode di prestigio, e infatti non viene nemmeno presa in considerazione come materia di insegnamento a scuola, mentre all'Arabo Standard gli studenti devono dedicare le loro migliori energie. Col suo stile molto efficace Safouan non esita, qui, a definire l'Arabo Standard come lingua morta. Di certo lo fa con tono polemico, tono che ricorda molto da vicino quello di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ e di Šarīf aš-Šūbāšī, i due innovatori di cui si è già detto nel primo capitolo. Tuttavia la voce di Safouan, che si unisce alle sparse voci di chi grida nel deserto, spicca per portata rivoluzionaria. Mentre Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ e Šarīf aš-Šūbāšī si limitano a invocare lo svecchiamento dell'Arabo Standard, e si guardano bene dal proporre la varietà parlata come degna sostituta della lingua letteraria, Safouan va fino in fondo nel suo ragionamento, e auspica una rivoluzione linguistica molto più profonda degli altri due: auspica che avvenga in Egitto, e in tutto il mondo arabo, quello che è avvenuto in Europa col passaggio dal Latino come lingua letteraria ufficiale, alle lingue romanze, un vero e proprio cambiamento di lingua/e. Rispetto agli altri pensatori Safouan è certamente più rivoluzionario. L'Europa passata dal Latino alle lingue romanze ha accettato le proprie differenze. Il mondo arabo non ha mai compiuto questo passo, e continua a negare l'evidenza. Ecco le parole dello stesso Safouan, a questo proposito:

Spesso si dice che l'Arabo è un'unica lingua, ma in realtà la distanza tra l'Arabo Standard e la varietà colloquiale in Egitto, negli Stati del Golfo e in Nord Africa, è simile a quella tra il Latino e

¹⁸² Ibidem, p. 10.

le lingue romanze: Italiano, Francese e Spagnolo. Il mancato riconoscimento, o piuttosto il rifiuto a riconoscere queste differenze, equivale al rifiuto di consentire a chi non è istruito di dire la sua sul proprio futuro. La consapevolezza degli effetti devastanti di questa “politica mistificatrice” mi ha portato a scrivere non in “Arabo grammaticale”, la lingua dell’élite, ma in dialetto, perché questa politica della scrittura è ancora in essere oggi. (...) ¹⁸³

Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣāliḥ e Šarīf aš-Šūbāšī espongono le proprie critiche in Arabo Standard. Safouan lo fa in dialetto egiziano. Vuole colmare la distanza che percepisce tra sé e la gente comune, e il ponte che collega élite e popolo è, secondo lui, la lingua parlata. L’Europa costituisce a suo parere la prova storica che l’utilizzo della lingua madre nella scrittura è una condizione necessaria nel processo di democratizzazione, e così Safouan decide di dare il buon esempio. A sostegno della sua opinione, Safouan riporta alcuni esempi. Eccone uno

Chiedi a qualsiasi monarca attuale, re, raīs, califfo o sceicco, di pubblicare immediatamente gli emendamenti alla Costituzione Americana. Non avrai difficoltà ad ottenere il suo benessere. (...) Ma chiedi a quello stesso monarca di promuovere lo studio della grammatica della lingua madre a scuola, e lo studio di testi mirabili scritti in dialetto (...) di certo si rifiuterà. E la maggioranza dell’élite condividerà tale rifiuto, e altrettanto farà il popolo, probabilmente, in nome del naturale rispetto dell’ordine “sacro”. Il monarca rifiuterà perché comprende che accettare questa richiesta aprirebbe la porta a una scoperta che potrebbe minacciare il suo dominio, una scoperta che trasforma la consapevolezza del popolo della perdita di libertà, e la sua rassegnazione, da conoscenza individuale (sebbene ampiamente condivisa), a una verità oggettiva, messa sotto i suoi occhi in forma scritta, forma che costituisce uno stimolo all’azione e non più solo materia buona per barzellette. ¹⁸⁴

La lingua madre in forma scritta fa paura, non solo in Egitto. Il potere costituito, laico e non, la rifiuta. A questo proposito Safouan riporta un esempio illuminante. Eccolo:

Galileo, che era la maggiore autorità scientifica del suo tempo, fu anche il primo a usare la varietà parlata (Italiano), nei suoi scritti scientifici.(...). Si sa che la sua scelta di scrivere nella varietà parlata, e di sfidare il Latino, fu la ragione principale per cui la sua sentenza di condanna non fu revocata?

Galileo fu condannato nel 1633, quando il Sant’Uffizio, dopo un processo di sei mesi, dichiarò che lui era “fortemente sospettato di eresia, ovvero di avere creduto e sostenuto la dottrina – che è falsa e contraria alle sacre scritture divine – che il Sole è il centro del mondo, e che non si muove da est a ovest, che la Terra si muove, e che non è al centro dell’Universo; e di avere ritenuto che un’opinione può essere sostenuta e difesa come probabile dopo essere stata dichiarata e definita contraria alle Sacre Scritture”. ¹⁸⁵ Ma, ancora peggio, le indagini hanno provato che l’imputato non si è limitato a difendere dottrine perverse, ma le ha anche diffuse al massimo. Per raggiungere il suo obiettivo, ha scelto di scrivere nella varietà parlata, “l’Italiano, di certo non la lingua migliore per le necessità degli ultramontani o di altri studiosi, ma quella più indicata per portare dalla sua parte gli ignoranti volgari, tra i quali gli errori hanno facile presa.” ¹⁸⁶

Insomma, l’uso dell’Italiano da parte di Galileo è stato stigmatizzato in sentenza come una vera e

¹⁸³ Ibidem, p. 10.

¹⁸⁴ Ibidem, pp. 10-11.

¹⁸⁵ Dalla sentenza di condanna inflitta a Galileo. Citazione apud in: George de Santillana, *The Crime of Galileo*, (Londra: Heineman, 1958), 310.

¹⁸⁶ Il passo è tratto dalla relazione dell’Inquisizione sull’opera di Galileo *Dialogo sopra i due Massimi Sistemi del Mondo*, apud in: Santillana, *The Crime of Galileo*, University of Chicago press, © 1995, pp. 246-247. Safouan, *Why Are The Arabs not Free?*, op. cit., p. 79.

propria aggravante. Le implicazioni di questo fatto storico sono lampanti. Se Galileo avesse usato il Latino, le sue teorie, per quanto ritenute eretiche e pericolose, non avrebbero raggiunto gli strati bassi della popolazione. Sarebbero circolate solo tra le élite, producendo un danno limitato. L'uso dell'Italiano, invece ha aggravato la posizione giudiziaria dello scienziato. La stessa cosa avviene, evidentemente, anche altrove. L'uso di una lingua morta per la cultura conferisce a quella un carattere esoterico e fa sì che, di fatto, la cultura non si diffonda, a tutto vantaggio delle élite al potere.

Non c'è da stupirsi che le opinioni di Safouan abbiano suscitato polemica. Una piccola eco delle critiche a lui mosse si percepisce nelle risposte che a quelle critiche lo stesso Safouan fornisce. Eccone un esempio:

*Non credo che il lettore abbia bisogno di essere ammonito che non avanzo questo argomento da un punto di vista marxista, come alcuni amici hanno suggerito. Al contrario, esso si basa su considerazioni che il Marxismo non ha preso in considerazione. Qui non è in ballo la lotta di classe. La lotta di classe esiste ed esisterà sempre, (...) qui si tratta di una questione diversa, che riguarda due tendenze del pensiero umano. La prima predilige l'unità, fino al punto di negare le differenze, e quando la realtà smentisce questa unità, non c'è altro modo di trattare la questione che invocare la morte dei "fuorusciti" (Kharigiti)¹⁸⁷. Il risultato è che la pretesa unità rimane solo un desiderio, o un'aspirazione della libido, che non ha maggiore aderenza alla realtà delle sciocche canzonette con cui il regime cerca di drogare il popolo. Se così non fosse non avremmo visto l'atteggiamento vergognoso dei governi arabi e il disinteresse delle nazioni arabe rispetto alla tragedia della Palestina: i governanti arabi hanno preferito, come al solito, conservare i loro troni mentre i loro sudditi hanno preferito, alla fine, semplicemente evitare la violenza oppressiva dei loro governanti. La seconda tendenza riconosce le differenze e si sforza, mediante negoziazione, di raggiungere un accordo che nemmeno le bugie armate potrebbero mai raggiungere. In breve, la questione può essere riassunta in una massima Zen: finché stiamo zitti siamo uno; se parliamo siamo due. Ai nostri scrittori tocca la scelta.*¹⁸⁸

In queste osservazioni si percepisce la capacità analitica tipica di Safouan nei panni dello psicoterapeuta, e di Safouan filosofo, che dall'osservazione della realtà parte per costruire un modello teorico che spieghi quella realtà: il modello delle due tendenze di pensiero che vanno in direzioni opposte.

In conclusione, tornando alla lingua, secondo Safouan la lingua madre costituisce il nocciolo della questione. Vietarne l'insegnamento è una strategia garantista seguita da sempre dai regimi in Medio Oriente.

Anche sotto questo profilo, come già osservato altrove, si può dire che il pensiero rivoluzionario di Safouan è agli antipodi rispetto a quello di Ḥalīl Muṭṭarān. Ḥalīl Muṭṭarān infatti vede nella lingua Standard, se non Classica, il collante identitario del Panarabismo, e questo è esattamente quello che Safouan critica aspramente: la ricerca di un'unità a tutti i costi, e la negazione delle differenze. Muṭṭarān accusa il dialetto di avere disgregato la Umma, Safouan accusa l'Arabo grammaticale di essere al servizio del potere, contro il popolo. A proposito di *Otello*, Muṭṭarān auspica che la sua opera di arabizzazione entri nelle scuole e venga seguita come modello dagli studenti. Anche Safouan parla di scuole e auspica che lì venga insegnata, finalmente, la grammatica della lingua madre, quella lingua che Muṭṭarān dichiara di odiare, e che definisce "sudiciume gergale".

Le ragioni per cui Safouan decide di scrivere in dialetto sono chiarissime, e non serve alcun

¹⁸⁷ In Arabo: خوارج, ovvero i Fuoriusciti. Nel corso di uno scontro avvenuto all'epoca del quarto califfo musulmano, 'Alī ibn Abī Ṭālib, al quale si opponeva Mu'āwiya ibn Abī Sufyān, un gruppo dei sostenitori di 'Alī ibn Abī Ṭālib, non d'accordo con la scelta del califfo, presero la decisione di lasciare l'esercito. Dal loro gesto deriva, letteralmente, il loro nome, Kharigiti, ovvero "quelli che sono usciti", si sono distaccati. Qui il riferimento storico viene usato da Safouan per indicare in generale la dissidenza, politica o religiosa che sia.

¹⁸⁸ Safouan, *Why Are the Arabs not Free?* Op. cit., pp. 10-11.

commento.

Nel 2015, dopo le Primavere arabe del 2011, una riflessione su quanto scritto da Safouan a proposito della scelta del popolo di evitare la violenza del regime è però opportuna. Nel 2011 infatti si è visto che il popolo ha sfidato l'autorità, si è esposto alla violenza del regime. Pagando un caro prezzo in termini di sangue ha abbattuto, in Egitto, il leader al potere. Gli analisti politici discutono se si sia trattato di una vera e propria rivoluzione, o solo di una rivolta, e propendono in maggioranza per la seconda definizione. A quattro anni da quegli eventi, infatti, la situazione sociale e politica del Paese non è veramente mutata. Il Paese ha visto salire un nuovo leader al potere, i cui metodi però non differiscono da quelli del suo predecessore. Il timore della violenza del regime di cui parla Safouan è ancora presente nel popolo, e quindi, malgrado la rivolta del 2011, si deve concludere che oggi, quanto Safouan scriveva già dal 1967, è ancora attuale.¹⁸⁹ La dissidenza, il riconoscimento e l'accettazione delle differenze e la ricerca di negoziazione, di cui parla Safouan, è tutt'oggi l'opzione rigettata e la versione omologante prevale, sia a livello politico in genere, sia nello specifico delle politiche linguistiche.

In questo tetro panorama, qual è, secondo Safouan il compito degli scrittori, delle scuole, della cultura? Safouan propone di ripartire da capo. Ecco in che termini:

Cosa dire della cultura? Se con questo termine intendiamo (...) un metodo di trasmissione creativa, allora possiamo solo dire che l'Egitto (...) è privo di cultura.

Da ciò deriva che il compito dei nostri scrittori non è di difendere la nostra cultura o di prevedere il suo futuro, ma di crearla. Si tratta di un compito impossibile, a meno che non seguano i passi del creatore, e incomincino da dove Lui cominciò. Lui disse al suo Profeta: "Grida!"¹⁹⁰

Quando i nostri scrittori inizieranno a produrre lettere fatte di qualsiasi materiale, legno, ferro o plastica; quando le lettere si diffonderanno in Egitto come sabbia, quando i figli dell'Egitto, partendo da queste lettere, sapranno comporre versi di testi ispirati, poesie, canzoni, detti popolari o qualsiasi altra cosa dettata dalla loro ispirazione...

Quando i nostri scrittori inizieranno a fondare scuole per insegnare arti quali il disegno, la scultura, poesia, il racconto, giornalismo, teatro, eccetera, oltre alle varie scienze...

Quando troveranno il coraggio di rompere la barriera dell'Arabo Standard, poiché, malgrado il nostro amore per lui, quello ci acceca, che ci piaccia o no, di fronte al regime, e fa di noi un gruppo elitario in cui ci si parla a vicenda, ma che non ha nessun rapporto col popolo...

Quando i nostri scrittori riusciranno a convincere i capitalisti egiziani ricchi o ambiziosi a finanziare i loro progetti...

Quando saranno disposti a resistere alla repressione che di certo lo Stato eserciterà su di loro...

Allora potremo dire che un raggio di cultura è sorto sull'Egitto e che abbiamo cominciato a reggerci sui nostri piedi.¹⁹¹

¹⁸⁹ Si tratta di osservazioni che io stessa ho condotto sul campo nelle estati del 2011-2012-2013-2014, al Cairo. A un lungo periodo di euforia e confusione è seguita una fase ancora in corso di vero e proprio terrore, soprattutto dopo l'ascesa al potere del Generale Al-Sisi. Ho incontrato persone che erano state in carcere sette mesi perché avevano espresso in pubblico critiche al potere. Queste persone erano state incarcerate con la formula della "carcerazione preventiva" senza che venisse formulata contro di loro alcuna accusa formale. Successivamente, nella fase delle indagini preliminari, il procuratore le ha scarcerate non riscontrando alcun elemento probatorio di reati. Altri, per avere espresso la loro dissidenza, sono stati licenziati dal lavoro. Altri sono fuggiti in Malesia o altrove. In generale si percepisce un'atmosfera di sospetto, timore, oppressione. Tanti non hanno il coraggio di esprimere critiche di nessun genere. Insomma, il timore della violenza del regime, di cui parla Safouan, è ancora attuale.

¹⁹⁰ Cor. 1: 96. (trad. Bausani, op. cit. p. 720). Si tratta della Sura in cui l'arcangelo Gabriele, rivolgendosi al profeta Muḥammad, gli ordina di recitare-gridare agli uomini il Corano, che lui stesso gli rivelerà in varie fasi. Questa Sura segna l'inizio della Rivelazione a Muḥammad. Altre traduzioni accreditate sono "Leggi!" e "Declama!". Si tratta di traduzioni che a vario livello riflettono l'evoluzione semantica del verbo *qara'a* che, dal senso di recitare qualcosa, ha ampliato i propri significati andando a includere quelli di recitazione salmodiata, declamazione, leggere, leggere attentamente, studiare.

¹⁹¹ Safouan, *Why Are The Arabs Not Free?* Op. cit., pp. 43-44.

Così scriveva Safouan in un articolo pubblicato nella rivista mensile egiziana *Ibdā'*, *Creatività*¹⁹² nel 1992. A questo proposito un'osservazione linguistica, e quindi di pensiero, merita qui di essere evidenziata. La parola araba che significa "creatività", *بدعة*, *bid'a*, significa anche "eresia"! Non c'è da stupirsi nel constatare, a questo proposito, che il raggio di cultura nell'accezione creativa di Safouan, accezione in odore di eresia, non solo non si è ancora visto, ma non è nemmeno, in Egitto, generalmente auspicato.

Why Are the Arabs Not Free? è una raccolta ricchissima di riferimenti culturali, storici, letterari e linguistici. Si tratta di un condensato di riflessioni frutto di elaborazione quarantennale, quindi non c'è da stupirsi se a più riprese Safouan torna sugli stessi concetti, approfondendoli o rielaborandoli in contesti differenti.

Anche a proposito della scelta di scrivere in dialetto, e a proposito di traduzione, Safouan pensa e ripensa, scrive e torna a scrivere.

Un ultimo estratto, a questo proposito, compendia quanto già esposto, e lo arricchisce:

Non c'è dubbio che la sintassi dell'Arabo parlato è più semplice di quella dell'Arabo Standard, ma questa semplicità non significa affatto limitatezza. Anzi, per una traduzione seria la varietà parlata può essere più adatta dell'Arabo Standard.

(...) un argomento quasi universalmente accettato è che l'Arabo Standard ci unisce come Arabi. Ma chi sostiene questa tesi deve ammettere che c'è più armonia tra i Paesi Europei di quanto i Paesi Arabi siano mai stati in grado di raggiungere. I despoti non vanno mai d'accordo. Se traducessimo nelle nostre lingue madre, la cosa potrebbe aiutarci a raggiungere sia una maggiore autocomprensione, sia una maggiore comprensione degli altri.

Ci sono due modi differenti di concepire la traduzione. Secondo il primo, l'obiettivo della traduzione è di sottomettere il testo alla propria cultura, ovvero, seguendo una metafora che va di moda, "digerirlo". La seconda concezione si pone come obiettivo, al contrario, abituare e sottomettere la propria mentalità al pensiero straniero presente nel testo da tradurre. Una traduzione compiuta seguendo il primo concetto – che chiamiamo arabizzazione se è verso l'Arabo, francesizzazione se è verso il Francese, ecc. – è sorda, e meglio sarebbe non cimentarsi in essa, dato che serve solo a rafforzare i nostri pregiudizi senza darci alcun accesso a quello che potrebbe essere un pensiero nuovo e diverso. (...) Grazie alla sua freschezza, la varietà parlata potrebbe semplificare l'accesso ad altre categorie culturali, e formare dei neologismi, procedura che talvolta si rivela necessaria. Un buon esempio di questo è l'Inglese di Shakespeare che costantemente crea nuove parole per nuovi pensieri in una lingua non ancora codificata. (...)

*Tradurre in Arabo parlato non solo contribuisce ad illuminare la gente comune, ma contribuisce anche a liberare i processi del pensiero. Nessuna cultura può svilupparsi senza comunicare con altre culture, e comunicazione significa traduzione. Potremmo contare a decine il numero di libri tradotti in Arabo ogni anno, mentre traduzioni verso il Polacco o il Giapponese si contano a migliaia. (...) Indubbiamente, la povertà della traduzione è un indice sicuro che c'è qualcosa di profondamente marcio in tutta la nostra cultura contemporanea, basata com'è su una politica della scrittura in essere da migliaia di anni. E' questa politica che dobbiamo capovolgere se vogliamo prendere parte al nostro destino, ovvero se vogliamo avere un'esistenza storica creativa.*¹⁹³

Si tratta di una bella apologia del dialetto egiziano, e delle varietà parlate in genere. Il discorso è logico, scorrevole, chiaro. Sulla traduzione poi, ancora una volta, si può constatare come, rispetto alle premesse teoriche di Ḥalīl Muṭrān, maestro dell'arabizzazione, e rispetto alla traduzione di Nu'mān 'Āšūr, maestro di egizianizzazione, qui prospettiva e direzione si capovolgono. Il movimento parte qui dal sé e va verso l'altro, il diverso, nel tentativo di arricchire la propria esperienza del pensiero altrui, nella fisionomia in cui l'altro lo ha pensato e concepito. E' questo,

¹⁹² In Arabo: *إبداع*, numero di Novembre, 1992.

¹⁹³ In Safouan, *Why Are the Arabs Not Free?* Op. cit., pp. 64-65. Si tratta di un estratto di una conferenza tenuta da Safouan all'Università di Mansoura, Facoltà di Lettere, Dipartimento di Psicologia, nel 1998.

secondo Safouan, l'unico modo in cui le culture possono comunicare tra loro, e in questo modo possono restare vive e creative. E' questo che manca, secondo Safouan, alla cultura egiziana.

6.4: Safouan: *al-Kitāba wa-l-sulṭa, Scrittura e Potere*¹⁹⁴

Anche questo testo consiste in una raccolta di articoli, conferenze, introduzioni dell'autore. Anche questo è scritto metà in dialetto e metà in Arabo Standard. In gran parte gli articoli ivi contenuti sono gli stessi che si trovano in "Why Are the Arabs Not Free?", ma non tutti.

Per dare un'idea della miscela linguistica che contiene ecco, con maggior precisione, cosa vi trova il lettore. Si tratta di 173 pagine così suddivise:

Da p. 5 a p. 14 c'è l'introduzione, scritta in dialetto egiziano.

Da p. 15 a p. 84 ci sono articoli in Arabo Standard.

A p. 85 torna il dialetto egiziano.

Da p. 87 a p. 100 si trova di nuovo l'Arabo Standard.

Da p. 101 a p. 113 si ritrova l'introduzione all'*Otello*, qui già analizzata, in dialetto egiziano.

Da p. 115 a p. 131 c'è una conferenza, in dialetto egiziano.

Da p. 132 a p. 136 c'è un articolo in Arabo Standard. In conclusione del suo articolo Safouan spiega che ha scritto in Arabo Standard solo in chiave polemica-scherzosa, perché l'articolo è una risposta alle critiche a lui mosse da Madiha Doss, che non ha apprezzato la traduzione di *Otello* in dialetto. Quindi, scrivendo per Madiha Doss, sceglie l'Arabo Standard per non offenderla.

Da p. 136 torna il dialetto, fino alla fine del testo, a p. 173.

Anche solo sotto il profilo della miscela linguistica il testo è originale. Leggerlo poi impone passaggi continui da un codice all'altro, cosa che però non viene percepita come un ostacolo. Gli argomenti trattati sono tutti ugualmente seri e colti: storia, linguistica, filosofia e psicologia sono le materie sviluppate in questo testo e i codici utilizzati, Arabo Standard o dialetto Egiziano, non hanno nessun rapporto con il grado di serietà della materia trattata. Dipendono piuttosto dal pubblico per quale l'articolo o la conferenza sono pensati. Gli articoli di carattere strettamente storico, pensati per un pubblico di lettori arabofoni oltre i confini egiziani, sono scritti in Arabo Standard. Le conferenze tenute nelle università egiziane invece sono in dialetto egiziano. L'Introduzione all'*Otello*, e la stessa traduzione, come si è visto, indirizzate a un pubblico egiziano, sono in dialetto. L'articolo polemico dedicato a Madiha Doss è in Arabo Standard.

In gran parte gli argomenti sviluppati in questa raccolta sono simili a quelli di cui già si è detto. Ma c'è qui una risposta polemica a un articolo di Madiha Doss, con la quale Safouan ha avuto un vivace e interessante scambio dialettico, col quale mi è utile partire, per parlare finalmente della traduzione dell'*Otello*.

6.5: L'*Otello* in dialetto secondo Madiha Doss

In un articolo comparso sulla rivista *Wiḡhāt Nazār*, Ottobre 1999, dal titolo شكسبير باللغة العامية... من يقرأه؟، *Shakespeare in dialetto, chi lo legge?*¹⁹⁵ Madiha Doss esprime le proprie perplessità rispetto alla traduzione di *Otello* di Moustapha Safouan.

Nel suo articolo Madiha Doss ripercorre sinteticamente le fasi che il teatro egiziano, ha attraversato dalla sua nascita, e osserva che fin dall'inizio il dialetto, in Egitto, è stato utilizzato a teatro:

فالنصف الثاني من القرن التاسع عشر يمثل بداية الحركة المسرحية في مصر، وكانت العامية هي وسيلة التعبير لهذه الحركة منذ أسس يعقوب صنوع أول فرقة مسرحية في مصر (...)¹⁹⁶

Dunque la seconda metà del Diciannovesimo secolo rappresenta il principio del Movimento

¹⁹⁴ La presente ricerca si basa sul testo arabo: Safouan, *al-Kitāba wa-l-sulṭa*, op cit., 2001.

¹⁹⁵ Potremmo anche chiederci, parafrasando la Doss: *Shakespeare in Arabo Standard, chi lo legge?*

¹⁹⁶ Madiha Doss, in شكسبير بالعامية، من سيقراه؟، *Shakespeare in dialetto, chi lo legge?* In *Wiḡhāt Nazār*, Ottobre 1999, p. 68.

Teatrale in Egitto, e il dialetto era il mezzo di espressione di questo Movimento, a partire da quando Ya'qūb Ṣannū' fondò la prima Compagnia Teatrale in Egitto (...)

Con queste parole Madiha Doss implicitamente nega che la traduzione di Safouan sia originale sotto il profilo della scelta linguistica. Anzi, la preoccupazione di essere compresi dalle masse, lungi dall'essere un cruccio tipico di Safouan, è invece una questione assai più antica. Madiha Doss la descrive così:

وكان السؤال المحير هو كيف يمكن التوفيق بين انتشار الثقافة من ناحية (...) ووجود فئات واسعة من الناس لا يملكون القدرة على القراءة والكتابة، وبالتالي سيصبحون محرومين من الإطلاع على ما يكتب ومتابعة ما يحدث على ساحة الإعلان والثقافة والعلم، فنجد مسألة اللغة تشغل رواد الفكر والعمل السياسي في هذه الفترة.

*L'interrogativo concertante era come si potesse conciliare la diffusione della cultura, da un lato, (...) con la presenza di ampie fasce della popolazione non in grado di leggere e scrivere, e che quindi sarebbero rimaste nell'impossibilità di apprendere quanto viene scritto e seguire ciò che accade nella comunicazione, cultura e scienza. Dunque constatiamo che la questione della lingua occupa i pionieri del pensiero e dell'impegno politico già in questa fase.*¹⁹⁷

Insomma, Madiha Doss sottolinea che Safouan, che scrive in dialetto, ha scoperto l'acqua calda. Si sa, l'adozione della varietà parlata nello scritto, è motivata dal desiderio di raggiungere i lettori ieri come oggi:

الدافع الأول وراء تبنى¹⁹⁸ اللهجة العامية في الماضي حتى يومنا هذا هو الوصول إلى القارئ العادي ومحاولة هدم الهاجز بين عالم المثقفين والمتعلمين من ناحية، وبين حياة عامة الناس ووجدانهم وثقافتهم من ناحية أخرى.¹⁹⁹

La ragione principe che sta dietro l'adozione della varietà parlata, in passato e oggi, è di raggiungere il lettore comune, e il tentativo di abbattere l'ostacolo tra il mondo dei colti istruiti da un lato, e la vita della gente comune, e la loro esistenza e cultura, da un altro lato.

Queste parole di Madiha Doss riflettono perfettamente quanto lo stesso Safouan esprime come suo intento. E tuttavia, partendo da premesse identiche, Safouan e Madiha Doss giungono a conclusioni opposte. Come?

ولنا أن نتساءل هل الترجمة إلى العامية هي فعلا الوسيلة لكسر الحاجز الذي يتحدث عنه صفوان، وهل نقل مسرحية من مسرحيات شكسبير هو ما سيجعلها في متناول القارئ أو المشاهد العادي؟
يبدو لي أن هناك أكثر من حجة تناهض هذا الرأي²⁰⁰.

Dobbiamo chiederci: la traduzione in dialetto è effettivamente il modo per abbattere l'ostacolo di cui parla Safouan? E la traduzione in dialetto di una delle opere teatrali di Shakespeare la condurrà alla portata del lettore o dello spettatore comune?

Mi pare che nel merito vi siano diverse ragioni contro tale opinione.

Ecco la prima:

أولاً: لو كان لهذا الرأي صدى أو مبرر في نهاية القرن الماضي (...) فلم يعد لهذا المبرر نفس القوة اليوم. ففي نهاية القرن التاسع عشر لم تكن الحضارات العربية قد دخلت وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والتي كان لها الدور الأساسي، إلى جانب انتشار التعليم، في تقريب مستويات اللغة المنطوقة المكتوبة. وربما كانت الفروق الثقافية واللغوية حينذاك شاسعة جدا بين فئة المتعلمين وغيرها (...). أما في أواخر السبعينيات وحينما يقوم مصطفى صفوان بعرض ترجمة إلى العامية للقارئ العربي أو المصري، فقد أصبحت مستويات اللغة والثقافة أقرب إلى بعضها، فصعد عدد كبير من المواطنين إلى درجة من الإلمم بالقراءة وعوالمها. ومن جهة أخرى انخفض بشكل عام المستوى الثقافي للمتعلمين بحيث لم تعد الفروق بين الفئات شاسعة كما كانت، وأصبحت عناصر

¹⁹⁷ Ibidem, p. 68.

¹⁹⁸ Poiché si tratta di una citazione da una rivista egiziana, conservo l'ortografia ivi utilizzata, con le yā senza puntini diacritici.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 69.

²⁰⁰ Ibidem, p. 69.

ليست قليلة من العامية تتخلل النصوص المكتوبة بالفصحى المعاصرة (...). ومن جهة أخرى لم يعد من النادر سماع مفردات وصيغ فصيحة على لسان محمد علي عبد المولى²⁰¹.

Primo: se questa opinione aveva una certa fondatezza e ragione a fine secolo scorso (...) tale ragione non ha più oggi, la stessa forza. A fine secolo Diciannovesimo nelle civiltà arabe ancora non erano entrati i mezzi di comunicazione, visivi e uditivi, che hanno avuto il compito fondamentale, accanto all'estensione dell'istruzione, di avvicinare i livelli di lingua parlata e scritta. Probabilmente le differenze culturali e linguistiche, tra il livello degli intellettuali e gli altri erano a quell'epoca molto ampie (...). Invece, a fine anni Settanta, e quando Moustapha Safouan presenta la sua traduzione in dialetto²⁰², per il lettore arabo o egiziano, i livelli linguistici e culturali già si sono avvicinati tra di loro ed è decisamente cresciuto il numero dei cittadini che hanno un certo grado di familiarità con la scrittura e i suoi mondi. D'altro canto il livello dell'istruzione in generale si è abbassato, e quindi le differenze tra livelli culturali non sono più tanto ampie come una volta, mentre elementi non trascurabili di dialetto hanno iniziato a contaminare testi scritti in Arabo Standard. E poi non è più una rarità sentire espressioni e costruzioni di Arabo Standard in bocca a Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā²⁰³.

In effetti la situazione culturale egiziana attuale, rispetto a quella di oltre un secolo fa, è mutata. Madiha Doss giustamente ricorda che l'Arabo Standard attuale, rispetto alla varietà letteraria di un secolo fa, è stato semplificato, e portato da radio e televisione in tutte le case. Inoltre la diffusione dell'istruzione ha certamente contribuito a propagare l'Arabo scritto nel Paese. Del resto un generale decadimento nel livello culturale degli intellettuali li ha avvicinati, loro malgrado, alla gente comune. E quindi la distanza profonda che separava chi studiava dagli altri, distanza che Safouan vuole colmare usando il dialetto, forse non è più così ampia, si è già ridotta grazie a tecnologia, mezzi di comunicazione, scuole. Dunque, secondo Madiha Doss, non c'è più bisogno, per farsi comprendere da tutti, di usare il dialetto. L'Arabo Standard, secondo lei, è già uno strumento efficace.

Ma non finisce qui. Ecco una seconda ragione:

ثانياً: من الواضح أن ما يمنع الفرد الذي تجاوز حد الأمية وأصبح ملماً بقدر ما من القراءة والكتابة من توسيع أفق هذه القراءة، إنما هو عجزه عن فهم مضمون ما يكتب وليس صيغة الكتابة فصيحة كانت أو عامية. فكثير من الذين نراهم يتصفحون الصحف والمجلات اليوم تنحصر قراءتهم في المجالات المألوفة لديهم مثل الصفحات المخصصة لأخبار الرياضة أو أخبار الفنانين أو برامج التليفزيون. وكلها مجالات مألوفة لا تزعج القارئ ولا ترهبه. ولكني أشك في أن صفحات المقدمة التي سبقت ترجمة عطيل لمصطفى صفوان سوف تكون مفهومة لمجرد كونها مكتوبة بالعامية المصرية. فسواء كتبت بالفصحى أو بالعامية ستظل المشكلة كما هي ولن تيسر القراءة للعامية أو للبسطاء إذا كانت الأفكار والأراء التي يقدمها المؤلف بعيدة من هذا القارئ العادي الذي قصده المترجم²⁰⁴.

Secondo: è chiaro che ciò che impedisce al singolo individuo che ha superato il limite dell'analfabetismo e che ha acquisito una certa familiarità con la scrittura e la lettura, di ampliare gli orizzonti di tale lettura, consiste nella sua incapacità di comprendere il contenuto di quanto viene scritto, e non le strutture usate nella lingua usata nello scritto, Standard o dialetto che sia. Molti di coloro che vediamo sfogliare giornali e riviste oggi, si limitano a leggere gli argomenti a loro familiari, come le pagine specializzate in notizie sportive, o notizie riguardanti artisti o programmi televisivi. Si tratta di argomenti familiari che non disturbano il lettore e non lo spaventano. Invece dubito che le pagine dell'introduzione che precedono la traduzione di Otello di Moustapha Safouan possano essere comprese per il solo fatto di essere scritte in dialetto egiziano. In dialetto o in Arabo Standard, il problema resta lo stesso, e la lettura non risulterà più facile per la gente comune se i pensieri e le opinioni che lo scrittore presenta sono lontani da questo lettore comune, al quale il traduttore si rivolge.

²⁰¹ Ibidem, p. 69.

²⁰² Nel 1998.

²⁰³ Si tratta del personaggio a cui Safouan dedica la traduzione di *Otello*, di cui già si è detto: l'uomo comune, l'uomo della strada.

²⁰⁴ Madiha Doss, ibidem, p. 69.

In effetti l'introduzione di Safouan, anche se scritta in dialetto, ha un contenuto di tipo storico, filosofico e letterario di tale livello che lo colloca ben al di là della portata del lettore comune, dell'uomo della strada in Egitto. Citazioni di Euripide, Orazio, Dante, scrittori russi, Beckett, scrittori francesi, arricchiscono il contenuto ma poi giustamente Madiha Doss osserva che il lettore comune non potrà comprendere.

Ritengo che questa osservazione sia pienamente condivisibile. Nemmeno il lettore comune europeo comprenderebbe a fondo i riferimenti culturali europei di cui abbonda l'introduzione all'*Otello*, e che caratterizzano anche gli altri scritti, in dialetto e non, di Safouan. A maggior ragione il lettore egiziano di bassa estrazione culturale difficilmente avrà sentito parlare del "De Vulgari Eloquentia", di Orazio o Euripide²⁰⁵, e il fatto di leggere in dialetto non lo aiuterà a capire fenomeni e ragionamenti lontanissimi dalla propria formazione.

Tuttavia, se questo vale per l'introduzione e per gli altri scritti di Safouan, lo stesso non può dirsi della traduzione in sé. Quella, scritta in dialetto, di certo è ben comprensibile da parte di tutti, laureati e non, meglio che nella versione pomposa di Ḥalīl Muṭrān, e quindi, a difesa di Safouan, che si propone di portare la grande letteratura a tutti, bisogna ammettere che l'uso del dialetto, a questo proposito, aiuta. Se negli scritti teorici Safouan ha il difetto di perdersi in elucubrazioni non sempre chiare, nella traduzione di *Otello*, fedelissima all'originale inglese, questo non avviene.

Tuttavia Madiha Doss, anche nel merito della traduzione, esprime alcune perplessità. Eccole:

إن بعض الأفكار والأراء تحتاج حتى يفهمها القارئ أو السامع إلى خلفية ثقافية وذهنية معينة. ويصبح الفهم مستحيلاً إذا غابت هذه الخلفية ولا يعوض عنها الكاتب أو المترجم ببعض الشروح أو الإضافات. وبمناسبة الحديث عن القارئ العادي، ألم يكن من الأجدر بدل الإبحار في تأملات فلسفية يعجز عن فهمها حتى القارئ المثقف، لو أن المترجم أحاط قراءه في المقدمة ببعض المعلومات عن شخصية شكسبير أو عن عصره أو عن أصل الرواية، أو عن الظروف التاريخية المحيطة بتطور أحداث الرواية؟ وإن لم ير في ذلك ضرورة، ألم يكن من الواجب إضافة بعض التعليقات الهامشية التي تمكن القارئ من فهم عناصر المسرحية؟ مثل شرح معنى الكلمة الهيدر²⁰⁶ (حيوان أسطوري ذو رؤوس متعددة) الواردة في صفحة 73: "لو كان عندي أفواح بعدد الهيدرا التسعة، لكان رد زي دا سداها كلها"²⁰⁷

Alcune idee ed opinioni necessitano, affinché chi legge o chi ascolta le capisca, di un background culturale e intellettuale specifico. La comprensione diviene impossibile se questo background manca, e lo scrittore, o il traduttore, non fornisce al suo posto alcune spiegazioni, o integrazioni. A proposito del discorso sul lettore comune, non sarebbe stato meglio se il traduttore, invece che navigare tra riflessioni filosofiche la cui comprensione risulta ostica anche per il lettore colto, avesse fornito ai suoi lettori, nell'introduzione, alcune informazioni sulla personalità di Shakespeare, sulla sua epoca, o sull'origine dell'opera, o sulle condizioni storiche che stanno attorno allo sviluppo della trama?²⁰⁸ E se anche non ha ritenuto questo necessario, non sarebbe stato doveroso aggiungere qualche commento a margine per permettere al lettore di capire gli elementi dell'opera teatrale? Ad esempio spiegare il significato della parola Idra (animale leggendario dalle molte teste), che si trova a p. 73: "Se avessi tante bocche quanto le nove dell'Idra, una risposta come questa le metterebbe tutte e tacere"?

²⁰⁵ Nel leggere questa osservazione di Madiha Doss, durante un soggiorno al Cairo nell'estate del 2014, un professore di Arabo che aveva "subito" gli scritti colti di Safouan per settimane, è saltato un piede dalla gioia e ha urlato "Brava Madiha! Ben detto!" Questa sincera espressione di condivisione, proveniente da un lettore laureato, quindi di livello culturale che si presume al di sopra della media, e di certo superiore a quello dell'ipotetico Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā, di cui parla Safouan, è forse la migliore conferma della giustezza di questa osservazione. Se un laureato fatica a seguire il discorso, lo trova pesante e distantissimo dalla propria formazione culturale, a maggior ragione altrettanto avverrà con il lettore di estrazione culturale medio-bassa. Il mezzo linguistico usato, lingua letteraria o dialetto, non è responsabile della difficoltà di lettura che in parte. Il contenuto invece lo è in toto.

²⁰⁶ Idra.

²⁰⁷ Madiha Doss, ibidem, p. 69.

²⁰⁸ A questo punto della lettura, nuovamente, il professore di Arabo cairota ha risposto con una delle sue standing ovation di profonda condivisione.

Il riferimento all'Idra si trova nell'atto 2, scena 3, a p. 78 della traduzione di Safouan.²⁰⁹ Qui Cassio, appena destituito dal suo incarico, parla con Iago, che lo vuole convincere ad andare da Otello e pregarlo di riabilitarlo. Cassio rifiuta il suggerimento certo che, se così farà, Otello rifiuterà la sua richiesta e gli rinfaccerà il suo comportamento irresponsabile. Lui non avrà nulla da replicare di fronte a tale verosimile rifiuto, rifiuto che avrà pertanto il potere di inibire qualsiasi risposta. Quindi anche se lui, Cassio, possedesse nove bocche, quante ne possiede l'Idra, animale a nove teste, quelle nove bocche verrebbero tutte insieme messe a tacere da un'unica risposta di Otello.

Madiha Doss giustamente osserva che il lettore medio non capirà nulla del riferimento all'Idra. Si coglie nella sua critica una larvata accusa di snobismo intellettuale, ma a questo proposito le sue osservazioni sono condivisibili. Tuttavia le critiche non riguardano più, qui, l'uso del dialetto in traduzione, ma riguardano, più in generale, il tipo di traduzione compiuta. Il suo auspicare la presenza di spiegazioni, note, informazioni storiche, commenti, si può sintetizzare in una parola: Madiha Doss rimprovera a Safouan di aver fatto una traduzione estraniante. Ma la traduzione, estraniante o addomesticante che sia, non c'entra direttamente con la varietà linguistica utilizzata. Safouan avrebbe anche potuto scrivere in Arabo Standard e non spiegare cos'è l'Idra. Il lettore non l'avrebbe capito lo stesso. Del resto Safouan ha dichiarato chiaramente le sue intenzioni di portare il lettore verso Shakespeare, e non Shakespeare verso il lettore.

Secondo le sue intenzioni il lettore deve avvicinarsi al pensiero dell'opera straniera tradotta, e non deve essere imboccato con un prodotto che possa facilmente digerire perché ha gli ingredienti e il sapore della sua cultura. Ma allora viene da chiedersi: per leggere e comprendere l'*Otello* serve una formazione classica? Solo chi ha condotto questo genere di studi infatti saprà cos'è l'Idra, e tutti gli altri dovranno compiere lo sforzo di cercare questa e molte altre informazioni altrove. Probabilmente Safouan la pensa così, o forse quando ha tradotto l'*Otello* non ha dato sufficiente peso a questo aspetto, concentrato com'era sulla scrittura in dialetto, e ritenendo che già quello, da solo, avrebbe avvicinato la grande letteratura al lettore comune.

D'altro canto il problema delle conoscenze pregresse per una comprensione approfondita non riguarda certo solo l'uomo della strada di nazionalità egiziana. Questo discorso è indifferentemente applicabile a lettori di tutte le nazionalità, a partire dai madrelingua inglesi. Quante persone al mondo conoscono l'Idra? Probabilmente una piccola percentuale rispetto al totale, ma questo non impedisce loro di leggere l'*Otello*, o di andare a teatro, e di capirlo, ed eventualmente informarsi. E' vero infatti che la tragedia presenta riferimenti mitologici e storici, ma la loro conoscenza non è strettamente indispensabile alla comprensione. Se anche al lettore, o allo spettatore, sfuggono i riferimenti all'Idra e a Giove, la comprensione generale non viene affatto compromessa. Anzi, quei riferimenti possono essere uno spunto per procedere a un approfondimento, e quindi un'occasione di arricchimento culturale. Del resto è anche vero che qualche nota esplicativa non avrebbe snaturato la traduzione, e Safouan non l'ha messa. Ma a questo proposito la lingua usata in traduzione non c'entra nulla.

Le critiche sull'uso del dialetto però ci sono, chiarissime, e costituiscono il cuore dell'articolo di Madiha Doss. Ecco:

وماذا- إذن - عن ترجمة مسرحية عطيل إلى العامية؟ (...) إلى أي مدى تصلح العامية لترجمة نص جاد ودرامي مثل مسرحية شكسبير، وخاصة أن هذا النص ليس من التراث المحلي أو المصري، ولكنه واقد إلينا من آفاق جغرافية وثقافية نائية؟ عندما عرب جورج أبيض مسرحية "ترويض الشرسة" تحت عنوان "الجبارة" وجد النقاد المبررات الكافية لهذا النقل إلى العامية لما تتضمنه المسرحية من دعابة وفكاهة، بل وهناك من استحسّن هذا الإختيار أيضا من منطلق أن مسرحية شكسبير هذه تمثل امرأة "شلق" يتناسب أسلوب العامية مع تصرفاتها، وأخيرا لأن المسرحية "تعالج عيبا قد يكون أكثر بروزا في الأوساط العامية".²¹⁰

E che dire - dunque- della traduzione dell'opera teatrale Otello in dialetto? (...) Fino a che punto il dialetto si adatta a un testo serio e drammatico, come l'opera teatrale di Shakespeare, soprattutto tenendo conto che questo testo non proviene dalla tradizione locale o egiziana, ma è arrivato a noi da orizzonti geografici e culturali distanti? Quando George Abyad ha arabizzato l'opera teatrale

²⁰⁹ Safouan, *مسرحية عطيل*, op. cit., p. 73.

²¹⁰ Madiha Doss, op. cit., p. 80.

“*La Bisbetica Domata*”, col titolo “*La Prepotente*”,²¹¹ i critici hanno trovato buoni motivi per questa trasposizione in dialetto per l’umorismo e lo spirito che contiene. Anzi, c’è anche chi ha apprezzato questa scelta perché quest’opera di Shakespeare rappresenta una donna “insolente”, e lo stile del dialetto ben si accorda coi suoi comportamenti. Infine, perché l’opera teatrale “tratta di un difetto che probabilmente è più evidente e presente nelle classi popolari”.

Questo giudizio viene condiviso Madiha Doss nell’articolo, e costituisce la sua premessa per passare a dire che *Otello*, invece, non andava tradotto in dialetto. Si tratta di una premessa piena di giudizi di valore sul dialetto e l’Arabo letterario. Il dialetto, come al solito, in letteratura va bene quando c’è da ridere, altrimenti non è opportuno. Ma non solo. Vi sono anche giudizi di valore sociale associati alle varietà linguistiche. Viene presentato come un dato implicito e immutabile che il dialetto dovrebbe adattarsi bene ai comportamenti insolenti di una donna popolana, che dovrebbe appartenere alle classi più basse. Si tratta di un pre-giudizio di valore, linguistico e sociale, privo di argomentazioni a sostegno, che fa solo riferimento al prestigio sociale superiore della varietà linguistica letteraria, e, per contro, al prestigio sociale inferiore del dialetto.

Se si pensa a Iago, volgare, insolente sfacciato come nessun altro personaggio shakespeariano, si dovrebbe concludere, secondo questa logica, che il dialetto dovrebbe essere la varietà linguistica che a lui meglio si addice? E che dire delle canzoncine da locanda con cui, sempre Iago, allietta la combriccola di nobili ubriacconi? Insomma, mentre le osservazioni di Madiha Doss sui limiti della scrittura di Safouan, e su come le questioni linguistiche si sono evolute dal secolo scorso hanno un valido fondamento, gli argomenti tipicamente contrari al dialetto sono, a mio parere, più deboli. Pur consapevole dell’evoluzione linguistica verificatasi nell’ultimo secolo, di come varietà parlate e Arabo letterario si siano avvicinati e contaminati a vicenda, quando poi Madiha Doss passa a cercare argomenti contro la traduzione di *Otello* in dialetto rispolvera argomenti del 1930! (Data della traduzione de “*La Bisbetica Domata*” in dialetto). Ma ne aggiunge anche altri. Eccoli:

أما بالنسبة لمسرحية "عطيل" فلا وجود لعناصر الفكاهة أو الدعابة، وما قام به مصطفى صفوان كان ترجمة وليس تعريباً، أو تصرفاً في النص الأصلي وفقاً للبيئة والثقافة المصرية، كما كان الحال بالنسبة للمسرحيات التي نقلت إلى العامية المصرية في السابق. فإذا اختار صفوان الترجمة محترماً للنص الأصلي ومحتفظاً بعناصر البيئة التي قدمها شكسبير، فكان يجب عليه إذن نقل عناصر المسرحية بما في ذلك اللغة بأكثر قدر من الدقة والحفاظ على مستويات اللغة وفقاً لشخصيات المسرحية.²¹²

Invece l’opera teatrale “Otello” non presenta profili spiritosi o umoristici, e ciò che Moustapha Safouan ha realizzato è una traduzione e non una arabizzazione, ovvero il trattamento del testo originale in modo da armonizzarlo all’ambiente culturale egiziano, come era in uso fare per le opere teatrali precedentemente tradotte in dialetto egiziano. Dato che Moustapha Safouan ha scelto di tradurre fedelmente il testo originale, conservando le peculiarità ambientali così come Shakespeare le ha proposte, avrebbe dovuto anche trasporre le peculiarità teatrali, tra cui la lingua, con una dose maggiore di precisione, ed attenzione ai livelli linguistici dei personaggi dell’opera.

Madiha Doss, qui come altrove, segue il solco della tradizione egiziana. La traduzione in dialetto viene tollerata a condizione che si realizzi una arabizzazione, ovvero un adattamento del testo all’ambiente culturale egiziano, alla maniera di Nu‘mān ‘Āšūr, meglio ancora se il testo adattato presenta caratteristiche spiritose o umoristiche, come nel caso de *La Bisbetica Domata*, altrimenti non vede ragioni per l’utilizzo del dialetto che, evidentemente, secondo lei e secondo pensiero dominante in Egitto, gode di un prestigio sociale inferiore all’Arabo Standard. Tale inferiorità, data la specificità del genere drammatico, che ha come parte costituente la performance, è presente in modo particolare nella mentalità censoria di Madiha Doss ed altri. Mentre in poesia e nei romanzi la performance non è necessariamente prevista, e quindi forse qualche contaminazione dialettale viene tollerata con animo più benevolo, lo stesso non può dirsi per il genere drammatico, che per natura

²¹¹ Nel 1930.

²¹² Madiha Doss, op. cit., p. 70.

recita, grida, diffonde e in qualche modo amplifica ogni particolare della resa, incluse quelle che i censori percepiscono come vere e proprie stonature dialettali, che vanno quindi a maggior ragione evitate. E infatti, a questo proposito, la Doss spiega successivamente che l'errore di Safouan sarebbe quello di non aver tenuto conto dello status sociale dei personaggi, facendoli parlare come dei popolani, che non sono. Ecco alcuni esempi che si trovano nell'articolo:

نرى مثلاً أسلوب هذه الشخصيات لا يتناسب مع بعض العبارات التي ترد على لسانها. فدسدمونة ليست بالشخصية العادية التي يمكن تخيلها وهي تلفظ بعض العبارات العامية التي أوجدها مصطفى صفوان في خطابها، فهي ابنة أحد أعيان البندقية والمفروض أنها اكتسبت سلوكاً يتناسب ووضعها الاجتماعي، فكيف لها أن تلفظ بمثل العبارة التي توجهها لياجو، متهمّة إياه بالوشاية أو الإفتراء: "يا حفيظ منك، يا مفترى" (ص. 52). فعلى الرغم من أن كلمتي "افتراء" و"مفترى" تنتميان إلى نفس الأصل، إلا أنهما تختلفان من حيث قيمتهما الدلالية والأسلوبية، فلكلمة "مفترى" دلالة مصاحبة لا تحملها كلمة الإفتراء. فلكل كلمة أو عبارة تاريخها الذي يشحنها بدلالات خاصة بها وليس بغيرها.²¹³

Osserviamo ad esempio che lo stile di questi personaggi non è in armonia con alcune espressioni che ricorrono sulla loro lingua. Desdemona, ad esempio, non è un personaggio comune che ci si può immaginare a pronunciare alcune parole dialettali che Moustapha Safouan le ha messo in bocca. E' figlia di un notevole veneziano, e come tale avrebbe dovuto esprimersi in uno stile compatibile con il suo livello sociale. Com'è possibile che pronunci parole come quelle che rivolge a Iago, quando lo accusa di calunnia, o di maldicenza: "Sei una disgrazia, bugiardo"²¹⁴ (p. 52)²¹⁵. Malgrado le due parole "calunnia" e "calunniatore" abbiano un'origine in comune, tuttavia hanno una differenziazione rispetto al loro valore comunicativo, e stilistico. La parola "calunniatore" ha un valore semantico in più, che la parola "calunnia" non ha. Infatti ogni parola e ogni espressione ha la sua storia che la carica di significati specifici riportabili solo a quella, e non ad altre.

E' difficile, se non impossibile, comprendere in traduzione quello che Madiha Doss, con l'orecchio madrelingua, vuole qui esprimere. In Arabo Standard, e anche in dialetto egiziano, le parole che significano "calunnia" e "calunniatore" hanno differenziato il loro significato come segue. "Calunniatore" ha acquisito una connotazione di insulto che l'avvicina a quanto in Italiano corrente potremmo tradurre con "bugiardo" o, abbassando il registro, con "ballista", "pallista", "contaballe".²¹⁶ Al contrario, la parola "calunnia" non ha acquisito con l'uso questo genere di connotazione popolare. Madiha Doss qui osserva che Desdemona, brava ragazza che ha ricevuto un'educazione, nella versione di Safouan usa parole non alla sua altezza, che stridono con la sua appartenenza sociale.

Di nuovo, il discorso sul prestigio della lingua gioca un ruolo importante. Secondo Madiha Doss una brava ragazza di buona famiglia come Desdemona non direbbe mai qualcosa che può suonare volgare, anche se solo vagamente, come in questo caso. Safouan invece non si fa questo genere di scrupolo.

Nel contesto scherzoso in cui la parola è inserita, atto 2, scena prima, a p. 52 della traduzione di Safouan, Desdemona, Iago, Emilia e Cassio, giunti a Cipro prima di Otello, si stanno scambiando battute sui tipi di donna esistenti al mondo, e a Iago, esperto in materia, viene chiesto in particolare di dare la sua opinione. Desdemona, preoccupata perché Otello non è ancora arrivato, non è dell'umore giusto per scherzare, e tuttavia sta al gioco per cercare di placare la sua ansia per il marito. Iago non perde occasione per mostrare tutta la sua abilità, e sfrontatezza, nel denigrare le donne ma, anche, nel saperle lodare. Il contesto è scherzoso, per nulla drammatico, divertente, leggero. E tuttavia Madiha Doss non perdona a Desdemona il linguaggio che usa, e che farebbe di

²¹³ Ibidem, p. 70.

²¹⁴ La traduzione letterale sarebbe: "Che Dio ci guardi da te, o calunniatore", ma in dialetto egiziano la prima parte della frase ha acquisito un significato di disgrazia, che quindi segnalo in traduzione.

²¹⁵ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 52.

²¹⁶ Così è emerso da un confronto con diversi madrelingua cairoti nell'estate del 2014. Al loro orecchio di nativi parlanti dialetto egiziano la parola مفترى, *muftarī*, *calunniatore*, suonava più popolare del relativo sostantivo, إفتراء, *iftirā*, *calunnia*.

lei una popolana.

Ha ragione? A mio parere no. Infatti Desdemona, nel contesto della battuta, sta chiaramente scherzando, e lo fa in una compagnia non certo di altissimo rango. Non servono presentazioni a Iago, e alla licenziosità della sua linguaccia, sin dalla prima pagina del testo. Non dissimile è sua moglie, Emilia, che non è affatto una nobildonna. Quanto a Cassio, più raffinato, comunque è e resta un militare, uno che non si scandalizza se Desdemona, moglie del Generale, partecipa alla conversazione con un linguaggio non forbito, che probabilmente in questo punto per nulla tragico della tragedia, se utilizzato, suonerebbe fuori luogo. Inoltre Desdemona, anche se sicuramente ha ricevuto una buona educazione, non è totalmente succube di quella, e il suo stesso matrimonio segreto con Otello è la dimostrazione che la giovane donna è in grado, quando e se vuole, di non subire supinamente la volontà del suo gruppo sociale, e sa operare scelte che, col comportamento da brava figliola, così come inteso nell'ottica comune, hanno poco a che vedere. Se dunque nell'esprimersi dimostra di conoscere anche espressioni popolari, e le usa, non mi pare che nel complesso questo stoni con il personaggio.

Altre osservazioni critiche di Madiha Doss si basano sul mancato rispetto, a suo parere, delle differenze sociali. Eccole:

ومن جهة أخرى، من الصعب تخيل دسدمنة وأذنها "مطرطأة" تلتهم كلام عطيل (ص.37).

D'altro canto, è difficile immaginare Desdemona con l'orecchio "attentissimo" che divora le parole di Otello.

Perché? E' la terza scena del primo atto, e Otello sta raccontando ai notabili di Venezia in che modo si è guadagnato l'amore di Desdemona, che lo ascoltava mentre lui raccontava le sue interessantissime avventure al padre di lei. Si tratta di racconti estremamente interessanti, che attirerebbero l'attenzione di chiunque, e ancor di più si comprende l'interesse di Desdemona perché a questo punto del racconto, si intuisce, è già innamorata di lui. E cosa c'è di più normale, per una giovane donna innamorata, di stare ad ascoltare "tutt'orecchi" o "con l'orecchio proteso" le parole del suo amore? Madiha Doss è disturbata dall'uso del termine dialettale مطرطأة, ma perché? Per una nobildonna innamorata bisogna coniare un termine speciale per stemperare l'avidità con cui il suo orecchio divora le parole del suo uomo? Forse Madiha Doss ha questo in mente... l'Arabo Standard, col suo carattere "un tantino più artificiale" del dialetto egiziano, avrebbe custodito la dignità della giovane innamorata più del termine مطرطأة, *muṭarta'a*? Il testo originale si esprime come segue:

*Otello: (...) This to hear/ Would Desdemona seriously incline.*²¹⁷

Otello: (...) Desdemona era ansiosa di ascoltare queste cose.

Shakespeare non stempera i sentimenti di Desdemona in ragione del suo alto rango di appartenenza, quindi perché dovrebbe avere, il traduttore, una simile preoccupazione? La lamentela di Madiha Doss, in definitiva, si riduce al fatto che la parola dialettale suona, al suo orecchio di parlante nativa, come popolare, e Desdemona non è una donna di basso rango. Si tratta di un'osservazione, ancora una volta, legata al prestigio sociale che il dialetto non ha, e il cui utilizzo può suonare inappropriato se messo in bocca a una donna di alto rango. Ma le donne di alto rango, viene da chiedersi, parlano in Arabo Standard? No, parlano in dialetto, come tutte le altre, quindi non me la sento di condividere questa critica di Madiha Doss.

Il padre di Desdemona, Brabantio, subirebbe, secondo Madiha Doss, lo stesso genere di umiliazione della figlia. Ecco la lamentela:

ومن جهة أخرى، من الصعب تخيل (...) أن يظهر والدها "بجلابية النوم" (ص.25). وكان أنسب استخدام كلمة "قمصان النوم"، أو

²¹⁷ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 38-39.

"ثياب النوم" لتفادى ما تستجلبه كلمة "جلابية" من جو شعبي لا يتفق مع الترجمة نفسها.²¹⁸

D'altro canto, è difficile immaginare (...) che suo padre faccia la sua apparizione in "gallabeyya da notte" (p. 25). Meglio sarebbe stato usare la parola "camicia da notte", o "vestaglia da notte", per allontanare il tono popolare che la parola "gallabeyya" porta con sé, e che non concorda con la stessa traduzione.

Si tratta dell'inizio dell'opera, atto primo scena prima, quando Brabanzio, svegliato dagli schiamazzi di Iago e Roderigo, scopre che la figlia non è in casa e scende in strada, in déshabillé. Il testo shakespeariano, nella direzione di regia, si esprime così:

...Enter Brabantio, in his night gown, with servants and torches.

...Entra Brabanzio, in veste da camera con servi e torce.²¹⁹

La veste da camera maschile, in effetti, non ha la forma di gallabeyya, indumento tipicamente usato in Egitto dagli uomini non solo per dormire, ma anche nella vita quotidiana. E in effetti in Egitto e non solo, la gallabeyya viene utilizzata pubblicamente soprattutto da uomini di basso rango sociale. Indubbiamente questo capo di abbigliamento ha una connotazione popolare, ed è impensabile che Brabanzio, un nobile veneziano, potesse conoscere l'uso della gallabeyya nel 1600. Vero è che Venezia, all'epoca, aveva stretti rapporti con l'Oriente, tuttavia Shakespeare veste il nobile uomo di una veste da camera occidentale, e la traduzione di Safouan in questo punto non è estraniante ma addomesticante e non del tutto appropriata. A questo proposito quindi Madiha Doss in effetti ha ragione.

Ma le sue critiche riguardano molto più in generale l'uso del dialetto in questa traduzione. Ecco come prosegue:

وإن لم تكن كل هذه العبارات أو الإشارات هابطة، فإن استخدام العامية في حد ذاته يبعدها عن جو المسرحية الدرامية وشخصياتها. وإذا عدنا لما قلناه من قبل عن وظائف كل من الفصحى والعامية، نجد من الصعب تخيل الجو الدرامي لأحداث دارت منذ زمن طويل (...) باستخدام العامية وهي لغة الحوار اليومي القريب، والتي يصعب العبور من خلالها إلى عالم شكسبير الدرامي، الغريب النائي.²²⁰

Anche se non tutte queste espressioni, o indicazioni, sono di bassa leva, l'utilizzo del dialetto in sé ci allontana dall'atmosfera drammatica dell'opera e dei suoi personaggi. Tornando a quanto detto sopra²²¹, sulle funzioni dell'Arabo Standard e del dialetto, sarà difficile immaginare l'atmosfera drammatica di eventi svoltisi molto tempo fa (...) utilizzando il dialetto, lingua della comunicazione quotidiana vicina nel tempo, e che difficilmente potrà essere utilizzata per condurre al mondo drammatico di Shakespeare estraneo e distante.

Qui l'argomentazione è estremamente debole, se non inesistente. In sintesi Madiha Doss dice che il dialetto non è in grado di rendere il mondo drammatico shakespeariano perché viene usato nella comunicazione quotidiana. Ma questa non è una motivazione! Anzi, a ben riflettere il mondo drammatico di Shakespeare, nella lingua di Shakespeare e ai tempi di Shakespeare era reso perfettamente mediante la varietà linguistica parlata ai suoi tempi, varietà che veniva compresa benissimo da un pubblico estremamente composito: dagli zotici analfabeti alla corte reale. Solo il passare del tempo, e i mutamenti che la lingua inglese ha visto in 400 anni, hanno reso quella lingua, ai giorni nostri, di non immediata comprensione, anche se non al punto tale da rendere il testo illeggibile. E in traduzione? Nelle sale italiane *Otello* è un'opera molto rappresentata e variamente interpretata, e la lingua italiana utilizzata in traduzione viene mediamente compresa da tutti, senza bisogno di una formazione classica particolarmente approfondita. Lo stesso dicasi per le

²¹⁸ Madiha Doss, articolo citato, p. 70.

²¹⁹ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 16-17.

²²⁰ Madiha Doss, op. cit., p. 70.

²²¹ In una parte dell'articolo che non ho riportato, Madiha Doss introduceva l'argomento riportando la classificazione proposta in Al-Sa'īd Badawī, *Mustawayāt al-'arabiyya-al-mu'āšira fī Miṣr*, Cairo, Dār al-ma'ārif, 1973.

interessanti sperimentazioni di rappresentazioni in qualche dialetto italiano, come quella recente di Luigi Lo Cascio²²², in dialetto siciliano, che io stessa ho potuto comprendere pur non conoscendo a fondo quel dialetto.

Ma tornando a Madiha Doss, più che argomentare sembra dichiarare tout court la propria avversione per il dialetto nella tragedia, e ne ha tutti i diritti, ma suscita interrogativi sulle ragioni profonde della sua repulsione.

L'articolo prosegue commentando le parti dell'introduzione di Safouan nelle quali il traduttore spiega le sue ragioni per la scelta di Shakespeare e *Otello*. La scelta è caduta su Shakespeare perché si tratta del più grande tra i poeti, e allora se il dialetto riuscirà a rendere giustizia alla sua grandezza non potrà dare fastidio a nessuno. A questo proposito Madiha Doss conferma la sua opinione: il dialetto può essere uno strumento adatto solo se, insieme alla traduzione, si procede nel senso dell'arabizzazione, ovvero della trasposizione da un ambiente estraneo a uno familiare, cosa che Safouan non ha fatto. Gli rimprovera inoltre di aver tradotto l'opera senza il supporto di un poeta, cosa che, secondo Madiha Doss, sarebbe stata molto utile, posto che Shakespeare è il più grande poeta di ogni tempo. Insomma il dialetto proprio non piace a Madiha Doss, ma nel complesso le sue motivazioni contro l'uso di quello sono deboli.

Ma le critiche non si limitano a questo. Ce ne sono anche quando Madiha Doss analizza le motivazioni di Safouan per la scelta di *Otello*, seguendo quanto si legge, a tal proposito, nell'introduzione. Eccole:

وأما بالنسبة للسؤال الثانى: "ليه عطيل؟" فإجابة مصطفى صفوان تدور حول عطيل من حيث ما تمثله تلك الشخصية من الرغبة ورغبة التملك بالذات، فعطيل يريد امتلاك دسديمونة كما لو أنه امتلاك شيئا أو "بيت أو غيت أو بقرة" (ص. 12 من المقدمة) وهذا مستحيل إلا إذا تحولت المحبوبة إلى أيقونة أو تمثال أو جثة هامدة. هكذا يفسر المترجم اختياره لهذه المسرحية من مسرحيات شكسبير دون التعرض بأى شكل من الأشكال لمسائل أخرى شغلت غيره ممن اختاروا ترجمة أو تعريب هذا النص.²²³

Per quanto riguarda la seconda domanda: "Perché Otello?", la risposta di Safouan riguarda Otello in ragione di quanto quel personaggio ha un desiderio di possesso, di possesso in sé e per sé, e quindi Otello vuole possedere Desdemona come se possedesse un oggetto, o "una casa, o un campo, o una vacca" (p. 12 dell'introduzione) e questo è impossibile meno che l'amata non si trasformi in un'icona o una statua o in un cadavere immobile. In questo modo il traduttore spiega la sua scelta di questa tra le opere teatrali di Shakespeare, senza accennare in alcun modo ad altre questioni che hanno suscitato l'interesse di altri che hanno scelto di tradurre o arabizzare questo testo.

Del passo riportato da Madiha Doss si è già detto a proposito dell'introduzione, e si è visto che le ragioni della scelta di *Otello*, nelle intenzioni del traduttore, sono soprattutto politiche. Tuttavia di ragioni per scegliere *Otello*, come ricordato da altri, a partire da Muṭrān, ce ne sono moltissime altre, e Madiha Doss è stupita e delusa dal fatto che Safouan si limiti a dare le spiegazioni di cui sopra, un po' confuse, forse solo abbozzate, per quanto originali, ma poi rinunci a toccare altri argomenti molto interessanti. Eccoli:

فلم يتعرض مصطفى صفوان للنواحي الإجتماعية أو الرمزية التى تحيط بشخصية عطيل. (...) وكان لا بد فى رأى أن يشغل هذا الجانب جزءا من اهتمام مصطفى صفوان، إذ إن كون عطيل مغربيا أو من أصل "غريب"، لعب دورا فى كراهية البعض له وغيرتهم منه وسرعة انهيار صورته.²²⁴

Moustapha Safouan non ha accennato agli aspetti sociali che circondano il personaggio di Otello (...) e questo argomento avrebbe dovuto, a mio parere, suscitare almeno in parte l'interesse di Safouan, poiché il fatto che Otello è un Moro, o di origine "straniera" ha giocato un ruolo nell'odio e nell'invidia di alcuni nei suoi confronti, e nella velocità con cui la sua immagine è crollata.

²²² Luigi Lo Cascio, *Otello*, liberamente ispirato all'*Otello* di William Shakespeare, Mesogea, Catania, 2015.

²²³ Madiha Doss, op. cit., p. 70.

²²⁴ Ibidem, p. 70.

La critica stavolta si focalizza non tanto su quello che Safouan ha scritto, ma più su quello che non ha scritto, e che a parere di Madiha Doss avrebbe dovuto trattare, come già fatto da altri. Di sicuro *Otello* presenta tantissimi profili di interesse, e il fatto che un uomo di colore di origine straniera faccia carriera nella Serenissima, e che li cada in disgrazia a causa dell'odio nei suoi confronti che scaturisce a sua volta dalle gelosie che la sua posizione suscita, e dal disprezzo originato dal colore della sua pelle, sono argomenti interessantissimi di cui i critici si sono occupati in abbondanza. A Safouan però questo aspetto non interessa. La sua interpretazione dell'opera è diversissima dalla vulgata comune. Lui in *Otello* vede il leader arabo sanguinario ossessionato dal desiderio di possesso, di potere, e ossessionato dalla propria immagine pubblica. Ma allo stesso tempo vede in *Otello* le fragilità umane comuni a tutti, descrive senza timore la sua epilessia, i suoi momenti di instabilità mentale, la follia che gradatamente si impossessa di lui. Safouan è ben distante dalle interpretazioni comuni che vedono in *Otello* una vittima dell'occidente, che lo usa e lo sfrutta per i suoi scopi, ma poi lo rifiuta quando si tratta di integrarlo nella propria società. Di certo Safouan ha avuto modo di leggere queste critiche, e se decide di non focalizzarsi su questi argomenti è, probabilmente, perché gli preme altro. Madiha Doss si lamenta che Safouan non scriva nulla di quello che piacerebbe leggere a lei, ma non credo che, in definitiva, la sua lamentela sia legittima. Ognuno ha il diritto, quando scrive e quando traduce, di dare la propria libera interpretazione su quanto propone, in base alle proprie motivazioni. Quello che propone poi può non piacere, o non interessare, non essere compreso, ma lamentarsi che qualcuno non scriva di argomenti di cui già altri si sono occupati non mi sembra un argomento forte. Decisamente più interessante, invece, è la sua analisi sul tipo di lingua usata nella traduzione di Safouan. Eccone alcuni estratti:

فما هو المستوى الذى استخدمه مصطفى صفوان فى ترجمته؟ نراه أحيانا يمزج بعض المفردات أو العبارات الكاملة من الفصحى فى نسيج النص العامى، مثل ذلك فى الرد الذى يقدمه عطيل إلى مجموعة الأعيان الذين جاءوا ليتحققوا من صحة خبر زواجه من دسديمونة:

"أنا أرجوكم **ترسلوا** فى طلب السيدة **وتخلوها** تتكلم عنى فى حضور والدها، فإذا تبينتم من كلامها أنى مذنب، فلا تكتفوا بسحب الثقة **اللى** وضعتوها **فيّ** والمنصب **اللى** وضعتونى فيه، وانما اجعلوا حكمكم ينصب على حياتى نفسها" (ص. 35).²²⁵

Qual è dunque il livello utilizzato da Moustpha Safouan nella sua traduzione? A volte lo vediamo mischiare singole parole, o intere espressioni di Arabo Standard nel tessuto del testo in dialetto, come nel caso della risposta che Otello fornisce a un gruppo di notabili venuto per investigare la fondatezza della notizia del suo matrimonio con Desdemona:

*"Io vi prego **di mandare** a chiamare la signora, e **di farla parlare** di me alla presenza di suo padre, e se dalle sue parole capirete che sono colpevole allora non accontentatevi di togliermi la fiducia **che in me** avete risposto, e anche la posizione **nella quale** avete posto me, e anzi abbattete il vostro giudizio sulla mia stessa vita.*

Trattandosi di un passaggio che mescola le due varietà linguistiche, che tradotte in Italiano non sarebbero più distinguibili, ho evidenziato in rosso le parti dialettali, che sono qui poche. In effetti colpisce, nel tessuto del testo trovare qualche espressione in Arabo Standard, che non ha una spiegazione evidente. In questo contesto però bisogna precisare che i notabili davanti ai quali Otello si difende, non sono lì convenuti per investigare sui suoi fatti privati, come si legge nell'articolo di Madiha Doss, ma si trovano in udienza dal Doge, nel cuore della notte, per discutere della situazione politica delicatissima dell'isola di Cipro. Otello a sua volta viene convocato dal Doge per partecipare all'udienza, e per assumere l'incarico che lo porterà a mettersi in viaggio, quella stessa notte, diretto a Cipro. E' invece corretto quanto la Doss scrive sul fatto che i notabili, in quella sede, verificano insieme al Doge la correttezza o meno delle accuse di Brabanzio, padre di Desdemona, sui metodi usati da Otello per indurre la giovane a sposarlo. E comunque, a parte questo, in effetti colpisce che qui, all'improvviso, Otello inizi a parlare prevalentemente in Arabo Standard, in un testo tradotto in dialetto! Come si può spiegare questo repentino cambiamento? L'impressione del

²²⁵ Madiha Doss, op. cit., p. 70.

lettore è che, in questo contesto ufficiale e formale, davanti alla massima autorità politica della Serenissima, che svolge nello specifico il suo ruolo di giudice, scatta nel traduttore, e nel suo personaggio, la modalità linguistica formale, quella che in una situazione simile verrebbe utilizzata da chiunque. Scrivere in dialetto è la decisione ferma di Safouan, ma lui stesso, nato e cresciuto in Egitto, ha le sue abitudini linguistiche, e difficilmente ci si libera completamente di decenni di abitudini perché razionalmente si decide, a un certo punto, di cambiare codice.

L'Arabo Standard, quindi, non è del tutto bandito nella traduzione di Safouan. Anche l'uomo della strada, convocato dall'autorità politica, e poi messo sotto accusa e chiamato a difendersi, probabilmente proverà a usare un registro linguistico più elevato rispetto a quello della sua vita di tutti i giorni, e allora non c'è da stupirsi più di tanto se, qui e altrove Safouan si lascia andare con espressioni e parole in Arabo Standard, diluite nel tessuto linguistico dialettale del testo.

Il testo originale, in questo passaggio, presenta un registro alto, ma non più alto di altre parti tradotte in dialetto. Quindi è probabile che, rispetto ad altri punti dell'opera, qui la scelta della commistione con l'Arabo Standard sia dettata dal luogo e dall'occasione. E comunque, qui come altrove, la traduzione è estremamente fedele. Ecco il testo originale, a darne conferma:

Atto 1, scena 3, versi 115-120²²⁶:

Othello: Send the lady (...)/ And let her speak of me before her father/. If you do find me foul in her report,/ The trust, the office I do hold of you/ Not only take away, but let your sentence/ even fall upon my life.

Otello: Vi prego, mandate a chiamare la signora/ (...) e fatela parlare di me/ Davanti al padre. Se le sue parole/ Mi rivelano falso, toglietemi la fiducia/ E la carica che mi avete conferito. Non solo,/ Ma la vostra sentenza piombi sulla mia vita.

Non stupisce constatare che Madiha Doss apprezza le parti in cui l'Arabo Standard contamina il testo dialettale e osserva nel suo articolo che probabilmente la traduzione sarebbe stata migliore se la quantità di queste espressioni fosse stata superiore a quella effettiva.

Un'osservazione molto acuta, e credo condivisibile, a proposito della varietà linguistica usata, la si trova a p. 81 dell'articolo di Madiha Doss. Qui la Doss propone un estratto, che come tanti altri è la traduzione fedele del testo originale, ma sostiene che la varietà linguistica usata non è né Arabo Standard né dialetto.

Ecco l'estratto. Atto 1, scena 2, versi 72-77²²⁷ :

Brabantio: (...)Judge me the world, if 'tis not gross in sense/ That thou hast practiced on her with foul charms,/ Abused her delicate youth with drugs or minerals/ That weakens motion. I'll have't disputed on;/ 'Tis probable, and palpable thinking:

Brabanzio: (...) Giudichi il mondo/ Se non è palese che tu hai praticato su di lei/ Turpi incantesimi/ hai abusato/ Della sua giovinezza delicata con droghe/ E minerali velenosi che indeboliscono la volontà./ Porterò la cosa in giudizio l'evidenza/ E' tangibile...

Safouan traduce così:

*خلى الدنيا تحاكمنى إذا ما كائنش واضح للعيان إنك شغلت عليها فنون شيطانية من السحر وغررت بشبابها الرهيف بعقاقير أو تعاويد تضعف الإرادة دى مسألة أنا حارفيها للنظر لأنها راجحة وملموسة للفكر.*²²⁸

Lasciate che mi giudichi il mondo se non è evidente agli occhi che tu hai impiegato su di lei incantesimi di arti diaboliche, hai ingannato la sua fragile giovinezza per mezzo di droghe e incantesimi che indeboliscono la volontà. Questa è una faccenda che porterò in giudizio, in quanto verosimile e chiara al pensiero.

²²⁶ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 36-37.

²²⁷ Ibidem pp. 24-25.

²²⁸ Moustapha Safouan, *مسرحية عطيل*, op. cit., pp. 29-30.

Anche qui, per chiarezza, presento evidenziate in rosso le parti in Arabo colloquiale, in nero quelle in Arabo letterario. Anche qui si osserva la fedeltà, in traduzione, al testo originale, che rappresenta la caratteristica principale della traduzione di Safouan. Si osserva inoltre quella una miscela di Arabo Standard e dialetto, che, con acume Madiha Doss definisce come segue:

فهذا الأسلوب يبدو لي أقرب إلى العربية الوسيطة منه إلى العامية. ولتعريف هذا المستوى اللغوي المعروف بالعربية الوسيطة، يجب أولاً التمييز بين العربية الوسيطة و اللغة الوسطى، هذا المفهوم الذي أدخله توفيق الحكيم في قاموس المصطلحات العربية منذ تأليفه لمسرحية الصفقة، حيث ابتكر حيلة في أسلوب الكتابة تسمح بقراءة وتنفيذ النص إما بالعامية أو بالفصحى، وقد قام الحكيم بهذه التجربة (...) من أجل مواجهة أزمة المسرح العربي (...). تقوم العربية الوسطى على اختيار المفردات والتركيبات من القدر المشترك بين المستويين. فكتب توفيق الحكيم مسرحيته باللغة الوسطى، تاركاً لكل من القراء والممثلين حرية القراءة والأداء بالمستوى المراد. أما العربية الوسيطة فهذا المصطلح يشير إلى شيء مختلف تماماً، فقد ابتكره علماء اللغويات في الغرب للإشارة إلى كل ما كتب أو لا يزال يكتب باللغة الفصحى، وتتخلله صيغ وتركيبات من خارج هذا المستوى سواء كانت هذه الصيغ والتركيبات تأتي من العامية أو تمثل أخطاء بالنسبة للفصحى الصحيحة أو المعيارية.²²⁹

Questo stile a me pare più vicino al Medio Arabo di quanto sia al dialetto. Per definire questa varietà linguistica, che si chiama Medio Arabo, bisogna in primo luogo distinguere tra il Medio Arabo e la Terza Lingua, definizione introdotta da Tawfiq al-Ḥakīm²³⁰ nel dizionario delle espressioni arabe quando scrisse l'opera teatrale "Il Patto"²³¹, in cui si inventò una strategia nella scrittura, che consentisse la lettura e l'esecuzione del testo sia in dialetto sia in Arabo Standard. Al-Ḥakīm si cimentò in questo esperimento (...) per affrontare la crisi del teatro arabo (...). "La Terza Lingua" consiste nella scelta di vocaboli e costruzioni tra quelli in comune tra i due livelli. Quindi Tawfiq al-Ḥakīm ha scritto la sua opera teatrale nella "Terza Lingua", lasciando lettori ed attori libertà di lettura ed esecuzione nella varietà linguistica desiderata. Quanto al Medio Arabo, si tratta di una definizione che si applica a qualcosa di completamente diverso. Gli studiosi di linguistica in Occidente hanno coniato questa definizione per indicare ciò che è stato scritto, e che ancora viene scritto, in un Arabo Standard mescolato con strutture e costruzioni che non fanno parte di tale varietà linguistica, strutture e costruzioni che possono venire dal dialetto, oppure che rappresentano degli errori rispetto ai criteri di correttezza dell'Arabo Standard.²³²

Qui le riflessioni di Madiha Doss sono interessanti e pertinenti. La lingua usata da Moustapha Safouan, in alcuni passaggi, in effetti può somigliare alla cosiddetta terza lingua, mentre altrove può somigliare al cosiddetto Medio Arabo o Arabo Misto.²³³ Nell'estratto citato in cui Brabanzio accusa Otello di avere stregato la figlia usando la magia diabolica, la mescolanza di Arabo Standard e dialetto balza all'occhio. E siccome l'Arabo Standard è lì la varietà prevalente, le parti in dialetto possono in effetti dare come esito un buon esempio del cosiddetto Medio Arabo.

Viene da chiedersi: anche qui, come già altrove, il contesto del discorso può spiegare come mai l'Arabo Standard prende il sopravvento sul dialetto? Il fenomeno del code switching, così frequente nelle comunità caratterizzate dalla diglossia, potrebbe spiegare, in alcuni contesti, la ragione per cui i personaggi in *Otello* cambiano varietà linguistica? Nel 1959 Charles Ferguson usa il termine diglossia per identificare una relazione specifica tra due o più varietà della stessa lingua in uso in una comunità di parlanti con funzioni diverse. Ferguson parla di una varietà superiore, e di un'altra, o di altre, inferiori. La caratteristica principale della diglossia è la specializzazione funzionale della

²²⁹ Madiha Doss, op. cit., p. 71.

²³⁰ Tawfiq al-Ḥakīm, scrittore egiziano. Alessandria (1898) Cairo (1987). Autore di circa 50 opere teatrali di genere vario: commedie, tragedie, a sfondo realista, fantastico, politico e sociale.

²³¹ Tawfiq al-Ḥakīm, الصفقة، *Al-ṣafqa, Il Patto*, opera del 1956. Nell'introduzione al testo lo scrittore espone la sua teoria della اللغة الوسطى، al-luġa al-wuṣṭā, che tradotto letteralmente significa "la lingua media". Tale traduzione, tuttavia, troppo somiglia a un'altra definizione, quella di "Arabo Medio", di cui Madiha Doss parla proprio in questo punto, termine coniato dagli studiosi di linguistica occidentali. Per motivi di disambiguazione la definizione di Tawfiq al-Ḥakīm viene pertanto tradotta in maniera diversa, come "la terza lingua".

²³² Il Medio Arabo è oggetto di studi da decenni. La Doss fa parte della *Association Internationale pour l'étude du Moyen Arabe et des variétés mixtes de l'Arabe*, che si occupa proprio di questo tipo di studi.

²³³ E' questa la definizione più recente della *Association Internationale pour l'étude du Moyen Arabe et des variétés mixtes de l'Arabe*.

varietà alta e bassa. In certe situazioni è appropriata solo la varietà alta, in altre solo la varietà bassa.²³⁴ In *Otello*, naturalmente, l'ambientazione delle scene in luoghi diversi potrebbe giustificare il cambiamento di codice linguistico.

Nel passaggio criticato dalla Doss, in particolare, ci chiediamo: Brabanzio sta formulando il suo discorso in un contesto formale, davanti al Doge, o in un'aula di tribunale? No. Al contrario, si trova in strada, in camicia da notte, agitato e trafelato, tirato giù dal letto da Iago e Roderigo, all'improvviso. Trovato Otello nella locanda dove alloggia, lo affronta con questo discorso altamente retorico, e non si vede qui la necessità dello stile letterario. Le sue parole sono pronunciate alla presenza di alcuni agenti, ma soprattutto di servitori col solo compito di portare le torce per squarciare le tenebre e guidare il cammino. Quindi qui, a differenza di quanto detto sopra a proposito di Otello che parla davanti alle autorità veneziane, il contesto non spiega come mai la varietà linguistica prevalente è l'Arabo letterario, anche se la mescolanza col dialetto dà come esito l'Arabo Medio. Quindi possiamo solo avanzare congetture e la domanda resta aperta. Come mai qui Safouan scivola sulla varietà letteraria? Una risposta univoca non c'è. Forse, semplicemente, vuole usare le varietà linguistiche comprensibili all'uomo comune, e l'Arabo letterario molto semplice, usato qua e là, fa parte del bagaglio culturale anche dell'uomo comune. Oppure Safouan non trova facile mettersi a scrivere in dialetto dall'oggi al domani. Pur trattandosi della propria lingua madre, il fatto di non averne mai studiato la grammatica a scuola, di non aver mai esercitato la scrittura in quel codice, di non aver nemmeno mai riflettuto sulla codificazione di quella varietà linguistica, sono tutti limiti con cui Safouan deve fare i conti. E non stupisce se, di tanto in tanto, anche lui che si propone per ragioni politiche di scrivere in dialetto, cade su varietà non strettamente dialettali che però restano perfettamente comprensibili anche al lettore comune.

Si tratta comunque di casi non frequenti, perché di certo la varietà linguistica prevalente della sua traduzione è il dialetto egiziano.

In conclusione del suo articolo Madiha Doss ribadisce quanto già esposto sull'inefficacia a suo giudizio, della scelta dialettale di Safouan per raggiungere l'obiettivo voluto. Ecco le conclusioni:

أراد مصطفى صفوان بنقله مسرحية شكسبير إلى العامية، الإسهام في حل أزمة من أخطر أزمت مجتمعا وهي أزمة اللغة والتباين الكبير بين من يملك القدرة على الإطلاع والقراءة والمشاركة في الثقافة ومن لا يملك كل ذلك. ولكن التفاوت سيظل على الرغم من نقل النصوص إلى العامية، لأن القضية الأساسية تظل في قضية ثقافة وليس قضية لغة. وستظل القضية قائمة طالما أن محمد عبد المولى ما زال محروما ليس من القدرة على القراءة والإطلاع، بل محروما من إمكانية التعبير المكتوب. فخطورة التفاوت تمكن هنا، وليس فقط، وليس أساسا، في القراءة والإطلاع.²³⁵

Traducendo l'opera teatrale Otello di Shakespeare in dialetto, Moustapha Safouan ha voluto contribuire a risolvere una delle maggiori crisi della nostra società: la crisi della lingua e della grande distanza tra chi ha la capacità di studiare e leggere, di partecipare alla vita culturale e chi questo non ce l'ha. Tuttavia la sproporzione resta, malgrado la traduzione dei testi in dialetto, perché la questione principale che perdura è di tipo culturale e non si tratta di una questione linguistica. Il problema resterà presente finché Muḥammad 'Abd al-Mawlā continuerà a essere privo non tanto della capacità di leggere e studiare, ma piuttosto escluso dalla prospettiva dell'espressione scritta. Quindi la gravità dell'asimmetria sta qui, e non solo, o prevalentemente, nella lettura e nello studio.

Queste osservazioni sono corrette. Scrivere in dialetto non è una bacchetta magica che da sola può risolvere un problema culturale molto più profondo. Ed è vero che l'uomo comune, anche se conosce i rudimenti della lettura, se non ha una formazione culturale appropriata non potrà comprendere quel che legge, anche se scritto in dialetto.

Tuttavia qui Madiha Doss, a mio parere, non specifica a sufficienza di quali testi sta parlando. Se ha in mente i testi di tipo teorico, storico e filosofico scritti in dialetto da Safouan le sue osservazioni sono validissime. Anzi, quei testi, come già osservato, risultano ostici anche a persone di cultura.

²³⁴ Cfr. Charles Ferguson, New York, *Diglossia, Word*, Vol. 15, 1959, pp. 325-40.

²³⁵ Madiha Doss, op. cit., p. 71.

Ma se invece il testo a cui si riferisce è la traduzione di *Otello* in dialetto, allora devo dissentire. La tragedia infatti, a parte alcuni riferimenti classici che possono sfuggire a chiunque, non presenta difficoltà tali che la rendono incomprensibile. La trama, in fondo, è semplice, e non occorrono concetti filosofici per capire quello che avviene. La varietà linguistica utilizzata, il dialetto egiziano, rende l'opera sicuramente alla portata di un numero di lettori superiore rispetto a quanto non avvenga con analoghe traduzioni in Arabo letterario, e quindi Safouan, sotto questo profilo, ha raggiunto il suo obiettivo.

Infine, l'articolo di Madiha Doss considera come gli Egiziani, che sono un popolo molto pratico, nel loro modo di esprimersi mescolano in continuazione le varietà linguistiche letteraria e dialettale. Commettono quotidianamente "peccati linguistici" in barba e alla faccia dei censori e dei legislatori linguistici. La realtà quotidiana, dunque, dimostra che non vi è posto per chi si propone come "legislatore" della lingua scritta. E allora? E allora l'articolo chiude con una domanda, eccola:

فكيف ستحل إذن قضية اللغة؟²³⁶

Come si risolverà quindi la questione della lingua?

La questione rimane aperta.

Un'ultima osservazione sull'articolo della Doss, di tipo metodologico, mi pare qui necessaria. Molti suoi ragionamenti sono validi da punti di vista sociali, traduttologici e cognitivi, ma non per questo costituiscono argomentazioni valide di critica linguistica a Safouan, come lei sembrerebbe intendere. Le argomentazioni della Doss, valide in sé, nel contesto paiono però speciose e tirate con uno scarto pseudo logico, perché applicate a un campo, quello della diglossia, che invece dovrebbe essere in una dimensione di analisi differente. Insomma, non solo i suoi argomenti convincono poco, ma sono anche usati a sproposito. E siccome Madiha Doss è una studiosa valida e seria, il suo articolo mi sembra emblematico di come, all'attualità, il dibattito in Egitto sulla questione della diglossia ristagni all'interno di orizzonti molto ristretti.

6.6: Moustapha Safouan – Madiha Doss, la risposta di Safouan

L'articolo di Madiha Doss ha suscitato, come prevedibile, la reazione di Safouan, che si trova in un articolo comparso sulla rivista *Aḥbār al-Adab*, il 9 Gennaio 2000. L'articolo, scritto in Arabo Standard, è stato incluso nella raccolta, *al-Kitāba wa-l-sulṭa*, di cui già si è detto.²³⁷ L'articolo pubblicato nella rivista si intitola *Al-fuṣṣḥā, taqnīn sulṭawī*, (L'Arabo Standard, Codificazione di Potere) mentre nella raccolta *al-Kitāba wa-l-sulṭa* si ritrova lo stesso articolo sotto il titolo *Dawr al-kātib fī al-muḡtama'*, *Il ruolo dello scrittore nella società*.²³⁸

L'articolo si trova nella presente ricerca all'allegato n.3, e di quello propongo qui alcuni stralci in traduzione:

Ho letto, nel numero di ottobre della rivista "Punti di vista" un articolo a firma della Dottoressa Madiha Doss sulla mia traduzione di "Otello" in dialetto, in cui ha espresso opinioni intelligenti, che mi invitano a chiarire meglio la mia posizione.

La Dottoressa Doss dice che la scrittura in Arabo Standard o in dialetto non è una questione di lingua ma piuttosto di cultura. E' un'opinione giustissima, che però non si completa se non accostiamo ad essa quella dimensione che, secondo me, costituisce la pietra angolare di tutto il discorso: la dimensione politica. L'impegno con cui il potere ha concentrato la scrittura nei suoi due sensi (grafico e letterario) in un ambito separato dalla lingua della vita pratica, è un argomento che ho trattato negli anni Settanta in modo particolare, in numerosi studi in cui hanno collaborato studiosi di scienze umane, sociali, linguisti, archeologi, storici, oltre che studiosi di

²³⁶ Ibidem, p. 71.

²³⁷ Moustapha Safouan, *al-Kitāba wa-l-sulṭa*, op. cit.

²³⁸ Ibidem, pp. 132-136.

*filosofia politica. Nello specifico, l'Egitto ha conosciuto nella sua storia ciò che uno studioso ha chiamato "la pedanteria linguistica", con riferimento alla distinzione tra lo scritto, che ha sempre utilizzato una lingua "più alta" di quella del parlato, e il parlato stesso. La Dottoressa dice anche che "non può esistere nessun guardiano di questa faccenda, e nemmeno un legislatore di lingua scritta", e questo è giustissimo. Tuttavia la questione non riguarda solo la codificazione della lingua scritta, ma si tratta piuttosto di operare una scelta, e tale scelta avviene senza tenere conto delle sue possibilità di successo o insuccesso. Anzi, la scelta contiene una bella fetta di incognita rispetto alle sue conseguenze.*²³⁹

Con lo stile che lo caratterizza, Safouan salta da una questione all'altra per poi tornare all'argomento principale. Qui in particolare, partendo dalle osservazioni di Madiha Doss, si distacca per proporre osservazioni di carattere filosofico sul significato di "scelta", su quanto ciascuna scelta contenga in sé una parte inevitabile di incognita, e poi, a dimostrazione della sua opinione, cita esempi storici che esulano dal merito della presente ricerca. Più direttamente pertinenti invece sono le osservazioni di Safouan sulla questione della codificazione linguistica:

*Sulla "codificazione" voglio attirare l'attenzione della Dottoressa Doss sul fatto che è il potere a codificare, e a rifiutare l'insegnamento della lingua madre nelle sue scuole come lingua che possiede regole ed eloquenza. Ed è il potere a imporre lo studio della lingua Standard e a sostenere non solo la sua superiorità ma anche la sua sacralità così da ricevere, da quella, una falsa legittimazione. La scelta del dialetto è il rifiuto di questa codificazione.*²⁴⁰

Si tratta di un'opinione già espressa dal traduttore, e ribadita in diversi contesti. Si tratta della ragione per cui sceglie di scrivere in dialetto, come forma di ribellione e di affermazione del sé. Si tratta del motivo per cui ritiene che lingua e politica siano strettamente legate.

Safouan poi torna a parlare specificamente di *Otello*:

Nel merito della mia traduzione, parto parlando della sua introduzione. Evidentemente non ho dedicato questa introduzione a Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā, ovvero al contadino, o all'uomo della strada, e nemmeno agli uomini di cultura.

In apertura del testo, come già osservato, Safouan dedica un'intera pagina, la prima del libro, all'emblematico Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā, il popolano per antonomasia, e in apertura dell'introduzione spiega che è proprio a costui, e ai milioni come lui, che egli vuole far arrivare la grande letteratura, nella loro lingua madre, perché diversamente non avrebbero altre possibilità di accesso a quei capolavori. Non vi sono dubbi quindi che a lui, e ai milioni come lui, è dedicata la traduzione di *Otello* in dialetto. Le critiche di Madiha Doss però hanno il benefico effetto di stimolare Safouan a dare spiegazioni sull'introduzione, per giustificarne il grado di complicazione. E infatti qui Safouan precisa che l'uomo della strada non può essere quello che aveva in mente mentre scriveva l'introduzione. Ma se non aveva in mente l'uomo comune allora a chi è dedicata l'introduzione?

... e nemmeno agli uomini di cultura, ovvero agli esperti di lettura e scrittura (e sono tanti!) ma piuttosto agli uomini di cultura dotati di intelligenza (e sono pochi).

Chi sono gli uomini colti dotati di intelligenza? Cosa intende? Non lo dice esplicitamente, ma si può comprendere, dal contesto del discorso, che si tratta di coloro che esaminano criticamente e scientificamente il problema, senza pregiudizi religiosi e/o conservatori. Quindi, l'introduzione è in effetti scritta per gli intellettuali, mentre la traduzione è scritta per l'uomo comune, che senza le

²³⁹ Ibidem, p. 132.

²⁴⁰ Ibidem, p. 133.

traduzioni in dialetto resterebbe privato dei grandi capolavori della letteratura. Nel prosieguo del discorso, però, una certa confusione ritorna:

*Dove sta dunque la contraddizione tra questo discorso e l'obiettivo che mi pongo quando scrivo in dialetto, posto che non mi propongo affatto di acculturare Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā, ma piuttosto di creare in lui una nuova sensibilità? Una sensibilità (...) di quanto la sua lingua gli tiene nascosto, quelle potenzialità creative che la lingua che parla ha, e con le quali può creare un mondo?*²⁴¹

Qui Safouan torna a parlare di Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā, ossia l'uomo comune, e della scrittura in dialetto in generale. Dice di non volerlo acculturare, ma di voler creare in lui una sensibilità nuova sulle potenzialità nascoste nella sua lingua madre.

Quindi, parrebbe voler distinguere un'accezione di acculturazione, intesa nel senso classico di trasferimento di nozioni culturali ex cathedra, da uno stimolo alla sensibilità che possiamo chiamare estetica. Leggere Shakespeare porta cultura, a tutti, e quindi poterlo conoscere attraverso il dialetto, da parte del popolano, porta sia cultura in generale, che affinamento estetico con la scoperta delle raffinate possibilità espressive del dialetto stesso.

Riassumendo: Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā è l'uomo comune, che però non si rende conto delle potenzialità creative della sua lingua madre, ovvero il dialetto, e le opere di Safouan avrebbero come obiettivo creare in lui una coscienza di tali potenzialità. La lettura dei capolavori della letteratura in dialetto ha questo obiettivo. L'uomo comune non si pone certo il problema politico e sociale dell'uso del dialetto nella letteratura classica, che non conosce, per cui è evidente che tutto il ragionamento dell'introduzione è rivolto al colto e all'inclita, mentre all'uomo comune è offerta la possibilità, con la traduzione in dialetto, di accedere ai classici della letteratura mondiale.

L'introduzione, quindi, è dedicata agli uomini colti e anche intelligenti. Mediante lo sdoppiamento dei destinatari degli scritti di Safouan le critiche di Madiha Doss sembrerebbero risolte, ma una certa confusione espositiva resta.

Infatti, se si esula dalla lettura di questo articolo, e ci si limita a osservare il testo pubblicato, che consta di una pagina di dedica, seguita immediatamente dall'introduzione, e poi dalla traduzione, verrebbe chiunque di pensare, e non solo Madiha Doss, che introduzione e traduzione siano entrambe dedicate a Muḥammad 'Alī 'Abd al-Mawlā, l'uomo comune che non capirebbe quasi nulla dell'introduzione, come giustamente osservato da Madiha Doss.

Tornando alle osservazioni sulla traduzione vera e propria, invece, ecco i commenti di Safouan:

*Quanto all'osservazione che l'Otello che ho tradotto in dialetto comunque lo leggeranno solo persone colte, e anzi, una piccolissima parte di loro, è corretta. Senza dubbio siamo ancora a questo punto. Ed è proprio per questo che mi sono messo a tradurre le opere teatrali, perché sono pensate per l'ascolto, (e informo con piacere, a questo proposito, che Otello sarà in scena il prossimo Febbraio, al teatro di al-Manṣūra)²⁴². E se è pure vero che c'è una grande differenza tra il pubblico di Atene, il cui teatro appassionava il pubblico fino al punto che l'attore che aveva la sfortuna di recitare la parte del cattivo doveva fuggire di corsa dall'inseguimento degli spettatori che lo volevano picchiare, o frustare, e il pubblico oggi in Occidente, dove a teatro non si va in massa, ma al contrario, frequentano il teatro i singoli individui, tutti dopo aver pagato il biglietto, tutti al loro posto, cosa che impedisce gli spostamenti isterici, e impedisce il contagio delle reazioni passionali (...), tuttavia il teatro di Shakespeare, come il teatro di Sofocle, non si rivolge a questo o quel pubblico, ma all'essere intrappolato nel discorso, in ogni luogo e tempo (...) E' questo il primo motivo, e il più forte, per cui ho scelto Shakespeare(...).*²⁴³

²⁴¹ Ibidem, p. 133.

²⁴² Febbraio 2000.

²⁴³ Ibidem, pp. 134-135.

Insomma, il teatro di Shakespeare è universale, e siccome è pensato per l'ascolto, più che per la lettura, e Safouan sa bene che i lettori sono pochi, e colti, ma vuole parlare ai tanti, e anche ai non colti, allora Shakespeare, che si rivolge a tutti, è la scelta migliore. Qui Safouan sta rispondendo a Madiha Doss che giustamente osservava come la lettura dell'*Otello*, malgrado il dialetto, non avrebbe superato i confini di piccoli gruppi di intellettuali. In effetti il teatro, e soprattutto il teatro in dialetto, ha più possibilità di altri veicoli culturali di superare i confini dei piccoli gruppi intellettuali, quindi la risposta di Safouan è nel complesso fondata. Sulla scelta di *Otello* in particolare, Safouan chiarisce bene in questo articolo che si è trattato di una scelta politica, e disegna un efficace parallelo con la situazione egiziana:

*La scelta di "Otello", come ho spiegato nella mia introduzione, è una scelta unicamente politica, perché noi siamo un popolo in cui la parola a cui si presta ascolto non è quella della maggioranza, ma quella del leader, o di chi sta alla guida, o del capo religioso, che sta alla comunità come la testa sta al corpo. Otello è sì un capo Moro e però, a differenza della Dottoressa Doss, non do a questo fatto la minima importanza. Gliene avrei data se Shakespeare avesse concepito Otello autonomamente, ma in realtà la storia di Otello è un racconto italiano, che somiglia ai teleromanzi, racconto che Shakespeare ha letto e dal quale ha tratto ispirazione per la tragedia di un uomo al quale non basta essere effettivamente un Generale, ma che è infatuato dall'immagine della leadership e che vuole essere, in tutto quello che dice e che fa, una guida e un esempio. Poi arriva a vedere la verità, e cioè che lui è un assassino che uccide chi ama, che si è lasciato ossessionare dalla sua immagine esemplare, giunge ad aborrire la propria esistenza umana nei suoi limiti imprescindibili, e sacrifica chi gli sta vicino per un Dio che lo acceca. Tutto l'Egitto non è forse stato donato in sacrificio, per mano di alcuni suoi governanti? E' questo il nocciolo della questione (...)*²⁴⁴

Queste sono considerazioni interessanti. In risposta a Madiha Doss, che lo accusa di avere trascurato la caratterizzazione sociale di Otello, di non avere in alcun modo commentato il fatto che Otello è un Moro in terra straniera, che suscita invidia e odio, Safouan ribadisce che a lui questo aspetto non interessa affatto, preso com'è da altre motivazioni, di carattere politico. E a questo proposito spiega meglio le sue motivazioni, e i profili di somiglianza tra Otello, leader sanguinario ossessionato dalla propria immagine, e l'Egitto, la sua vittima colpevole di essersi lasciata affascinare dalle sue parole. Il parallelismo con la situazione politica egiziana, dai tempi di Nasser a oggi, è lampante. Otello uccide chi ama, accecato com'è dall'ossessione della propria leadership e chi gli sta vicino e lo ama, come Desdemona e Cassio, diventano per mano sua le sue vittime principali. I suoi metodi sanguinari non differiscono da quelli a cui l'Egitto è tristemente soggetto, da lungo tempo.

Madiha Doss rimproverava Safouan di non avere fornito al lettore informazioni di base sulla genesi della tragedia. Safouan non risponde nel merito ma non sfugge che, qui, quelle informazioni le dà. Non solo dice chi è Otello, ma fa anche un riferimento esplicito alla storia italiana che costituisce la principale fonte di Shakespeare, anche se non nomina esplicitamente Gianbattista Giraldo Cinzio.²⁴⁵ Nel merito di un'altra critica di Madiha Doss, di tipo stilistico, Safouan risponde così:

La Dottoressa Doss ritiene anche che l'espressione "Sei una disgrazia, bugiardo" non si addice alla figlia di un notevole veneziano, che dovrebbe osservare un comportamento più adeguato alla sua posizione sociale. Però Desdemona (e l'ortografia con la sīn nel testo è un errore)²⁴⁶, è come

²⁴⁴ Ibidem, p. 135.

²⁴⁵ Giraldo Cinzio, autore de *Gli Ecatommiti*, (1565) che contiene la novella del *Capitano Moro*, che prende come moglie una cittadina veneziana, indubbiamente la fonte principale dell'*Otello* di Shakespeare.

²⁴⁶ Qui Safouan scrive il nome di *Desdemona*, in Arabo, usando la lettera *zāy*, ذزمونة, che corrisponde alla pronuncia inglese della *s* di *Desdemona*, sonora, mentre nel testo pubblicato il nome si trova scritto erroneamente, come qui ci informa Safouan, con la lettera *sīn*, fonema di tipo sordo. Certo che una maggiore attenzione a questo aspetto sarebbe

*Otello. Per caratterizzare e comprendere questo personaggio non è sufficiente un cenno alla sua origine e posizione sociale. In primo luogo si tratta di un personaggio che per amore si è distrutto completamente, in una maniera che, prima e dopo di lei, nessun personaggio di Shakespeare, tranne Giulietta, ha sperimentato.(...) Questo destino è stato più atroce e tremendo perché la giovane era anche piena di amore per la vita, allegra e spiritosa. E tutto questo le conferisce quelle caratteristiche che chi la circonda ben conosce. E infatti, come riferito in diverse situazioni, lei è abile conversatrice, e versata nelle tenzoni dialettiche, sa suonare, danzare e cantare, quindi non vedo perché non dovrebbe esprimersi come altri al suo posto farebbero in situazioni analoghe. Perché la traduzione avrebbe dovuto colorarla solo di azzurro celestiale?*²⁴⁷

Insomma, Desdemona è una giovane vivace e frizzante, e il modo in cui si esprime lo deve dimostrare. Una traduzione “azzurrata”, ideale, attenta solo alla classe sociale di appartenenza di Desdemona senza tenere conto del carattere della giovane donna appiattirebbe il personaggio, e Safouan la rifiuta. Questa critica di Madiha Doss, quindi, viene respinta al mittente. In conclusione Safouan non rinuncia, a sua volta, a una battuta di commiato, non priva di un pizzico di polemica, che riguarda la varietà linguistica usata nell’articolo, e le motivazioni della sua scelta:

*In conclusione, non mi lascio sfuggire l’occasione per osservare che ho scelto di scrivere queste parole in Arabo Standard, perché sono rivolte alla Dottoressa Doss e ai suoi lettori.*²⁴⁸

Purtroppo Safouan non aggiunge altro. Sarebbe stato interessante ascoltare il suo punto di vista nel merito delle altre osservazioni, strettamente linguistiche, di Madiha Doss: sulla commistione osservata di dialetto e Arabo Standard, sulla definizione di Arabo Medio e di Terza Lingua, sul fatto che, per la traduzione, Safouan non ha collaborato con un poeta, sul come mai, in alcuni punti della traduzione, anche se non frequenti, in effetti il traduttore sembra inciampare nella varietà linguistica Standard. Purtroppo a queste osservazioni Safouan non risponde. Quindi le ipotesi già espresse a tal proposito restano ipotesi.

6.7: L’Otello di Safouan: traduzione

A proposito delle critiche mosse da Madiha Doss la ricerca è già entrata nel merito della traduzione. Dopo Madiha Doss anche Sameh Hanna propone critiche molto interessanti che qui riporto:

*“Se le opinioni rispetto alla traduzione della commedia in dialetto sono diverse, pubblicare una traduzione di una tragedia totalmente in dialetto è stato quasi un anatema nella storia culturale dell’Egitto moderno...”*²⁴⁹

*“Safouan ha usato questa traduzione come strumento per mettere in discussione l’insindacabile, e per sfidare opinioni di vecchia data, riguardanti lingua e identità”.*²⁵⁰

Alla luce di quanto letto e analizzato, credo che queste opinioni siano del tutto condivisibili, ma l’articolo di Sameh Hanna, oltre che confermare quanto qui già analizzato, entra nel merito della traduzione proponendo osservazioni di merito che mettono in parallelo e in contrasto Safouan e Muṭrān, osservazioni sulle quali vale la pena soffermarsi:

Mentre Muṭrān investe sulla figura di Otello in quanto icona dell’identità araba, Safouan lo usa per de-costruire questa identità. Egli sovverte il ritratto di Muṭrān del personaggio di Otello quale

stata auspicabile. Il testo pubblicato, oltre a questo errore ne ha tanti altri, di stampa. Da questo punto di vista le tre versioni di Otello oggetto della presente ricerca sono altrettanto imprecise.

²⁴⁷ Ibidem, p. 136.

²⁴⁸ Ibidem, p. 136.

²⁴⁹ Sameh F. Hanna, *Othello in the Egyptian Vernacular*, in *The Translator*, articolo citato, p. 165.

²⁵⁰ Ibidem, p. 166.

leader politico ispirato e idealizzato la cui tragedia è dovuta soltanto alla cospirazione di Iago. La rappresentazione idealizzata di Otello è molto evidente nel primo atto scena 3, dove Otello deve difendersi davanti al senato veneziano contro l'accusa mossa contro di lui da Brabanzio (...) Mentre Muṭrān sembra compiere scelte di traduzione che smorzino l'umiliazione di Otello in questa situazione, le scelte di Safouan tendono a intensificare questa umiliazione. Per Muṭrān Otello è il "valoroso" leader arabo incapace di accettare l'umiliazione nei suoi scontri con gli avversari. Safouan, al contrario, vede in Otello un leader fragile che, nei momenti di difficoltà, è disposto a mettere a repentaglio la propria dignità. Nel suo primo discorso davanti al Senato Veneziano Otello si rivolge così ai senatori.²⁵¹

Othello: Most potent, grave, and reverend signiors, / My very noble and approved good masters
*Otello: Potentissimi, gravi e reverendi signori, / Miei nobilissimi e provati buoni padroni*²⁵²

Muṭrān abbassa il tono sottomesso di Otello:

عطيل: يا أولي الإقتدار والرفعة والوقار، سادتي الأمجاد المدربين.²⁵³
*Otello: Oh signori di potere, eccellenza, maestà, miei insigni provati signori.*²⁵⁴

Si tratta indubbiamente di una formula di sottomissione, dato che Otello in questo momento si rivolge ai suoi superiori, a chi ha su di lui potere di vita o di morte, e l'umile sottomissione del generale davanti al doge è palpabile sia nel testo inglese originale, sia in quello tradotto da Muṭrān. Tuttavia, come osserva Sameh Hanna, la traduzione di Muṭrān traduce le due parole inglesi "signiors" e "masters", "signori" e "padroni" con un unico termine, l'arabo سادتي, *signori*, che non ha né il senso di proprietà né di superiorità, ma equivale piuttosto al termine "signor", al plurale, usato in Italiano davanti ai cognomi.

Al contrario Safouan, come giustamente osservato da Sameh Hanna²⁵⁵, intensifica l'umiliazione di Otello.

عطيل: يا أصحاب الأمر والشأن والمقام، يا اللى نبههم جعلنى أرضاهم لنفسى أسياد.²⁵⁶
*Otello: Oh uomini di autorità, classe e posizione, oh voi la cui nobiltà mi ha spinto ad accettarvi volentieri come signori.*²⁵⁷

Qui Safouan, rispetto al testo inglese, enfatizza l'umiliazione di Otello facendogli verbalizzare la sua volontaria sottomissione ai padroni, sottomissione stimolata dalla bontà di quelli. Insomma questo Otello non solo è sottomesso, ma ha anche scelto di esserlo, come chi riconosce la superiore nobiltà di coloro ai quali si offre come servitore, seppur di rango elevato. Il "leader" Otello, nella versione di Safouan, qui sembra soprattutto un suddito. Forte coi deboli e debole coi forti, nella versione di Safouan Otello mostra soprattutto accondiscendenza, più che indipendenza o altre doti da superuomo.

E infatti non viene nascosta la sua fragilità umana: le sue esitazioni, i suoi tentennamenti, la follia che pian piano si impadronisce di lui e che lo fa sragionare, fino a farlo cadere ripetutamente preda di crisi epilettiche. Ecco alcuni esempi:

Atto 4, scena 1, versi 34-37, Iago cerca di ingannare Otello facendogli credere che Desdemona ha "giaciuto" con Cassio. Utilizza il verbo "lie" che ha un doppio significato: "giacere" e "mentire".

²⁵¹ Ibidem, p. 171.

²⁵² William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 32-33.

²⁵³ Muṭrān, عطيل, op. cit., p. 16.

²⁵⁴ Traduzione mia.

²⁵⁵ Sameh Hanna, *Othello in Egyptian Vernacular*, op.cit., p. 172.

²⁵⁶ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 34.

²⁵⁷ Traduzione mia.

Otello, confuso e sconvolto dal doppio senso della parola, risponde palesando crescente confusione mentale:

Iago: Lie-

Othello: With her?

Iago: With her, on her, what you will

Othello: Lie with her? Lie on her? We say lie on her when they belie her! Lie with her, zounds, that's fulsome!- Handkerchief! Confessions! Handkerchief!

*Iago: Giaciuo*²⁵⁸ -

Otello: Con lei?

Iago: Con lei, sopra di lei, quello che volete

*Otello: Giaciuo con lei? Giaciuo su di lei? Diciamo questo quando le vogliamo sputtanare. Giaciuo con lei! Sacramento, questo è schifoso! Il fazzoletto – la confessione – Il fazzoletto!*²⁵⁹

Nella traduzione di Muṭrān questi versi vengono molto alleggeriti:

ياجو: إنه بات²⁶⁰

عطيل: معها؟

ياجو: معها... بقربها... كما تشاء

عطيل: معها... بقربها... خطب رائع. المنديل... الاقرارات... المنديل...²⁶¹

Iago: lui ha passato la notte

Otello: con lei?

Iago: con lei... al suo fianco... come vuoi...

*Otello: con lei... al suo fianco... faccenda seria. Il fazzoletto... confessioni... il fazzoletto...*²⁶²

Safouan invece traduce così:

ياجو: قَبَح²⁶³

عطيل: عليها؟

ياجو: عليها، معها، زى ما أنت عايز.

عطيل: عليها، معها؟ الناس تقول قَبَح عليها لما يكون اتكلم بالباطل، قَبَح معها! ودم المسيح، دا شىء بشع، المنديل! لاعترافات! المنديل!²⁶⁴

Iago: ha fatto delle indecenze

Otello: su di lei?

Iago: su di lei, con lei, come vuoi

*Otello: su di lei? Con lei? La gente dice “ ha commesso indecenze con lei” quando parla a vanvera! Commesso indecenze? Con lei! Per il sangue di Cristo, questa è una cosa terrificante, il fazzoletto! La confessione! Il fazzoletto!*²⁶⁵

Safouan rende pienamente la profonda confusione che regna, in questo momento cruciale, nella mente del protagonista. Se da un lato rinuncia al doppio senso del verbo “lie” inglese, non rinuncia tuttavia a sottolineare gli effetti devastanti che quel verbo suscita nella mente oramai sconvolta di

²⁵⁸ Nella traduzione italiana è impossibile conservare il doppio senso del termine.

²⁵⁹ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 172-175.

²⁶⁰ Anche in Arabo è impossibile conservare il doppio senso del termine.

²⁶¹ Muṭrān: عطيل, op. cit., p. 47.

²⁶² Traduzione mia.

²⁶³ Qui Safouan annota la traduzione spiegando che si è dovuto allontanare dal doppio senso originale della parola inglese: “giacere” e “mentire”. In Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 112.

²⁶⁴ Ibidem, pp. 112-113.

²⁶⁵ Traduzione mia.

Otello, e il verbo قَبِحَ, *qabbaḥa*, che vuol dire letteralmente “comportarsi in modo osceno o offensivo”²⁶⁶ prefigura lo stato d’animo di Otello, che sta per perdere il controllo.

Safouan inoltre, a differenza di Muṭrān e ‘Āšūr, non espunge le espressioni volgari e nemmeno le imprecazioni a sfondo religioso. La sua è una traduzione estraniante anche da questo punto di vista: non cerca di evitare eventuali reazioni offese del lettore egiziano. Rispetto all’arabizzazione di Muṭrān e rispetto all’adattamento nel senso dell’egizianizzazione di ‘Āšūr, qui ci trova di fronte, finalmente, a una vera propria traduzione, la prima in dialetto egiziano.

Ecco un esempio già riportato da Sameh Hanna, a questo proposito:

*L’identità araba costruita da Muṭrān nella sua versione di “Otello” non lascia spazio alla messa in discussione di prassi morali e sociali. Quando Iago e Roderigo discutono dell’amore ossessivo di Roderigo per Desdemona, Roderigo ammette che non è nelle sue “virtù” cambiare la sua passione per l’amata.*²⁶⁷ Si tratta dell’atto primo, scena 3, versi 314-317. Ecco il testo inglese:

Roderigo: What should I do? I confess it is my shame to be so fond, but it is not in my virtue to amend it.

Iago: Virtue? A fig! ‘Tis in ourselves that we are thus or thus.

Roderigo: Che debbo fare? Confesso che mi vergogno di essere così innamorato, ma non ho la virtù di correggermi.

*Iago: Virtù? Un fico secco! Sta in noi vivere in un modo o nell’altro.*²⁶⁸

Muṭrān traduce così:

ردريجو: ما في وسعي أن أعمل؟ أعترف أن العشق وقد بلغ هذه الغاية عار عليّ ولكنه ليس في طاقتي أن أستشفي منه
ياجو: الطاقّة؟ ما معنى الطاقّة؟ نحن الذين بإرادتنا نكون كذا أو كذا.²⁶⁹

Roderigo: Cosa posso fare? Confesso che la passione ha già raggiunto il culmine, e me ne vergogno, ma guarirne non è in mio potere.

Iago: Potere? Cosa significa potere? Siamo noi che con la nostra volontà siamo così o così.

Muṭrān quindi traduce “virtù” con “potere” ma, soprattutto, non traduce l’esclamazione sprezzante “un fico secco”, per non offendere nessuno.

Safouan, al contrario, traduce letteralmente “virtù” e altrettanto fa con l’esclamazione. Nella sua traduzione appare chiaro che Iago *non esita a ridicolizzare e mettere in discussione consuetudini tradizionali.*²⁷⁰ Eccolo:

رودريجو: أعمل إيه؟ أنا باعترف بأن عيب فيّه إنى أكون متميم للدرجة دي، بس أنا ما عنديش فضيلة فيها قوة تصلح العيب دا
ياجو: الفضيلة؟ ورقة توت أمك حوة!²⁷¹

Roderigo: Cosa faccio? Ammetto di essere in difetto, ad essere innamorato fino a questo punto, ma non possiedo virtù forte abbastanza da rettificare questo difetto.

Iago: Virtù? Una foglia di fico di tua madre Eva!

Si osserva qui che Safouan non censura proprio nulla. Nella sua traduzione si ritrovano tutte le imprecazioni del testo originale, tradotte fedelmente. Se l’ideologia che sta dietro il traduttore è quella di mostrare le debolezze dei potenti, le fragilità umane e le loro motivazioni meschine, tradurre fedelmente imprecazioni, oscenità e fragilità è il modo appropriato per realizzare

²⁶⁶ Così si legge in: El-Said Badawi, Martin Hinds, *A dictionary of Egyptian Arabic Arabic-English*, Librairie du Liban, ©1986, ristampa del 2009, p. 682: قَبِحَ: *to bahave in an obscene or objectionable manner*.

²⁶⁷ Sameh Hanna, *Othello in Egyptian Vernacular*, op. cit., p. 173.

²⁶⁸ William Shakespeare, *Othello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 50-51.

²⁶⁹ Muṭrān, op. cit., p. 21.

²⁷⁰ Sameh Hanna, in *Othello in Egyptian Vernacular*, op. cit., p. 174.

²⁷¹ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 43.

l'obiettivo, perché confortato da un esempio letterario della levatura dell'*Otello*. Eccone alcune:

Atto 1, scena 3, versi 363-364, parlando con Roderigo Iago lo sta convincendo del fatto che hanno lo stesso obiettivo, e che quindi è il caso di unire le loro forze in quella direzione:

Iago: ... If thou cant cuckold him, thou dost thyself a pleasure, me a sport.

*Iago: ... se tu riesci a mettergli le corna, procuri piacere a te e spasso a me.*²⁷²

Nella versione di Muṭrān il passo subisce la solita arabizzazione. Ecco:

ياجو: ... وإذا استطعت أن تدنس عرضه كان ذلك لك سرورا وكان لي تفكها.²⁷³

Iago: ... e se riuscissi a insozzare il suo onore, sarebbe un piacere per te, e sarebbe uno spasso per me.

Come già osservato, l'*Otello* di Muṭrān, leader idealizzato e modello per il popolo, viene tutelato nella sua dignità e immagine, e l'idea delle corna sulla testa viene diluita nel riferimento generico al suo onore.

ʿĀšūr, addirittura taglia ogni riferimento a corna e tradimenti e si limita a parlare di generica vendetta.²⁷⁴

Solo Safouan, finalmente, traduce:

ياجو: ... إذا أنت ركبت له قرون حتكون مكافأتك لذة، ومكافأتي ضحك.²⁷⁵

Iago: ... Se riesci a montargli in testa le corna²⁷⁶, la tua ricompensa sarà il piacere, e la mia una bella risata.

La traduzione è fedele. Otello in questa descrizione è lontanissimo dal leader ideale che aveva in mente Muṭrān. Safouan calca la mano sull'aspetto umano del personaggio, fragile come qualsiasi uomo, che può diventare lo zimbello di turno se qualcuno riesce nell'intento di mettergli le corna. Bisogna tuttavia osservare che non tutti i madrelingua egiziani ammettono di comprendere immediatamente il riferimento alle corna. Alcuni, di fronte a questa espressione, sono sopraffatti dal pudore, e sono infastiditi dal significato dell'espressione, che tuttavia comprendono. Da una piccola indagine compiuta sul campo, nell'estate 2014, al Cairo, ho constatato che solo circa metà dei madrelingua consultati associa serenamente questa espressione al tradimento coniugale. L'altra metà mostra perplessità e un certo fastidio. E tuttavia l'espressione si trova nei dizionari, nei romanzi, nell'uso comune, e di certo viene compresa, anche da parte di chi preferirebbe ignorarla. Quindi la scelta di una traduzione letterale, qui, se ha il pregio di ridicolizzare Otello, come avviene nel testo originale, ha anche lo svantaggio di provocare imbarazzo.

Riprendendo un passo già commentato, si ricorderà come Iago, rivolgendosi a Otello, che insiste per avere una prova schiacciante dell'infedeltà della moglie, chiede in modo offensivo se vorrebbe fare da spettatore mentre la donna viene "montata", in Inglese, "topped"²⁷⁷

Si tratta dell'atto 3, scena 3, verso 393. Muṭrān stravolge il verso usando una traduzione anodina,

²⁷² William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 52-53.

²⁷³ Muṭrān, عطيل, op. cit., p. 22.

²⁷⁴ ʿĀšūr, مسرحية عطيل, op. cit., p. 97.

²⁷⁵ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 45.

²⁷⁶ In Egitto l'uomo tradito dalla moglie è detto in vari modi: مَعْرَصٌ، دُبُوْثٌ، دُبُوْثٌ، قَرْنِي، كَيْبَسٌ، دُبُوْثٌ، مَعْرَصٌ، uranī, dayyiūs, dayyiūt, ma'arraš. قرني significa letteralmente "cornuto" con la stessa accezione italiana. دُبُوْثٌ/دُبُوْثٌ con entrambe le grafie, è, come in Italiano, legata al concetto di corna. Il dizionario IPO riporta nei significati "cornuto, becco" ma anche "ruffiano" e "capinera". Sul dizionario di dialetto egiziano Badawi, Hinds si trova lo stesso termine col significato di marito tradito dalla moglie. مَعْرَصٌ è riportato nel dizionario IPO coi significati "ruffiano", "mezzano" e "cornuto", di uomo, in dialetto egiziano. Tuttavia il termine deriva dalla radice ر ص ع cioè ʿ, r, ṣ, che significa "essere vivace", "essere allegro", concetti non legati alle corna.

²⁷⁷ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 142-143.

che descrive semplicemente la giovane “insieme all’uomo”, in Arabo, مع الرجل²⁷⁸
Anche ‘Āšūr in quel punto, alleggerisce l’oscenità descrivendo Desdemona²⁷⁹ نائمة معه, ovvero “che
dorme con lui”, espressione non oscena. Ecco invece il verso originale messo a confronto con la
traduzione di Safouan:

Iago: ... Would you, the supervisor, grossly gape on?/ Behold her topped?

*Iago: ... Volete, come un guardone, a bocca spalancata, Vederla mentre viene montata?*²⁸⁰

ياجو: ... تحب وبك مفتوح زى الصنم، تتفرج عليها وهي بتتنط؟²⁸¹

Iago: .. vuoi, con la bocca spalancata, come un idolo pagano, guardarla mentre viene montata?

Questa traduzione è ancora più cruda del testo shakespeariano. Viene qui inserita una similitudine che lì non c’è, quella all’idolo pagano che, molto probabilmente, ha la funzione di indignare il lettore e provocarlo ancora di più di quanto già non intendesse Shakespeare. Naturalmente questo accostamento del protagonista all’idolo pagano riduce la sua credibilità di leader ai minimi termini. L’idolo pagano, nella mentalità egiziana e non solo, è per antonomasia simbolo di falsità, inganno, superstizione, arretratezza, infedeltà, ovvero tutto il peggio che di qualcuno si possa immaginare. Si tratta esattamente dell’immagine che Safouan ha in mente quando pensa ai leader arabi in generale, ed egiziani in particolare. Quanto alla resa di “topped”, “montata”, in dialetto egiziano il verbo prescelto è يتنط, *bititnatt*, verbo che deriva dalla radice araba ن،ط،ط، che significa “saltare”. Con questa forma del verbo, che in egiziano è un passivo, l’immagine che si presenta al madrelingua è quella di Desdemona che è l’oggetto sopra al quale qualcuno, letteralmente “salta”, “balza”, e lo fa ripetutamente. Quindi la traduzione di Safouan dell’Inglese “topped” intensifica l’immagine oscena rendendola ancora più esplicita. Otello viene crudamente dileggiato e ridotto a spregevole guardone da Iago, con buona pace per eventuali animi sensibili e suscettibili tra lettori e spettatori.

Non stupisce constatare che, anche a proposito dell’epilessia di Otello, Safouan non la nasconde come Muṭrān, e ‘Āšūr. Otello che soffre di epilessia, vittima dei suoi nervi, generale inaffidabile perché in qualsiasi momento potrebbe avere una crisi, quando cade ripetutamente in terra mostra tutta la sua debolezza umana. Safouan rispetta il testo originale, nomina l’epilessia esplicitamente, e così facendo mostra la fragilità umana che sta dietro la carica di potere.

Si tratta del quarto atto, scena 1, versi 49-50, Iago ha appena rivelato a Otello che Cassio gli avrebbe detto che tra lui e Desdemona c’è una relazione, e Otello perde il controllo, e inizia a delirare, finché cade in terra. In quel momento entra Cassio:

Cassio: What’s the matter?

Iago: My lord is fallen into an epilepsy/ This is his second fit: he had one yesterday.

Cassio: Che succede?

*Iago: Il mio signore ha avuto un attacco di epilessia./ E’ il secondo. Ne ha avuto uno ieri.*²⁸²

كاسيو: إيه الحكاية؟

ياجو: مولاي جات له نوبة صرع، دى تانى مرة تحصل له، إمبراح جات له واحده²⁸³

Cassio: che succede?

Iago: Il mio Signore ha avuto una crisi di epilessia, è la seconda volta che gli capita, ieri ne ha avuta un’altra.

Anche sulle questioni di genere Safouan si differenzia da Muṭrān e ‘Āšūr. Intanto non censura

²⁷⁸ Muṭrān, عطيل, op. cit., p. 41.

²⁷⁹ ‘Āšūr, مسرحية عطيل, op. cit., p. 108.

²⁸⁰ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 142-143.

²⁸¹ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 97.

²⁸² William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 174-175.

²⁸³ Come già fatto altrove, rispetto nella citazione l’ortografia del testo originale. Come spesso avviene, nei testi egiziani i puntini diacritici o mancano del tutto, oppure ci sono, ma non in modo sistematico. In questo caso mancano, e quindi invece della lettera ة, coi puntini diacritici, scrivo la lettera ة, che ne è priva.

nessun discorso delle donne, come fa 'Āšūr, ma anche le scelte specifiche della traduzione riflettono la posizione del traduttore che vuole dare alle figure femminili la giusta rilevanza, rilevanza superiore a quella che si trova nella versione di Muṭrān.

Anche a questo proposito Sameh Hanna propone osservazioni interessanti e condivisibili. Eccole:

Safouan non si limita a sfidare la versione arabizzata del personaggio di Otello, ma sovverte la sua costruzione dell'identità di genere nell'opera, in modo particolare con Desdemona. La relazione di Otello e Desdemona nella versione di Muṭrān è costruita in termini di soggetto-oggetto, e Otello gioca sempre la parte attiva nella relazione, mentre a Desdemona è di solito affidato il tipico ruolo della donna amante in gran parte della narrativa araba tradizionale: un oggetto di amore e desiderio. Nella traduzione di Safouan, al contrario, Desdemona è descritta come un soggetto dotato di volontà autonoma. La differenza tra le traduzioni di Muṭrān e Safouan nel discorso di Desdemona nell'atto 1, scena 3, è illuminante a tal proposito. Desdemona parla per sé e Otello davanti al Senato Veneziano, e asserisce che lei ha dato "volontariamente" il suo cuore a Otello²⁸⁴.

Desdemona: That I did love the Moor to live with him,/ My downright violence and storm of fortunes/ May trumpet to the world.

Desdemona: Che io abbia amato il Moro per vivere/ Con lui, la mia aperta ribellione e la mia/ Sfida alla fortuna possono proclamarlo.²⁸⁵

Muṭrān:

ديدمونة: لقد أحببت المغربي حبا يقضي عليّ بالأفارقة في حياتي. أثبت ذلك بما تعرضت له من سوء الأحدثوة والإستلام للقدر²⁸⁶
Desdemona: Ho amato il Moro di un amore che mi ha destinata a non lasciarlo mai nella mia vita. E ne ho dato prova con la mia rassegnazione al destino e con le sfortune che ho affrontato per lui.²⁸⁷

In questa traduzione Desdemona sembra qualificarsi come vittima designata dal destino al quale si rassegna, e non piuttosto come chi, liberamente e consapevolmente, opera una scelta. Si tratta, come osservato da Sameh Hanna, di un'identità di genere tradizionale secondo la quale la donna più che scegliere accetta quello che le capita.

Safouan:

دسدمونة: أما إني أحببت المغربي لدرجة إني عُزت أعيش وياه، فنورتى الصريحة وزهدى فى اللى كان مقدر لى يعلنوه للدنيا كلها.²⁸⁸

Desdemona: Che io abbia amato il Moro fino al punto che ho voluto vivere con lui, la mia aperta ribellione e la mia indifferenza a quello che mi sarebbe successo lo proclamano al mondo intero.

Come osserva Sameh Hanna, nella traduzione di Safouan Desdemona è assertiva. Il suo "ho voluto vivere con lui" asserisce alla sua libera scelta, che è ben diversa dalla versione di Muṭrān, dove la giovane non "vuole" ma si limita ad accettare quello che per lei ha in serbo il destino. Desdemona, nella versione di Safouan, è talmente assertiva che il traduttore arriva al punto di censurare, a sua volta, pochi versi che vanno nella direzione opposta a quella che ha in mente lui. Si tratta di un'eccezione, e non della regola, ma molto significativa. Eccola:

Nell'Atto 1, scena 3, Otello riferisce al Senato come ha conquistato il cuore di Desdemona,

²⁸⁴ Sameh Hanna, *Othello in the Egyptian Vernacular*, op. cit., p. 174.

²⁸⁵ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 44-45.

²⁸⁶ Muṭrān: عطيل, op. cit., p. 19.

²⁸⁷ Traduzione mia.

²⁸⁸ Safouan: مسرحية عطيل, op. cit., p. 40.

raccontandole le sue avventure e disavventure. E riferisce che Desdemona, nel sentirlo parlare, è talmente sopraffatta che esprime il seguente desiderio:

*Othello: ... She wished she had not heard it, yet she wished/ That heaven had made her such a man
Otello: Avrebbe desiderato non averla ascoltata/ E insieme che il Cielo avesse fatto di lei²⁸⁹/ Un simile uomo.²⁹⁰*

Qui Muṭrān adotta l'interpretazione del verso indicata in nota da Agostino Lombardo, e non stupisce. Piuttosto che leggere che Desdemona esprime il desiderio di essere lei stessa un uomo come Otello, Muṭrān interpreta l'Inglese della giovane nel senso di un desiderio di avere un uomo come Otello. In questo contesto tale interpretazione è molto coerente, condivisibile dal pubblico, e possibile. Ecco quindi cosa si legge nella traduzione di Muṭrān:

عطيل: ... تمننت لو لم تسمعها - على أنها قالت في بعض ما قالت إنها كانت تود لو خلقها الله رجلا على هذا المثال.²⁹¹
Otello: ... desiderò non averle mai sentite - e poi disse, tra le varie cose, che desiderava che Dio avesse creato per lei un uomo come quello.

Si tratta di versi in cui Desdemona si identifica profondamente con Otello, al punto di desiderare avere un uomo tutto per lei come lui, oppure, ancora più significativamente, essere lei stessa stata creata da Dio uomo, e come lui.

Si tratta di versi che non afferiscono a un'identità di genere femminile indipendente e assertiva. Safouan li censura!²⁹² Si tratta, come osserva Sameh Hanna, *di una scelta coerente con la rappresentazione di Desdemona come un soggetto indipendente, che non si identifica con Otello.*²⁹³

E però bisogna sottolineare che si tratta di un'eccezione più unica che rara. La traduzione di Safouan infatti è un serio tentativo riuscito di tradurre Shakespeare fedelmente.

Ma nel caso di Safouan, in modo particolare, la vera domanda ancora in attesa di risposta, non è se il traduttore ha censurato poco o tanto e perché, ma è se il dialetto egiziano può essere lingua letteraria. Il mio tentativo di rispondere si inserisce necessariamente nell'ambito di considerazioni possibili solo alla luce della mia specifica esperienza di lettura, esperienza individuale prima, e a più voci poi, eseguita insieme a due professori di Arabo, madrelingua egiziani, al Cairo nell'estate del 2014.

La motivazione fondamentale della traduzione stessa, come Safouan esplicita nell'Introduzione, è appunto questa. L'obiettivo di Safouan, si ricorderà, è ambiziosissimo. Vuole dimostrare che il dialetto egiziano riesce a rendere in modo sublime il più grande poeta che Dio ha creato in terra, Shakespeare. Il traduttore si pone questo obiettivo nell'ambito della polemica tra varietà linguistiche, e vuole dimostrare che il dialetto egiziano, non meno di altre varietà linguistiche, e in particolare non meno dell'Arabo Standard, può essere uno strumento valido per fare poesia. Vuole dimostrare che il dialetto egiziano può essere una lingua poetica come l'Italiano lo è stato per Dante. E' a questa domanda a cui, in conclusione, si deve rispondere, e non è facile, perché è una questione squisitamente estetico/letteraria.

La risposta può del resto essere solo un parere personale, la cui formulazione, già complicata in sé, lo diventa ancor di più tenendo conto che il mio parere non è quello di parlante nativo. Un lettore straniero può esprimere un parere ragionevole rispetto a una questione squisitamente estetico/letteraria/linguistica su una lingua che non è la propria? Oppure parte svantaggiato perché, per quanto versato nella lingua straniera, manca della sensibilità linguistica che solo i madrelingua possiedono, requisito fondamentale per poter azzardare un giudizio? Non vi è dubbio che parta

²⁸⁹ Oppure anche "per lei". Vedi William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., nota 27, p. 276.

²⁹⁰ Ibidem, pp. 38-39.

²⁹¹ Muṭrān: عطيل, op. cit., p. 18.

²⁹² Safouan: مسرية عطيل, op. cit., p. 37.

²⁹³ Sameh Hanna, *Othello in the Egyptian Vernacular*, op. cit., p. 175.

svantaggiato, e tuttavia ritengo che il lettore straniero, sotto un altro profilo, sia anche avvantaggiato. Il fatto di essere straniero lo mette in una posizione di equidistanza rispetto alle varietà linguistiche arabe. Dialecto o Arabo Standard sono per un lettore straniero due varietà linguistiche distinte, con le loro sintassi e regole più o meno diverse, che vanno studiate in modo separato. Il lettore straniero difficilmente applicherà alle due varietà linguistiche gli stessi criteri di prestigio sociale spesso utilizzati dai madrelingua. Libero dai condizionamenti sociali e religiosi che influenzano molti cittadini egiziani, non avrà i pregiudizi di quelli, e quindi leggerà in dialetto o Arabo Standard, indifferentemente, senza attribuire a priori alla lingua del testo un giudizio di valore.

Per ovviare alla mancanza di sensibilità linguistica, tuttavia, il lettore straniero non può prescindere dal confronto con i madrelingua egiziani, condividere con loro il momento della lettura, per poter ben osservare le loro reazioni e tenerne debitamente conto.

Nell'estate 2014 ho letto diverse versioni dell'*Otello* tradotte da Safouan, Muṭrān, Ġabrā e 'Āšūr, a più voci, insieme a due professori di Arabo egiziani cairoti.²⁹⁴

La prima lettura ha riguardato la traduzione dialettale di Safouan che ha suscitato nei lettori madrelingua qualche resistenza iniziale, superata durante e grazie alla lettura.²⁹⁵ In particolare ci sono stati alcuni passaggi della traduzione, sublimi nel testo originale, che hanno incantato i madrelingua. Eccone alcuni esempi:

Atto 2, scena 1, versi 67-73, è l'inizio del secondo atto, sull'isola di Cipro. Cassio è già arrivato, e attende Otello, un po' preoccupato perché una terribile tempesta ha separato la sua nave da quella del Generale. A sorpresa, arriva prima Iago, molto in anticipo, con a bordo Desdemona. Cassio commenta l'evento in modo assai lirico:

Cassio:

*He's had most favourable and happy speed:
Tempests themselves, high seas, and howling winds,
The guttered rocks and congregated sands,
Traitors encamped to clog the guiltless keel,
Having some sense of beauty, do omit
Their mortal natures, letting go safely by
The divine Desdemona.*

Cassio:

*Ha avuto una navigazione rapida e fortunata:
Le stesse tempeste, i cavalloni, i venti
Urlanti, le rocce sommerse e le sabbie,
Traditori nascosti per fare incagliare
L'inconsapevole carena, quasi avessero
Il senso della bellezza, scordano la loro
Natura mortale, per far passare al sicuro*

²⁹⁴ Prima di procedere alla lettura ho dovuto superare alcune resistenze iniziali. I professori non comprendevano il mio interesse per le traduzioni dialettali, e hanno cercato di convincermi a leggere solo quelle in Arabo Standard, che per il solo fatto di essere in Arabo Standard secondo loro dovevano essere migliori. La loro confusione è cresciuta quando ho chiesto di leggere anche le traduzioni in Arabo Standard, perché a quel punto non comprendevano più se mi interessava di più il dialetto o l'Arabo Standard. Con fatica ho dovuto spiegare loro che al mio orecchio straniero sia il dialetto sia l'Arabo Standard suonano come due lingue/varietà altrettanto belle, e che non percepisco che una sia migliore dell'altra, o superiore.

²⁹⁵ Il testo era per loro completamente nuovo. Non conoscevano nemmeno la trama di *Otello*. Durante la lettura si sono molto appassionati. Un professore, in particolare, si è immedesimato nei personaggi così tanto che durante la lettura più che leggere declamava, in dialetto. Inoltre rifiutava di leggere le parti femminili, ma anche di recitare il ruolo di Iago, che lo disgustava, e quindi le parti di Iago le dovevo leggere io.

Safouan:

كاسيو: السحر أمن له الطريق،
العواصف نفسها، البحور العاليه، والرياح النابحة،
الصخور المتساقطة والرمال المتراكمة،
كل المكامن الخاينه اللي راقده تحت الميه عشان تعقل بطن السفينه،
كلها نسيت طباعها المميته
كأنما حست بالجمال، عشان تسبب
دسدمنه الإلاهيه تمر بسلام.²⁹⁷

*Cassio: la magia gli ha difeso la via,
le tempeste stesse, gli alti marosi, i venti che abbaiano,
le rocce crollate e le sabbie accumulate,
tutti i nascondigli traditori coricati sotto l'acqua lì in agguato per arrestare il fondo della nave,
hanno tutti dimenticato la propria natura assassina
come se, percepita la bellezza, avessero lasciato passare in pace
la divina Desdemona.*

In rosso ho evidenziato le parti in Arabo Standard, ovvero, tenendo a mente il concetto di terza lingua, le parti che possono essere lette sia in Arabo Standard sia in dialetto, e in nero ho lasciato le parti che sono solo in dialetto. Il risultato è un buon esempio di traduzione in Arabo Medio, un misto di varietà letteraria e dialettale.

Approfondisco l'analisi. In rosso evidenzio la rima in ā.

كاسيو:
السحر أمن له الطريق،
العواصف نفسها، البحور العاليه، والرياح النابحة،
الصخور المتساقطة والرمال المتراكمة،
كل المكامن الخاينه اللي راقده تحت الميه عشان تعقل بطن السفينه،
كلها نسيت طباعها المميته
كأنما حست بالجمال، عشان تسبب
دسدمنه الإلاهيه تمر بسلام.²⁹⁸

Questa rima ricorre nell'estratto ben 15 volte, e conferisce al linguaggio una musicalità molto gradevole. Il ritmo dell'estratto è regolare. Il pezzo è costruito con una serie di soggetti che creano l'effetto di un crescendo di attesa, ossia costruendo un contesto che accresce la tensione del lettore in attesa del predicato che, quando arriva, scioglie la tensione col suo sublime contenuto: gli elementi naturali dimenticano la loro natura assassina perché provano rispetto per la bellezza di Desdemona, e la lasciano passare in pace.

Musicalità, ritmo, climax e originalità permeano questo passaggio, nel testo originale e anche in traduzione, col risultato che il lettore madrelingua egiziano, in questo punto della lettura, si ferma ed esclama ripetutamente: الله! الله! الله! Dio! Dio! Dio! Non si tratta di una preghiera, ma dell'esclamazione di meraviglia, tipica e spontanea, usata in Egitto per apprezzare qualcosa, di solito ascoltata. La si sente ad esempio nelle moschee, quando qualcuno salmodia il Corano in modo sublime, e ho avuto l'occasione di sentirla leggendo *Otello*, in questo ed altri punti della traduzione. Prendo atto dunque che in questo punto la traduzione di Safouan è stata eccelsa riuscendo a toccare profondamente la sensibilità del lettore madrelingua e quindi, in definitiva,

²⁹⁶ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 60-63.

²⁹⁷ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 50.

²⁹⁸ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., p. 50.

centrando l'obiettivo enunciato dal traduttore.

Alla fine dell'Atto 4, scena 3, Emilia pronuncia il suo discorso sulla parità tra marito e moglie. Ecco:

*Emilia: ...
But I do think it is their husbands' faults
If wives do fall. Say that they slack their duties,
And pour our treasures into foreign laps;
Or else break out with peevish jealousies,
Throwing restraint upon us; or say they strike us,
Or scant our former having in despite –
Why, we have galls, and though we have some grace,
Yet have we some revenge. Let husbands know
Their wives have sense like them: they see and smell,
And have their palates both for sweet and sour
As husbands have. What is it that they do,
When they change us for others? Is it sport?
I think it is. And doth affection breed it?
I think it doth. Is't frailty that thus errs?
It is so too. And have we not affections,
Desires for sport, and frailty, as men have?
Then let them use us well: else let them know
The ills we do, their ills instruct us so.*

Come evidenziato mediante i colori, il passaggio presenta consonanze, ripetizioni, assonanze. Queste caratteristiche conferiscono alla lingua quella musicalità e qualità che, insieme alle immagini e ai concetti che veicola, regalano al lettore il godimento intellettuale per cui Shakespeare è giustamente celebre.

Emilia: ... Ma io credo che sia colpa dei mariti/ Se le mogli cadono. Loro smorzano, diciamo,/ I loro ardori e versano i tesori/ Nostri in grembi estranei, oppure/ Scoppiano in gelosie meschine, costringendoci/ In casa, o, diciamo, ci picchiano/ E per dispetto ci riducono il denaro di prima./ Ebbene, anche noi abbiamo del fiele/ E, pur avendo qualche grazia, sappiamo/ Vendicarci. Sappiano i mariti che le mogli/ Hanno i sensi come loro: vista olfatto,/ Palato per il dolce o per l'amaro,/ Come i mariti. Perché ci cambiano/ Con altre donne? Per divertimento?/ Credo di sì: ed è la passione/ A provocarlo? Credo di sì. Ed è/ La debolezza a sbagliare in questo modo?/ Vero anche questo. E non abbiamo noi,/ Come gli uomini, passioni, desideri di svago,/ Debolezza? Dunque ci trattino bene./ Sappiano altrimenti che i peccati che facciamo/ Sono i loro peccati che ci insegnano a farli.²⁹⁹

Non si tratta di un estratto lirico o sublime, ma certamente di un passaggio brillante e pieno di saggezza popolare, permeato da una cogente logica interna. Il brano applica alle donne i concetti che Shylock nel *Mercante di Venezia*, (Atto 3, scena 1) applica agli Ebrei. La struttura del monologo è la stessa, e la somiglianza tra i due è palese ʘ

Safouan lo traduce così:

²⁹⁹ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 220-223.

إميليا: ... لكن أنا اعتقادی إنَّ الغلطة غلطة الرجالة،
 إذا كانت نسوانهم بتقع في المنكر، افرضی إنهم أهملوا واجباتهم
 وراحوا يرموا الحب اللی من حقنا في حجر غير حجرنا،
 أو من غير كده ولا كدا یقرفونا بغيرتهم
 ويحاسبونا على الخرجة والطلعة، أو افرضی إنهم یضربونا
 أو یقللوا المصروف انتقام لیه،
 ما احنا كمان عندنا الصفراء، وإذا كان عندنا لطف
 فعندنا كمان غل، خلی الأزواج تعرف
 إنَّ زوجاتهم زیها زیهم، بتشوف وتشم،
 عندهم حلق یدوق الحلوة والمره
 زی اللی عندهم، أیه اللی بیعملوه
 لما بیجروا ورا غیرنا؟ ریاضة؟
 أفكر كدا، هل الميل هو السبب؟
 أفكر أيوه. هل ضعف وبيتوهم عن الطريق؟
 دا كمان أيوه. طیب هل احنا ما عندناش ميل؟
 غیه ریاضة وضعف زی اللی عند الرجالة؟
 إذن خلیهم یعاملونا كویس، وإلا خلیهم یعرفوا
 أذانا لیهم اتعلمناه من أذانهم لینا.³⁰⁰

LEGENDA:

ا, ā, ā. Ricorre nell'estratto 40 volte come rima, interna e finale.

نا, nā. Ricorre nell'estratto come rima, 12 volte, e tre volte in corpo di parola, prima di ulteriori suffissi, per un totale di 15 ricorrenze.

عند, ind. E' l'equivalente di "avere", "have". E' ripetuto nell'estratto 5 volte.

افرضی, ifriḏī. E' un verbo all'imperativo e corrisponde qui all'inglese "say" "diciamo che", "immagina", "supponi". E' qui ripetuto 2 volte.

كده, kedā. Ripetuto due volte, a distanza ravvicinata, significa "così", e si riferisce a quanto affermato nel verso precedente. Io li traduco, più sotto, con "questo" e "quello"

Emilia: ...

Però sono convinta che la colpa è dei mariti,
 se le loro donne cascano in condotte ignobili. Immaginali a trascurare i loro doveri
 e andare a gettare l'amore che ci spetta di diritto in grembi diversi dai nostri.
 Oppure, a parte questo e quello, a disgustarci con la loro gelosia,
 a controllarci quando usciamo e ritorniamo, oppure immaginali a picchiarci,
 o a centellinarci il denaro da spendere, per vendetta-
 E però, anche noi abbiamo del fiele. Come abbiamo grazia,
 abbiamo anche l'odio. Sappiano, i mariti,
 che le loro mogli sono come loro: vedono, annusano,
 e hanno il palato che assapora il dolce e l'amaro,
 come quello che hanno loro. Cosa fanno
 quando corrono dietro alle altre? Si divertono?
 Credo di sì. E' a causa dell'attrazione?
 Penso di sì. Smarriscono la strada per debolezza?
 Sì, anche per questo. Ebbene: noi non proviamo attrazione?
 O desiderio di divertimento e debolezza come quelli che hanno gli uomini?
 Quindi che ci trattino bene, altrimenti sappiano
 che le nostre offese verso di loro le abbiamo imparate dalle loro offese verso di noi.

Il discorso è guidato da una logica lampante, ed è un pezzo egregio di saggezza popolare femminile,

³⁰⁰ Safouan, مسرحية عطيل, op. cit., pp. 139-140.

non a caso espresso da Emilia, che non sarà una gentildonna come Desdemona, e che però, rispetto a quella, ha più esperienza di vita. Safouan naturalmente lo traduce integralmente e, rispetto ad altri passaggi, di cui già si è detto, usa qui in prevalenza sintassi e parole dialettali, dato che parla una popolana, e quindi il suo discorso riflette la condizione sociale del personaggio. Qualche breve frase nel passaggio può essere letta sia in dialetto sia in Arabo Standard, ma nel complesso qui prevale il dialetto. Quanto al ritmo, assonanze, consonanze e rime interne, si ritrovano nel testo tradotto non meno che nell'originale. I colori nel testo le evidenziano. Qui si può osservare nel dettaglio il grande sforzo compiuto da Safouan per rendere il testo originale anche nella sua musicalità e le tecniche usate sono le stesse di Shakespeare: assonanze, ripetizioni, rime interne. Credo si tratti di un lavoro egregio. Non eguaglia Shakespeare, ma almeno si può dire che il dialetto egiziano, qui utilizzato, non presenta nessun limite intrinseco che impedisca al traduttore, almeno, di provare a riprodurre la ricchezza della lingua shakespeariana. Se non arriva al livello di Shakespeare è perché Shakespeare, per dirla con le parole di Safouan, è il più grande poeta che Dio ha creato in terra, e quindi è difficile eguagliarlo, in qualsiasi lingua. Ma il dialetto egiziano non presenta limiti naturali superiori o inferiori ad altre lingue, incluso l'Arabo Standard.

In conclusione propongo un ultimo passaggio, nel quale a mio parere il traduttore si avvicina molto al sublime del testo originale. Si tratta di quel passaggio incredibilmente censurato da Nu'mān 'Āšūr, in cui Iago, in risposta a Desdemona, si cimenta nella descrizione di quella che secondo lui potrebbe essere la donna ideale, e dimostra che, se vuole, è capace di non essere triviale e offensivo, ma di sapersi esprimere in modo nobilmente poetico:

Atto 2, scena 1, versi 145-154

*Iago: She that was ever fair and never proud,
Had a tongue at will, and yet was never loud;
Never lacked gold, and yet went never gay;
Fled from her wish, and yet said "Now I may";
She that being angered, her revenge being neigh,
Bade her wrong stay, and her displeasure fly;
She that in wisdom never was so frail
To change the cod's head for salmon's tail;
She that could think and never disclose her mind:
See suitors following and not look behind:*

*Iago: Colei che fu sempre bella e mai/ Orgogliosa,
ebbe lingua a volontà ma non fu mai/ Chiassosa,
non mancò d'oro ma non fu mai/ Sfarzosa,
sfuggì al desiderio ma disse/ "Ora potrei",
lei che, adirata,/ Vicina alla vendetta
placò l'offesa/ E lasciò che la collera sbollisse,
lei/ Che di saggezza non fu mai tanto priva/
Da scambiare la testa del merluzzo con la coda/ Del salmone,
lei che di pensiero era dotata/ Ma che mai il suo pensiero ha rivelato,/
Lei che vedeva i pretendenti seguirla/ Ma mai si voltò indietro.³⁰¹*

Anche in questo estratto si osservano rime, ripetizioni e assonanze. La lettura ha un andamento non regolare, che dà al lettore il tempo di soffermarsi sul significato dei versi, significato molto lusinghiero, e nell'insieme queste caratteristiche fanno del passaggio un gran bel pezzo di letteratura. Safouan è riuscito ad avvicinare, qui, l'originale ?

³⁰¹ William Shakespeare, *Otello*, Feltrinelli, op. cit., pp. 68-69.

ياجو: الجميله دايمًا وعمرها ما اتغرّت،
 اللي لسانها ملكها، ومع كده عمره ما على،
 اللي ذهبها كتير لكن عمرها ما اتبهرّت
 اللي احجمت عن رغبتها ساعة ما قالت "ممکن دالوقت"،
 اللي لما غضبت، وكان انتقامها في ايدها،
 مسكت نفسها وصرقت زعلها،
 اللي عقلها عمره ما نقص
 لدرجة أنها تبدل الكويس بالوحش،
 اللي تعرف تفكر لكن عمرها ما تبوح بسرها،
 اللي المعجبين يبقوا وراها
 لكن عمرها ما تدور وشها.³⁰²

LEGENDA:

ها:hā. Pronome suffisso femminile. Ricorre in rima finale 5 volte, e nelle rime interne altre 11 volte, per un totale di 16 volte.

عمر:’umr. Qui traduce il “never” “mai”. Ricorre 5 volte.

ما:mā. Particella negativa. Traduce il “not”, “non”. Ricorre 6 volte.

اللي:illī. Pronome relativo. Traduce il “that” “che”. Ricorre 7 volte.

ت: at. Desinenza del verbo al passato del femminile singolare. Ricorre 5 volte.

Oltre a questi segnalati, che sono i principali, vi sono altri suoni che si richiamano a vicenda nel passaggio, e di certo il dialetto egiziano, qui utilizzato, dimostra di possedere tutto il potenziale necessario in una traduzione estremamente ambiziosa. Safouan ci mette il massimo impegno e, come già osservato, il risultato è egregio, pur se non all’altezza del testo originale. Ne propongo una traduzione letterale italiana non per rendere la stessa musicalità³⁰³, ma attenta solo riprodurne il significato, e dimostrare che Safouan è rimasto fedelissimo al testo originale, tranne in un punto.

Iago:

*La donna bella lo è sempre, e mai è superba,
 E’ quella che avrebbe voce, e tuttavia mai la alza,
 E’ quella che ha molte ricchezze, ma mai si imbelletta,
 E’ quella che reprime il desiderio, nel momento in cui dice: “Ora potrei”,
 E’ quella che, se si arrabbia, e ha nelle sue mani la vendetta,
 Si trattiene, e allontana la sua rabbia,
 E’ quella dall’intelligenza mai carente al punto di **confondere bene e male**,
 E’ quella che sa pensare, ma mai rivela il suo segreto,
 E’ quella cui vanno dietro gli ammiratori, e però mai volta il suo viso.*

Solo al verso 152, evidenziato in rosso, Safouan cambia il senso, e rinuncia alle immagini shakespeariane della testa di merluzzo e della coda di salmone, metafore usate da Shakespeare per intendere rispettivamente il male e il bene, e dire che la donna bella è anche saggia, e sa valutare bene. Safouan sceglie qui di semplificare il verso, parlando semplicemente di “bene” e “male”, oppure di “buono” e “cattivo”. Si tratta di una scelta insolita, per lui che è sempre molto fedele al testo originale, e temo che qui, così facendo, Safouan impoverisca il testo in favore di una traduzione addomesticante che risulta più comprensibile ma meno vivida. Malgrado i suoi sforzi, e malgrado il dialetto egiziano gli consenta di avvicinare il sublime shakespeariano, il genio di Shakespeare resta inimitabile.

Come reagisce il madrelingua a questo estratto? Si lascia conquistare. Qui, come altrove la reazione

³⁰² Safouan, كسر حية عطيل, op. cit., p. 53.

³⁰³ Infatti già Dante ha ampiamente dimostrato che l’Italiano è una lingua poetica, e non serve ulteriore evidenza, in questo contesto.

è l'esclamazione الله! الله! الله! Dio! Dio! Dio! che esprime il massimo godimento, intellettuale ed estetico. Insomma, il dialetto egiziano di questa traduzione non mitiga il potere seduttivo di Shakespeare.³⁰⁴

³⁰⁴ Questo estratto, in particolare, ha definitivamente fatto cadere le riserve dei professori egiziani. Ed è in questa versione dialettale che la moglie di uno di loro se l'è visto dedicare in modo del tutto inatteso. E' piaciuto tantissimo anche a lei, e non le è nemmeno venuto in mente di chiedere come mai fosse in dialetto e non in Arabo Standard.

CONCLUSIONE

La presente ricerca si è proposta l'obiettivo di mostrare come nel caso specifico dell'Egitto la diglossia, peraltro diffusa in tutto il mondo arabo, viva una condizione particolarmente radicata di convivenza di una varietà letteraria, scritta, élitaria, con la lingua madre usata nella comunicazione quotidiana, e ben distante dalla prima.

Questa dicotomia è data per scontata e per immutabile, malgrado la presenza di innovatori che chiedono da tempo che la varietà letteraria venga adeguata nel senso di avvicinarsi a quella parlata. Ciò che ha stimolato questa ricerca è stata la constatazione che le proposte degli innovatori non sono una novità degli ultimi anni, ma si ripetono da decenni, senza ottenere consensi di sorta. Persiste quindi la contraddizione di un popolo che studia e scrive in una varietà linguistica letteraria diversa dalla lingua madre, varietà letteraria che apprende spesso poco e male, restando di fatto escluso dall'accesso ai capolavori letterari, mentre, se studiasse nella lingua madre, si può ragionevolmente presumere che l'alfabetizzazione ne risulterebbe facilitata, con conseguente positiva maggiore diffusione della cultura.

Il punto di partenza da cui questa tesi ha preso le mosse è un articolo dell'Agosto 2014, di Yāsīn al-Hāġġ Šālīh, che affronta l'annoso problema della diglossia nel mondo arabo, e in particolare nella società egiziana. La ricerca si è poi mossa all'indietro nel tempo per dimostrare che altre voci, prima di quella di Yāsīn al-Hāġġ Šālīh, già avevano posto lo stesso problema. Nel 2004 ad esempio Šarīf aš-Šūbāšī, in un libello polemico, auspicava la necessità di un re-styling della lingua faonda, nell'interesse della stessa sopravvivenza della cosiddetta Lingua Araba, diversamente destinata a divenire sempre più oggetto dell'odio studentesco, nonché simbolo della pedanteria grammaticale che ancora caratterizza insegnamento e apprendimento linguistico in Egitto.

Come caso emblematico di diglossia, la ricerca ha scelto l'analisi di alcune traduzioni dell'*Otello* di Shakespeare in Egitto, due in dialetto e una in Arabo Standard.

La prima traduzione affrontata è quella del 1912, di Ḥalīl Muṭrān, traduzione in Arabo faondo che per un secolo ha goduto di grande reputazione e stima.

Più che di una traduzione si è trattato di una vera e propria arabizzazione del personaggio Otello, della storia e addirittura di Shakespeare. L'ideologia pan-araba del traduttore porta ad esiti parecchio distanti dal testo originale. Nelle intenzioni del traduttore, Otello incarna il leader arabo positivo, capace di rappresentare l'identità araba che trova nella lingua faonda il proprio collante identitario. Otello, in questa versione, non accetta la responsabilità dei propri errori, che sarebbero esclusivamente dovuti alle macchinazioni dello straniero: Iago.

Nel 1984, in pieno regime Mubarak, il sogno del panarabismo è definitivamente crollato. E lo zoom nella traduzione di *Otello* cambia inquadratura. Dalla visione a tutto campo del panarabismo di Ḥalīl Muṭrān si passa a un'inquadratura più limitata, quella che non esce dai confini egiziani, attraverso una traduzione in dialetto egiziano, di Nu'mān 'Āšūr. Si tratta di un esperimento rivoluzionario, che sfida la prassi consolidata nella scrittura e traduzione delle tragedie esclusivamente in Arabo Standard. Più che di una vera e propria traduzione, tuttavia, si tratta di un adattamento che va nella direzione del presunto gusto del pubblico egiziano, e che vede il massiccio ricorso alla censura delle parti triviali, delle descrizioni oscene, delle imprecazioni a sfondo religioso, delle parti femminili, con esiti estremamente distanti dal testo originale. Considerata la lingua utilizzata e il tipo di traduzione adattata al pubblico di destinazione, si è definita questa traduzione un'opera di egizianizzazione. L'opera non ha suscitato l'interesse della critica, né in positivo né in negativo, la peggiore possibile delle reazioni.

La ricerca ha poi focalizzato l'attenzione su una terza traduzione dell'*Otello*, in dialetto egiziano, del 1998. Moustapha Safouan, il traduttore, si propone di dimostrare che il dialetto egiziano, come l'Italiano per Dante, è una lingua che possiede tutto il potenziale necessario per veicolare contenuti seri, drammatici e poetici. Se in Egitto la lingua letteraria è l'Arabo Standard, e non la varietà

parlata, la lingua madre, il motivo va ricercato nel rapporto tra élites al potere e popolo represso, che da sempre vede nella lingua letteraria, appannaggio di pochi, uno strumento usato per tenere il popolo in una posizione di sottomissione e sfruttamento. Safouan ritiene che sia necessario inserire l'insegnamento della varietà linguistica parlata nelle scuole, varietà che, in un'ottica di democratizzazione, deve andare a sostituire l'Arabo Standard nella produzione scritta, in modo analogo a quanto avvenuto per l'Italiano e il Tedesco rispettivamente con Dante Alighieri, e Martin Lutero. La sua traduzione di Otello va in questa direzione.

Rispetto al panarabismo di Ḥalīl Muṭrān, che porta alla arabizzazione, e alla prospettiva strettamente egiziana di Nu'mān 'Āšūr, con Moustapha Safouan lo zoom si restringe ulteriormente per concentrarsi sui difetti di Otello visto non già come leader positivo, e nemmeno come leader egiziano, ma come uomo vittima del suo egocentrismo narcisista, che lo rende cieco di fronte ai suoi stessi limiti, e che fa di lui piuttosto l'emblema del leader arabo contemporaneo: violento, sanguinario, forte coi deboli e debole coi forti. La sua traduzione in dialetto è fedele al testo shakespeariano e molto attenta alla sua musicalità, con esiti egregi che, anche se non eguagliano il genio di Shakespeare, mostrano tuttavia che il dialetto egiziano può essere utilizzato per tradurre il più grande poeta al mondo non meno di altre lingue, incluso l'Arabo Standard.

Tuttavia l'unica traduzione di Otello delle tre analizzate che si è affermata e ha riscosso successo è quella in arabo facondo, di Muṭrān.³⁰⁵ Le versioni in dialetto di 'Āšūr e Safouan hanno rispettivamente lasciato nell'indifferenza e causato qualche polemica negativa. I motivi delle critiche negative alla traduzione di Safouan sono legati alla scelta del dialetto per tradurre. Si può legittimamente desumere che anche l'indifferenza alla traduzione di 'Āšūr sia legata allo stesso motivo. Il dialetto non è considerato in Egitto uno strumento valido per veicolare contenuti seri o drammatici, nelle opere creative e anche in traduzione, condannate dalla prassi ad essere espresse in Arabo Standard, che non è la lingua madre di nessuno, ma è una varietà linguistica appresa a fatica sui libri di scuola.

Le rare voci di coloro che invocano uno svecchiamento della lingua Standard, come quelle di Yāsīn al-Ḥāḡḡ Ṣālīḡ e Ṣarīf aš-Šūbāšī restano inascoltate, mentre quella rivoluzionaria di Safouan, che si spinge fino a chiedere la trasformazione della varietà parlata in lingua nazionale, viene criticata e poi, sostanzialmente, ignorata come le altre. Nel frattempo le tragedie shakespeariane continuano ad essere rappresentate, nei teatri egiziani, in Arabo Standard.

Shakespeare tuttavia scriveva in una varietà linguistica non distante da quella parlata dal popolo, sebbene interpretata con somma maestria. E infatti il suo pubblico, misto, non mancava certo della componente popolare, che amava moltissimo il teatro, ed era in grado di seguire le rappresentazioni, con fare parecchio concitato, senza bisogno di diplomi o lauree in Inglese accademico.

E se Shakespeare rinascesse in Egitto, oggi? Come scriverebbe?

In un articolo del 2009³⁰⁶, Sameh F. Hanna si pone proprio questa domanda riprendendo un articolo del 1952, scritto da Tawfīq al-Ḥakīm.

*In un articolo scritto nel 1952 intitolato "'Awā'iq al-masrahīyya 'indanā", "Gli Ostacoli nella Drammaturgia nella nostra Cultura"*³⁰⁷ *il romanziere e drammaturgo egiziano Tawfīq al- Ḥakīm ha posto una domanda: e se Shakespeare ricomparisse oggi in Egitto e dovesse scrivere opere teatrali alle stesse condizioni imposte agli attuali drammaturgi egiziani, per un pubblico egiziano in una lingua compresa dal suo pubblico? A partire da questa domanda ipotetica al-Ḥakīm ha affrontato gli ostacoli che si trovano sulla strada dei drammaturgi moderni egiziani ponendoli sullo sfondo dell'opera teatrale shakespeariana e del teatro elisabettiano in genere.*

Alla fine del suo articolo al-Ḥakīm conclude che Shakespeare è stato "fortunato ad essere nato

³⁰⁵ Evidentemente la pressione dell'Arabo Standard e l'ideologia della lingua sono fattori determinanti oggi come lo erano nel 1912, e sono quelli che possono determinare il successo o l'insuccesso di un'opera letteraria, pur se in traduzione.

³⁰⁶ Sameh F. Hanna, *Othello in the Egyptian Vernacular*, in *The Translator*, 15, 1(2009), pp. 157-178.

³⁰⁷ عوائق المسرحية عندنا, articolo più tardi pubblicato in *تأملات في الأدب والفن* Tawfīq al-Ḥakīm: *Ta'ammulāt fī al-adab wa-l-fann*, ed. Hafez Sabry, 1998, Cairo: الهيئة العامة لقصور الثقافة Al-Hay'at-al-'amma li-quṣūr al-ṭaqāfa. L'articolo di Sameh Hanna utilizza questa fonte.

nell'Inghilterra del sedicesimo secolo".³⁰⁸

Tra i tanti ostacoli che l'ipotetico Shakespeare egiziano incontrerebbe negli anni Cinquanta c'è la questione del tipo di lingua da usare. Al-Ḥakīm si chiede: *"l'ipotetico Shakespeare egiziano userebbe versi o prosa? Arabo Standard o dialetto?"*³⁰⁹ ... *Se risolvesse questo problema scegliendo l'Arabo Standard per le opere storiche o serie, allora le opere moderne, che descrivono gente del popolo e dell'ambiente locale, non potrebbero più essere scritte in Arabo Standard, se non a discapito di correttezza e onestà descrittiva.*"³¹⁰

La conclusione di al-Ḥakīm è netta. *"Se Shakespeare fosse rinato in Egitto e avesse incontrato tutti gli ostacoli che devono affrontare i drammaturgi contemporanei egiziani, allora il suo genio sarebbe stato un fallimento.*"³¹¹

Nel 2015, a distanza di oltre 60 anni da quell'articolo è cambiato qualcosa? A giudicare dai risultati di questa ricerca pare proprio di no.

Tuttavia, *panta rei*. Anche la società egiziana, come ogni società, secerne l'ideologia e la cultura dominanti che le sono affini, quindi chissà, se mai si innescherà un processo di democratizzazione di questa società, secondo alcuni già in corso, anche il contesto linguistico certamente si adeguerà ai nuovi tempi. Ma quanto tempo occorrerà?

³⁰⁸ Hafez, 1998, p. 512, citato da Sameh Hanna, *Othello in Egyptian Vernacular*, op. cit., p. 161.

³⁰⁹ Ibidem.

³¹⁰ Ibidem, p. 511.

³¹¹ Ibidem, p. 510.

APPENDICE 1

OTELLO: INTRODUZIONE DI NU'MĀN 'ĀŠŪR

عطيل: مقدمة نعمان عاشور

كلمة ... عن الترجمة النصية لمسرحية

عطيل

لوليم شكسبير
باللغة المسرحية

• بقلم : نعمان عاشور •

التي يستحيل تجاوزها في اللغة الفصحى .. في حين يمكن صياغة حوار شكسبير الدرامي .. وهو حوار مبتكر في سكة وصياغته باللغة المسرحية المتحررة .. وهي التي تتجاوز استعمال الفصحى الى ما يسونه العامية .

التصد اذن من مثل هذه الترجمة .. ليس تقريب شكسبير الى الجمهور باللغة التي يستطيع تقبلها .. وإنما نقل شكسبير بالصورة الدرامية التي تصدق في نقله الى الجمهور .. في ادق واعق معايير وباللغة التي لا تتاذى مع العامية ومع ذلك تستند الى سلاستها وغناها وقدرتها على الصنق العسى والاعاطفى الذى هو الجوهر الاساسى فى مسرح شكسبير .

ليست هى اذن مجرد قضية تبسيط أو ابتذال وإنما هى قضية سلامة تذوق ولهم وحرص على أضخم تراث درامى أن يصل الى جمهورنا بأصدق لغة مستطاعة ، هذا فضلا عن أن الترجمة المقدمة بهذه اللغة المسرحية .. قدر روعيت فيها الروح الشاعرية لصرح شكسبير وهى روح لا تعجز عنها اللغة .. التي لا تقول أنها العامية .. ولكنها اللغة الدرامية الصريحة التي ربطت بين شعب وادينا الى هذا التاريخ من حياته .

مشكلة اللغة فى المسرح المصرى من أعقد المشاكل وتكاد تكون هى المشكلة الرئيسية .. وهى الوجه الاخر لمشكلة الجمهور .. ولكن الدافع الى ترجمة عطيل بما يمكن أن نسميه اللغة المسرحية .

لم يقصد به تجنب المشكلة اللغوية فى تقديم شكسبير للجمهور المصرى .. بقدر ما كان محاولة

للكشف عن شكسبير باللغة التي تناسب مسرحه امام مترجمات الفصحى السابقة التي لم تستطع أن تخرج شكسبير عن حيز الدراسات الاكاديمية وعروض الاختبارات المدرسية .

ولذلك كان من الممكن اختيار احدى الكوميديات ولكن عطيل بالذات يمثل اقرب مفهوم يمكن تقديمه عن شكسبير الى جمهورنا المصرى .. لا فقط من ناحية موضوع المسرحية .. وإنما من

ناحية أهم وأبرز وهى قدرة شكسبير على خلق الجو النفسى والفكرى بل والعضارى الذى تدور فيه الاحداث بمنطق وأيدولوجية قريبة كل القرب من مفهومنا الحضارى وأيدولوجيتنا .

فإذا كان الاحتكام الى مشكلة اللغة فإن أى ترجمة لشكسبير لابد وأن تقوم على أساس الاحتفاظ بالجوهر الدرامى لحواره .. وهو مالا يتأتى الا اذا تحررت لغة نقله من القواعد التقليدية

• المسرح - ٩٠ •

APPENDICE 2

OTELLO: INTRODUZIONE DI MOUSTAPHA SAFOUAN

عطيل: مقدمة مصطفى صفوان

مقدمة المترجم

• إحدنا ما فيش داعى نتحدلق فى المسائل الإلهية، علشان التقاليد اللي ورثناها عن أبائنا واللى عمرها قديم قدم الزمن نفسه، ما فيش حاجة نقدر تكسرها، مهما أتقننت الأمخاخ السوفسطائية، .
يوربيدس

الغرض من الترجمة إلى اللغة المامية واضح: إن ييجى اليوم اللي فيه محمد على عبد المولى والملايين اللي زيه يقدرؤا يقرأوا فيه كيار الكتاب من عندنا ومن عند غيرنا باللغة اللي رضعوها على صدر أمهاتهم واللى عاشوا بيها وفيها وماتوا وهم بيتطقوا بيها.

الدرب الحية مدينة بحياتها للأقلام، مش لأن أصحاب الأقلام بيوعوها؛ الناس - يكتفى تسمع نكاتها - عارفة كل حاجة، وبالأخص عن السلطة وشهوتها، عن الحكم وجبروته، عن القوة وترزيعها بين الناس بعضهم فوق بعض طبقات، وعن الممالأة الكدابة فى كل تمجيد. لكن الأقلام الكبيرة هي المتنفس الأول للحقايق الأخيرة، واللى يواجه الحقيقة ما يخافش من سلطان.

إحدنا مدنية من المدنيات اللي اخترعت الكتابة من خمس قلاف سنة⁽¹⁾ لكن الدولة عملت منها سر موقف على كتيبها، فكانت النتيجة إن إحدنا لازلنا إلى حد بعيد أميين، ربما كانت نسبة اللي بيقرأوا ويكتبوا بيها مانزدهش كتير عنها بين اليونانيين فى القرن الخامس قبل الميلاد.

كذلك لغة الأدب، فصلنا بينها وبين عامة الناس، فكانت النتيجة (1) أقصد كتابة المقاطع والحروف لأن الكتابة بوجه عام موجودة فى كل مكان فيه مجتمع إنسانى وقوة لغة

إهداء

إلى

محمد على عبد المولى !

إن الحكم قد يستفرد بكل شاعر أو عالم أو فيلسوف خرج كلامه عن اللبى واجب يتقال، وما فضلش فى الساحة غير أنصار السلطان، لدرجة إن الواحد يمكن يسأل هل الكتابة بلغة ما يفهمناش إلا الخاصة ما كانتش أكبر فح - وبلاش نقول فح نرجسى - وقع فيه الكتاب، بحيث صاروا طايفة، زى البراهمة، يكتب بعضهم لبعض وكان كل واحد فيهم يكتب لنفسه.

مين يقدر يتصور أوروبا كان حيكون إيه مصيرها لو أن اللاتينى فضل فيها لغة الأدب والعلم والفلسفة، كسر الإحتكار ده له قصة يصح نسردها هنا ولو باختصار.

أول من كلم الناس فى أوروبا بلسانها اللبى ما أخذتهوش من معلم بلقنها صرفه ونحوره، واللبي به فرجت أو زعلت، حيث أو اتسارت، تاجرت أو غشت، واللبي بيه أخذت مع بعض - بالصدق أو بالكذب - عهود، كان المجانين، أصد شعراء الحب، خصوصاً فى جنوب فرنسا - وكان فيها أكثر من لسانين، وفى إيطاليا - وكان فيها من الألسنة العشرات - دانتي جه بعدهم وكان متبحر فى آداب اللغة اللاتينية، بجل فرجيل - أمير الشعراء فى نظره - تيجول التلميذ للأستاذ، وانتهى إلى أن أعظم الشعر، يعنى اليونانى واللاتينى، هو اللبى كان له قواعد وأصول، أو زى ما يقول بيرم :

لو كنت يا فن مجعول لك قانون وتصوص

لكنت زى الكرايك فى السما لَمَاع،

فصم على أنه يكتب عن الأشعار المنظومة باللغات الحية فى

زمنه كتاب يعادل فن الشعر بتاع هوراس، ومن هنا جه عنوان كتابه :
النصاحة فى العامية (١).

بيندى الكتاب بالتمييز بين اللغة العامية، اللبى هى اللغة اللبى كنا بتعلمها من غير تدريس، بتقليد مرصعنا، وبين نوع تانى من اللغة، ثانوية بالنسبة لنا، اللبى هية الرومانيين بيسموها نحوية، ثم بعد التمييز ده يقول: «بين النوعين دول من اللغة، الأنبل هى العامية»، جملة ما فيهاش تعقيد؛ مبتدأ وخبر وراه نقطة، ولكن دى هى الجملة اللبى انصاغ فيها إعلان إستقلال اللغات الأوربية.

بعد كده يوضح أسبابه: «أولاً، لأنها اللبى البشر بتبتدى بيها؛ وثانياً، لأن كل الدنيا بتستخدمها وإن يكن بنطق متنوع وكلمات مختلفة؛ ثالثاً، لأننا مطبوعين عليها، بينما الثانية بتوجد بالصنعة».

ونظراً لأن المسألة وإن كانت تخص بالتحديد اللبى اللبى واللاتينى، مسألة عامة ويمكن نتحط فى أى مكان أو زمان، فخطوة دانتي الثانية هية محاولة تعريف وظيفة اللغة أولاً وتاريخها ثانياً.

التعريف الأول: «أصل نحرة بالنص، قال: «نظراً لأن الكائنات الإنسانية ما بتحركهاش الغريزة وإنما ببحركها العقل، ونظراً لأن العقل بيختلف من فرد لفرد، حسب قدرته على التمييز والحكم أو الاختيار، كما لو كان كل واحد بيتمتع بالوجود كأنه نوع فى حد ذاته، فلا إحنا نقدر، زى الحيوان، نفهم أعمال الغير ودوافعه بمشورة طبيعتنا؛ ولا إحنا نقدر نعرف فكر الآخرين بالتقبول الروحى، زى الملايكة. لأن النفس الإنسانية محدودة بتقل الجسم وكثافته».

(١) الكتاب دا نهرته دار جامعة كمبريدج سنة ١٩٩٦، أصل وترجمة، مع مقدمة وهراس بقلم ستيفن برطويل.

- ٧ -

أتصور إن القارئ زاح يقول هنا إن المقارنة بيننا وبين أوروبا فيها تجاهل للتفارق، وهوه إن الفصحى عندنا ماهايش بس لغة الأدب وإنما لغة القرآن.

الرد فوه إنه إذا كانت كرامة القرآن جاية من كونه ركيزة الإسلام وحصنه، فالإسلام أمّنت بيه شعوب تختلف لغاتها تماماً عن اللغة العربية، كما أن فيه بالمقابل ناطقين بالعربية فضلوا على النصرانية.

فإذا كان الأمر كده، فإيه ذنب الإسلام فى نظم من الحكم بقى لها دلوقت خمس تلاف سنة، عمر السلطة فيها ما انتقلت من إيد لإيد إلا بالعنف، فالحاكم متى مسك الصولجان مايسيبوش إلا ميت أو مقتول.

صحيح إن فكرة الجماعة ربما كانت جزء لا يتجزأ من الإسلام، ولكن حتى لو سلمنا بكده، فالمقصود جماعة المؤمنين مش الجماعة السياسية؛ جماعة المصريين مثلاً، أو العراقيين، أو التونسيين، إلخ - وبلاش نتكلم عن اللبى وجودهم السياسى. فقله الاستعمار.

الأولى لإحتواء الإنسان فى الحياة الاجتماعية. «... إن كان ممكن يحصل فيه اللبى بيحصل لو كان العراق بلد مسيحى؟»، من ممكن الواحد يقول هنا إن الوجود أو الإجتماع السياسى هوه اللبى بيشل الجماعة من حيث بيه جماعة المؤمنين؟، ثم عشان نأخذ أمثلة من اللبى تلاقبها فى كتاب تصادم الحضارات اللبى كانت له فى أمريكا وأوروبا شته ورنه، هل دى صدفة إن حلف الأطلنطى يقف عند الخط اللبى بتبتدى عنده المسيحية الشرقية، يعنى الأورثوذكسية؟، أو هل دى صدفة إذا كانت

- ٩ -

من هنا كان لازم إن أعضاء الجنس البشرى، عشان يتبادل أفكارها، تكون عندها علامات مكونة من المعقول والمحسوس، والمعقود بالمعقول هنا هو المعنى، أما المحسوس فهو الصوت اللبى يدل عليه.

أما عن التعريف بالتاريخ فيتلخص عند دانتي فى سرد حكاية نمرود اللبى حرص البشر على بناية برج يناطح السما، فكان عقابهم إن رينا بلبل ألسنتهم، فتعددت اللغات بعدما كانوا بيتكلموا لغة واحدة.

بعد المقدمات النظرية دى يتساءل دانتي - وهنا بيان المرمى السياسى، مش بس الأدبى، لكتابه - عن إيه هية اللغة بين اللغات الجارية فى إيطاليا. وكان فيها على الأقل ١٤ لغة - تتساهل تكون لغة الحكم، أو بالأصح إيه هية اللغة اللبى ممكن تدى لإيطاليا وحدة فى غياب كل حكم سياسى موحد. الجدير بالذكر هنا إن المعيار عنده ماكنش الألبى أو الأنفع، وإنما: إيه هية اللغة اللبى تناسب مقتضيات الشعر أكثر؟. لأن اللغة الشعرية تمتد قوتها وأصداءها فى رأيه إلى أبعد من حدود الشعر نفسه، بل إلى أبعد من حد - ما - للغة، إن الدخول فى معارك الحياة نفسها وفى التباستها. هنا تبتدى فى الجزء الثانى من الكتاب صفحات من التحليل اللغوى والنقد الفنى تعتبر الأولى من نوعها فى تاريخ الأدب الأوربى فى العصر الرومى، ولكن الكتاب ما يكملش، يتف فى نص الجملة وأغلب الظن إنه وقف لأنه وجد إن المسألة ما تتحلش بالمقارنات النظرية وإنما بضرب المثل فعلاً؛ ومنه إنعكف على كتابة الكوميديا اللبى بتعتبر لغاية النهاردة أعظم عمل شعرى فى تاريخ الأدب الأوربى، واللبي إندت اللغة الإيطالية فعلاً شكلها المعروف لغاية دلوقت.

- ٨ -

تركيا المسلمة واقعة تستجدي الدخول في السوق المشترك زي العطشان
الثاني: أحدث راضى يبدله قلته ١٢.

مارلو قال: القرن الواحد والعشرين حاكيون قرن تدين أو مش
حاكيون.. ماتقوليش: حاكيون قرن العلم، المسألة تنحصر في تعريف
القدرة المطلقة. وما فيش أي شك في إن الإيمان بقدرة الله أحكم وأشد
أمان في عواقبه من الإيمان بقدرة العلم. فطلب الخلود عند الإنسان
شئ طبيعي، ليه هو ينفرد بمعرفة ارتباط الحياة بالموت من غير
تعويض أو طلب الحياة الثانية من رينا، أقل ما يقال في الدفاع عنه إنه
مشروط بفعل الخير أو الشر، يعنى يتضمن على أي حال تحمل من
السائل لمسئوليته، أما في عصرنا، عصر الحقوق الأمريكية، الإنسان،
كأن الإنسان ما عليهوش واجبات، فيعد القانون الرومانى مأحول جسمه
إلى ملكية زياها زي السلعة، لو واحد قلع عينك يدفع لك عليها تعويض،
صار الجسم دولوقت بفضل العلم ما كينة ينشال منها اللي ينشال وينزرع
اللى ينزرع، وبلغ الإيمان بيه إلى حد إنظار أن يرفع الحد المضروب
على كل حياة بلا قيد ولا شرط، فإذا ماكنش ده هو الجنون بعينه...
أيه الجنون!؟

أشبه إلى كده إن العلم جمع أطراف الكرة الأرضية وروحها
توحيد ما قدرش عليه أي دين، ولكن المشاهد هو إنه كل ما زالت
الصفات اللي كان بيبنى عليها التعريف بالجماعات صارت أي صفة
صالحة النهارده لتحديد ذاتية تتعرف بيها وتتكون على أساسها جماعة
من الجماعات، حتى الصفات الخاصة بالسلوك الجنسي - على الأقل في

أوريا وأمريكا^(١) - وكأن العالم كل ما اتوحد كسوق، كل ما اتفرقت فرق
وجماعات.

أرجع لأربى إذن، وهو إن الشعور هو اللي خلق أوريا، حرر
لغاتنا، فاتحرر الأدب والفكر. وإذا حبيت تبص للجزء الشرقى منها،
وروسيا بالتحديد، حاتلاقى إن شعور الشعب الروسى بذاتيته لاهو مرتبط
بالدولة ولا بالأرض ولا حتى بالدين، وإنما بحلم عن روسيا خلقه كتابه
من بوشكين وجوجل إلى شالاموف وصولنتسين. الشعوب بيخلقها
الكتاب، شعب من خير كتاب يكتبوا بلسانه جثة من غير روح، مسير
- وله حزن الآف السنين - هو الفساد. وإذا كان الاسم له مخاطره اللي لا
يسهان بها، فالأدباء - إفرا جونسر جراس مثلا أو بركيت - هما برضه
القادرين وحدهم على التذكير بالحقيقة وحماية العقل بقدر ما تمكن
حمايته في وجه السلطان الجديد، قادرين لأنهم بيكلموا الناس بلغتهم.
وبرهانا على كده وعملا باللى عملوه إخترت الترجمة إلى العامية.

يفضل السؤال: ولية شكسبير؟ لأنه أشعر خلق الله، فإذا العامية
ساعته، يبقى حاضيق على مين؟

وليه عطيل؟ لأن عطيل راجل بيتكلم وكأنه بيحبس في مزايا
شايك فيها صورة مكرنة من كل ما بيهر العين ويعجب المجتمع. ولية
السبب في الوجود المزقق بالصورة المثالية دى؟؟، هو نطق بيه لما
شكسبير، بحدسه الإلهي، خلاه يقول: «أدى نكبة الزواج، بيخلينا نقول
إننا نمتلك المخلوقات الرقيقة دى، من غير ماتملك شهياتها، يعنى مش
(*) الرجاله اللي بتحب الرجاله أصبحوا جماعة تطلب حقوقها، وكذلك النساء اللي
بتحب النساء، والعاطلين عن العمل اللي أصبحوا جزء لا يتجزأ من المجتمع، ده غير
الشيح الدينية وانتحارها الجماعي في بعض الأحيان، وازدياد المطالبة بالاستقلال على
أساس الجغرافيا أو العرق أو الدين أو اللغة في كثير من البلاد، إلخ... إلخ.

تفضل الشهادة بأنى ما وجدتش في الترجمة إلى لغتنا العامية
صعوبة تزيد عن الصعوبات اللي ممكن تواجه الترجمة إلى أي لغة
لعمل زي ده: الاستعارات اللي يضيع جمالها ووقعها لأن الكلمة
المستعارة مالهاش نفس المستدعيات في ذهن قارئ الترجمة؛ أو
التعريجات الفكرية المبنية على كلمة في الأصل لها معنيين؛ أو
التراكيب النحوية اللي تستدعي تصرف جديد في التقديم والتأخير أو
الفصل والوصل؛ أو الحذف اللي لا يمكن فهمه إلا إذا بدلته بالذكر؛ أو
المعاني اللي تستوجب تعبيرات ثانية تلمس أكثر الحساسية اللغوية للقراء؛
إلخ.. إلخ. فيه طبعاً شئ ما فيش ترجمة تنتقله، وهو اللي سماه أحد
النقاد «موسيقى عطيل» لأنها تابعة من أصوات اللغة الإنجليزية نفسها،
لكني حاولت أدي بقدر الإمكان ترجمة تتسمع قد ما تتفهم وإذا كان
الكامل مالوش تعريف غير إنه حافز من الحسن للأحسن. فراجاني إن
ترجمات ثانية أحسن تظهر^(١)، وبالنسبة للترجمة دى أكون شاكر لللى
يدلنى ^(٢) فين أخطاءها عشان أصحها. المهم إنه يكون منتبه إلى إن
فكرة المترادفات فكرة مالهاش أي نصيب من الصحة. فالكلمة أيا
كانت، من حروف الجر إلى أسماء الأعلام، إستخدامها وخصوصا

- والبرلمان، أو بين السلطات التشريعية والتنفيذية والقضائية، سر قوة أوريا هو بالضبط
تقسيم القوة بين الاتجاهات المختلفة في المجتمع السياسي. وما يتولى الجماعة. بدل
احتكارها استفادا إلى خلط مخيف ومناقض بين الكيان السياسي وجماعة المؤمنين، مما
لا يجعل مجال التعامل مع من اختلف إلا اعتباره خارج القضاء عليه.

(١) معظم اللغات الأوربية فيها أكثر من ترجمة لأعمال شكسبير.
(٢) باحظ خط تحت «فين»، لأن واحد صحفى كتب في موقع من مراقبه عن ترجمتى
لكتاب تفسير الأحلام فقال إن الأخطاء تعدد فيه بالمشورات بل بالملفات فلما اتراجعت إنه
يذكر ولو خطأ واحد، اخفى الجبان ورا رئيس تحريريه اللي رفض حتى نشر الطلب.

قادر يدخل في دماغه إن الرغبة في جوهرها هيه، مش مكفيه إنه
حظى برغبة دسدسونه، لكن كمان عاوز يمتلكها بحيث يستحيل
إستردادها أو توجيهها لشيء غيره كأنها بيت أو غيبط أو بقرة. ودا طبعاً
شئ مستحيل إلا إذا انحوت إلى أيقونه أو تمثال أو جثة هامدة..
وبالفعل قتلها، الفرق بيته وبين ياجوز إن واحد سخطه على الوجود ظهر
في القتل مباشرة، والثاني قتل بعدما اتجاوز الخط اللي مافيش للحب
حياة إلا في حدوده، الاثنين واحد. واحنا مجتمعات الحكم فيها سوى
كان قراقرشى أو انتخاباتي، ما هوش بصوت الأغلبية مرة عليه ومرة
عليك، وإنما لصوت القدرة، والقدرة تتعجن في المثاليات، صسبح
المثاليات ما فيش منها ضرر مادام المأخوذ بيها بيعمل المجهود اللارم
علشان يبقى في مستوى الصورة، ثم إن فيه مثاليات معقولة زي إن
الواحد إذا مسك شغلة يعملها كويس أو إذا اتكلم بقول كلام في محله، أو
إذا حكم في العدل ولو على نفسه.. إلخ. ولكن التمييزات دى كلها ما أسهل
ضباعها إذا كان القانون في أيدين سلطة هي تقمها لا تخضع لقانون
أو دستور^(١)، فضلا عن إن دور «الميديا» في عصرنا بيخلى الساسة في
جميع أنحاء العالم بتهم بصورتها أكثر مما تهتم بما يسمى في القانون
الرومانى باسم «القضية العامة».

عطيل هي أكبر مسرحية أعرفها ممكن تخفف من حدة الإنبهار
الطبيعى المتيم بالمثاليات لدرجة تصعب كل تفكير.

* * *

(١) زي الميثاق اللي الملك إدوار مضاء سنة ١٢٩٧ واللى اتبني عليه البرلمان الإنجليزي.
تاريخ أوريا ممكن تلخيصه في سلسلة من المهود والمواقب، انقسمت القوة بمقتضاها
بين الأثرة والكنيسة أو بين الباباوات والباطرة، بين الباطرة والملوك، بين الملوك -

الاستخدام الشعري يبحرك نظام اللغة كله، بحيث تأخذ منه وقع وتضمنات يستحيل نقلها هيّه إلى لغة ثانية. وربما كان الأكثر من كده إن كل لغة، زى ما قال أكبر شاعر فرنسوى معاصر «إيف بونفوا» فى كتاب صدر له أخيراً عن شكسبير وبيتس، بتشيل معاهما فلسفة مطبوعة فيها ضمناً، الكلام ما يصرحش بيها لكن بيقترضها. فاللغة الفرنسية مثلا تبص للكليات أولاً ومن خلالها للجزيئات باعتبارها أمثلة وشواهد عليها. ومن هنا الصراع المسرحى، عند راسين مثلاً، ويجب يكون صراع معقول زى الصراع بين الحب والواجب، أو بين خيانة الحاكم أو خيانة الصديق. أما اللغة الإنجليزية فعلى العكس تماماً، الفرد له فى نظرها الصدارة، وعن طريق الصراع غير المفهوم اللي هوه فريسته، زى تردد هاملت، ممكن تفهم شيء عن ارتباطاته بالقوانين الكلية، ومن هنا تكون ترجمة شكسبير إلى الفرنسية ماهياش «فرنسه»، وإنما بالعكس: مجاهدة للنفس علشان تطويع اللغة الفرنسية لفلسفة غريبة عليها. نفس الكلام ممكن يتقال عن الترجمة للعربى. صحيح أنا ماسمعتش كلام إتقال عن الفلسفة الميثوقة ضمناً فى اللغة العربية، ولكن إذا حد سألني، قلت: يتهى لى إن اللغة العربية بتغرق الكون كله فى حضور مترسوق كل شيء وأخذ فيه مطرحه تحت نظرة تحميه وتحمى (منه؟) الكل^(١). ودى فلسفة الواقع يكذبها كل يوم مليون مرة لكن مايفيرهاش لأن التخاطب نفسه صار مبتلى عليها. المهم إذا أخذنا بالنتيجة هوه إن الترجمة للعربى ماهياش «تعريب»، وإنما بالعكس استخدام لغة علشان الخروج من أسر اللغة. ودا هدف مايتحقق بمجرد

(١) إذا كان الكلام ده صحيح يبقى فلسفة اللغة العربية انقلبت ١٨٠ درجة بعد ظهور الإسلام لأنها قبل كده كان محورها بالعكس الزوال. شوف فى الموضوع ده كتاب الأستاذ سلام الكندى عن الشعر الجاهلى، اللي صدر له أخيراً بالفرنسوى عن دار سندباد.

نقل المعانى أو المدلولات السطحية؛ الشكل أو طريقة استخدام الدوال هنا أهم، إذا الكاتب وصل شعوره بالسياده لدرجة كسر النحو إكسره. وإذا اختزل إختزل، أو هدر؛ فاهدر. ومن المعروف إن النثر بيخلى الكلمات تخسر جزء كبير من الدسم اللي لها فى النظم. ومن هنا بيان النقص الأكبر فى الترجمة دى، إنها نثر بينما الأصل نظم إلا فى بعض المشاهد اللي النثر لها أنسب، ولكن «لا يكلف الله نفساً إلا وسعها»، ماقدرش أقول إنى عملت الترجمة دى على أمل إن الباب يفتح اللي ممكن يدخل منه صلاح جاهين أو فؤاد حداد جديد، ينقل لنا شكسبير وغيره، أو بالأصح ينقلنا لهم؛ لأن حتى الأمل الأخير ده - إذا حبيت الحقيقة - إنقطع. أقول إنها شهادة إنى عملت اللي أقدر عليه، علشان أكسر حاجز انضرب علينا من الأزل بيننا إحننا «المتعلمين»، وبين عامة الناس.

أخيراً أقول للى يعنيههم الأمر إنى إستشرت فى الترجمة دى طبعات كثيرة، أهمها سوان وكمبردج وأردن. ومن المعروف إن الطبعات دى بتختلف فيما بينها. لأن أقدم المخطوطات الموجودة لعطيل هي نفسها بينها اختلافات، سوا لأن شكسبير نفسه كان أدخل تعديلات، أو لأن المخطوطات أملاها ممثلين مانفقش دايماً ذاكرتهم. فى حالة الاختلاف أخذت بالنص اللي بان لى بأدى المعنى بشكل ماشى أكثر ولكن اعتمادى فى النهاية كان على طبعة أردن الثالثة اللي ظهرت فى العام الماضى (١٩٩٧) على يد هونيجمان، فهى قطعاً بمقدمتها وهوامشها وملحقاتها، أحسن نشرة ظهرت لعطيل حتى الآن بل ربما لعدد كبير من السنين اللي جايه^(٢).

(٢) اكتفيت بالإشارة إليها إذا احتاج الأمر تحت اسم أردن.

** تعقيب :

بعد كتابة المقدمة دى، قرئت كتاب دومينيك فاليل عن تاريخ الدولة الفرعونية، دار المنشورات الجامعية الفرنسية، ١٩٩٨. وقعت فى صفحة ١٥٢ على جملة وردت عن كاهن من كهنة هيلوبوليس قال المؤلف إنها غير مألوفة فى تاريخ الفكر المصرى، هي:

«ياريت أملك تعبيرات مجهولة، صيغ أصيلة معمولة من ألفاظ جديدة ماشرش عليها الزمن، مجردة م التكرار، خالية من التصيغ المنقولة سمعاً، واللى سبق ونطق بيها السلف».

فاكتشفت فى الجملة دى، بعد ما تمت الترجمة، الرغبة اللي صدر عنها المشروع ده كله!!.

مصطفى صفوان

الخردقة ٨ فبراير ١٩٩٨

APPENDICE 3

MOUSTAPHA SAFOUAN: *IL RUOLO DELLO SCRITTORE NELLA SOCIETA'*

دور الكاتب في المجتمع

دور الكاتب في المجتمع (٢)

قرأت في عدد أكتوبر من مجلة "وجهات نظر" مقالاً بقلم الدكتور مدحة دوس عن ترجيح لمأساة عطيل إلى العامية أبدت فيه آراء ناقبة تدعوني إلى الزيادة في توضيح موقفى.

تقول الدكتورة دوس أن الكتابة بالفصحى أو بالعامية ليست مسألة لغة بل مسألة ثقافة. وهو رأى ليس أصوب منه لكنه لا يكتمل إلا إذا أضفنا إليه البعد الذى هو فى رأى حجر الزاوية فى الموضوع كله إلا وهو البعد السياسى. فحرص السلطة على حصر الكتابة بمعنيها (الخط والأدب) فى نطاق معزول عن لغة الحياة الفعلية موضوع تناولته منذ السبعينات بوجه خاص دراسات لثمصي أشرت فيها المشتغلون بعلوم الإنسان والاجتماع واللغة والحفريات والتاريخ فضلاً عن المهتمين بالفلسفة السياسية ومصر على التحديد قد عرفت طوال تاريخها بما سماه أحد الدارسين باسم "الحذافة اللغوية" دلالة على تميز الكتابة فيها دائماً بلغة "أرفع" من لغة الكلام. تقول الدكتورة أيضاً أنه "لا حارس للمسألة ولا وجود لفتن للغة الكتابة" وهو الصواب عينه لكن المسألة ليست مسألة تقنين وإنما هى مسألة اختيار ومثل هذا الاختيار يتم دون حساب لقرص نجاحه أو إخفاقه. لا بل هو يتضمن قسطاً محتوماً من الجهل ينتأجه.

نشر أخبار الأدب (٩ يناير ٢٠١٠) بعنوان الفصحى تقنين سلطوى.

-١٣٢-

فلقد اختار البعض الاشتراكية وهم على يقين من انتصارهم فبنت أن يقينهم هذا كان الجهل بعينه واختار الترب التكنولوجيا ولا أحد يسدري إلى أين تصير. واختارنا نحن المصريين فى فترة (سعيدة) من حياتنا مكافحة الاستعمار البريطانى وما كان أحد يحلم بما وقع بعد الإستقلال. ولكن يبقى أن لكل اختياره شاء أو لم يشأ ولا يعقبه منه غياب "الحارس". أما عن "التقنين" فأحب أن أنه نظر الدكتورة دوس إلى أن السلطة هى التى تقنن هى التى ترفض تعليم لغة الأم بمدارسها كلغة لها قواعدما وبلاغتها، هى التى تفرض تعليم الفصحى وتدعيم الاعتقاد لا يرفعها فقط بل أيضاً بقنادتها كما تستمد منها مشروعية زائفة. وما اختيار العامية إلا رفض. لهذا التقنين.

فأما عن ترجيحى فأبدأ بالحديث عن مقدمتها. من الواضح اننى لم أوجه هذه المقدمة إلى محمد على عبد المولى أى إلى رجل الحقل أو رجل الشلوع ولا حتى إلى المثقفين بمعنى الملمين بالقراءة والكتابة (وما أكثرهم) وإنما للمثقفين ذوى الألباب (وهم قلة). فما وجه التناقض بين هذا الخطاب وبين الهدف الذى أرمى إليه من الكتابة بالعامية مادمت لا أفكر إطلاقاً فى تنقيف محمد على عبد المولى وإنما إلى خلق حساسية جديدة عنده؟ حساسية لا بالسماء والبحر ولا حتى بصيبه فيما يبدو له نصيباً وقدرًا وإنما بما تخفيه عنه لغة التى ينطق بها لسانه من إمكانيات للإبداع يخلق فيها خلقاً. إن أرحو القسارى وأنا بهذا المعرض أن يرى فيلم ساعى البريد الإيطالى. وهى قصة ولد مسن أولاد صيادى السمك بجزيرة صقلية تعلق بالشاعر الشيلى بابلو نيرودا تعلقاً فاق حبه للحياه لما أخيره فى صحبته من سحر الاستعارات. هذا الهدف يجدد تصنورى

-١٣٣-

الجماعة إلى المسرح وإنما يراده الأفراد كل بما دفع من ثمن وكل فى مجلسه مما يمنح التناقل العسبرى ويمنع عدوى الانفعالات (وإن كان البرود الذى يستقبل الممثل السبع ربما كان أقتل له من الضرب) ولكن مسرح شكسبير مثل مسرح سوفكل لا يتجه إلى هذا الجمهور أو ذاك وإنما إلى الكائن (L'etre) المتأخوذ فى الكلم فى كل مكان وزمان (الكلمة الفرنسية هنا تشير بالأخص إلى الرد المفقود على سؤالك أى شئ أنت) هذا هو السبب الأول والأقوى الذى مسن أجله اخترت شكسبير وإنه ليحدد فهمى لشكسبير.

فأختار شكسبير كما ذكرت فى مقدمتى إختيار سياسى محض فنحن أمة الكلمة المسموعة فيها ليست كلمة الأغلبية بل كلمة القائد أو القدر أو الأمان الذى هو من الجماعة بمثابة الرأس من الجسد. وعظيل قائد مغربى نعم ولكن بخلاف الدكتورة دوس لا أعلق على ذلك أى أهمية. ولقد كنت أعطفها لو أن شكسبير اخترع عطيل اختراعاً ولكن الواقع أن قصة عطيل قصة إيطالية أشبه بالسلسلات قرأها شكسبير فاستلهمها مأساة رجل لم يكنه أن يكون قائداً بالفعل بل فتن برسم القيادة وأبى إلا أن يكون فى كل ما يقول ويفعل قدوة ومثالاً ثم تبين حقيقته فإذا هو قاتل لمن أحب فمن فتن بصورته المثالية نقسم على الوجود الإنسانى بحدوده المخرمة وذبح الثرائين لإله يغمض عليه. ألم تقدم مصر بأسرها كتريان على يد بعض حكامها؟ هنا بيت القصيد وما عندنا ذلك وإن صدق فهو عرض ومويه.

ترى الدكتورة أيضاً أن عبارة يا حياظ منك يا مقترى - عبارة لا تليق بانه أحد أعيان البندقية وكان المفروض أنها تسلك مسلكاً يتناسب مع

-١٣٥-

لترجمة هدفها ومستوياتها. هناك تصوران يجب الاختيار بينهما: الأول هو نقل النص إلى لغة الترجمة وذلك بتفقيه من كل ما هو غريب أى من كل ما يتميز به من الأبعاد المستمدة من انتمائه إلى عالم فكرى وحضارى مختلف. وهو ما يسنى عندنا تعريباً ومعناه فى الحقيقة هو الاكتفاء الذاتى بما يتضمنه ذلك من الإيمان فى الجهل ورفض ما عده. التصور الثانى هو أن نعرض لفتن نفسها لنقلها إلى اللغة الأخرى وعالمها الفكرى الذى يتألف منه محيط النص المترجم ولو اقتضى ذلك كسر النحو. لا أى كسر وإنما كسر يصلح به نحواً جديداً. هذا التصور الثانى يجدد المنهج الذى توحيته دائماً فى كل ترجمة قمت بها سواء إلى الفصحى أو إلى العامية. ولا أظن أن عثمان جلال كان ينزعها أو يعلمه.

فالتقريب بينه وبين تصويرى ترجيحى على أنها محاولة من المحاولات التى تكرر فتذهب وتعود تصويرى على فهم يغفل ما بين العود والعودة من فروق.

أما القول بأن عطيل وإن ترجمت إلى العامية فلن يقرأها على أية حلال سوى المثقفين أو شذر منهم فصحيح لاشك فيه ونحن على ما نحن عليه الآن. لهذا تحديداً أجهت إلى ترجمة المسرحيات لأنها تنجى إلى الأسماع (ويسرن) هنا أن أعلم أن عطيل سوف تخرج فى فبراير القادم على مسرح المنصورة) إن من الصحيح أنه ما أبعد الفرق بين جمهور أثينا الذى كان المسرح يأخذ منه أحياناً جعل الممثل الذى شاء سوء طالع أن يضطلع بدور الشرير يفر هرباً من تعقب الجمهور له لضربه أو جلده وبين جمهور اليوم فى الغسرب حيث لا تذهب

-١٣٤-

مكائنها الاجتماعية ، ولكن دزدمونه (وكتابتها بالسین حساءت في الترجمة خطأ) شأنها شأن عطيل لم تكن شخصاً تكفى في تعريفه أو فهمه الإشارة إلى مجتمعه ومنبته إنما كانت في الخجل الأول فناة تفانت في حبها تفانياً لم تعرفه من قبل ولا من بعد إلا مخلوقه أخرى من خلق شكسبير هي جولبيت. كانت تحلم حلماً عذرياً بليلة عرسها فكانت ليلة موتها. (ونعلم أن الممثل سالمان كان يؤثر قتل دزدمونه بطعتها بمنجره وهو إلماح واضح إلى أن هذا الدم غير حسناً الدم) هذا المصير كان أفجع وأقسى لأنها كانت أيضاً تفيض بحب الحياة ميالسة إلى المرح والملاعبة والدعابة. وتشكل كل هذا عندها بالأشكال المألوفة في مجتمعتها فكانت كما يشار إليه في كثير من المواضع تحيد الحديث والمناظرة والعزف والرقص والغناء فلا أرى لماذا لا تنطق بما قد ينطق به غيرها في نفس الموقف . لماذا وجب أن تلوها الترجمة باللون الأزرق السماوى وحده ؟
حتاماً لا تفوتني الإشارة إلى أنني آثرت كتابة هذه الكلمة بالنصحي لأنها موجهة أولاً إلى الدكتور دوس وإلى قرائها.

BIBLIOGRAFIA

Avvertenze.

I testi consultati sono in ordine alfabetico per autore. Per i testi oramai fuori commercio, ma reperibili online, si segnalano sia i dati della prima pubblicazione, sia l'URL di riferimento. Per gli articoli pubblicati solo online, si segnala l'autore, la testata online, e l'URL di riferimento. La data di consultazione è il 24-01-2015.

AL-ḤĀĠĠ, ṢĀLIḤ YĀSĪN, *Al- 'Arabiyya wa-l uṣūliyya, ta 'ammulāt luġawiyya (wa dīniyya) siyyāsiyya*, in *Kalamon* "Scene Association", Beirut, Lebanon, distribuita da Dār as-sāqī. Online all'URL

<http://www.kalamon.org/articles-details-230#axzz3EWf0F63C>

AL-ḤAKĪM, TAWFĪQ, *Al-ṣafqa*, Cairo, Maktabat-al-Adab, 1956.

AL-HAKĪM, TAWFĪQ: *'Awā'iq al-masraḥiyya 'indanā*, 1952, in: HAFEZ SABRY, *Tawfīq al-Hakīm: Ta 'ammulāt fī al-adab wa al-fann*, Cairo, Al-Hay'at al 'amma li-quṣūr al-ṭaqāfa, 1998.

ALIGHIERI DANTE, *De Vulgari Eloquentia*, cura e note di Sergio Cecchin, edizione Opere Minori di Dante Alighieri, Vol.2, UTET, Torino, 1986. Libro Primo, I. Consultabile online al link: http://www.classicitaliani.it/dante/prosa/Vulgari_ita.htm

ALIGHIERI DANTE, *De Vulgari Eloquentia*, tradotta da Stephen Botterill, Cambridge University Press, 1996.

ANDERSEN, HANS CHRISTIAN, *I vestiti nuovi dell'imperatore*, 1837. In:

http://it.wikipedia.org/wiki/I_vestiti_nuovi_dell%27imperatore

BADAWĪ, AL-SA'ĪD, *Mustawayāt al- 'Arabiyya-al-mu 'āšira fī Miṣr*, Cairo, Dār al-ma'ārif, 1973.

BADAWĪ, AL-SA'ĪD - HINDS, MARTIN, *A dictionary of Egyptian Arabic. Arabic-English*, Beirut, Librairie du Liban, ©1986, ristampa del 2009.

BADAWĪ, MUḤAMMAD MUṢṬAFĀ, *Shakespeare and the Arabs*, in “Cairo Studies in English”, (1963/1966), pp. 96-186.

BAKĪR, ĀMĀL, “*Uṭayl Shakespeare tataḥawwal ’ilā Mandīl al-ḥulw*”, in “Al-Ahrām”, 2001. Consultabile online all'indirizzo <http://www.ahram.org.eg/Archive/2001/7/13/ARTS1.HTM>

Bibbia, Libro della Genesi, 10, 8-12.

BLANC HAIM, *Dual and Pseudo Dual in the Arabic Dialects*, “Language”, 46, n.1 (Mar, 1970), pp. 42-57.

CHOUBACHY CHÉRIF, *La sciabola e la virgola. La lingua del Corano è all'origine del male arabo?* Milano, O barra O edizioni, 2004.

DARWISH ALI, “Terminology and Translation: a Phonological-Semantic Approach to Arabic”, Writescop publishers, Melbourne, 1988. Anche online all'URL <http://books.google.it/books?id=lComTjIz2swC&pg=PA42&lpg=PA42&dq=William+Wilkocks+tr+ansla+tor+Egyptian+dialect&source=bl&ots=v4xaQcgvod&sig=kIR1MqbDobgSFGKHnxmDK3PpJvQ&hl=it&sa=X&ei=3VFXVLYaHoXW7gbYpoDAAg&ved=0CCgQ6AEwAQ#v=onepage&q=William%20Wilkocks%20translator%20Egyptian%20dialect&f=false>.

DE SANTILLANA, GIORGIO, *The Crime of Galileo*, University of Chicago Press, 1995.

DOSS, MADIHA, *Šaksbīr bi-l-luġa-l-’āmmiyya man yaqra’uhu?* Nella rivista *Wiġhāt Nazar*, Cairo, Ottobre 1999, pp. 68-71.

EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Polysystem Studies*, in *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11,1(1990) Tel Aviv, © Itamar Even-Zohar.

FERGUSON CHARLES, *Diglossia*, in *Word*, Vol. 15, New York, 1959.

GHAZOUL, FERIAL J. *The Arabization of Othello*, in *Comparative Literature*, 50,1 (Winter 1998) pp. 1-31., stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1771217>

GIRALDI, CINZIO, *Il Capitano Moro*, in *Gli Ecatommiti* (1565), Salerno editore, 2012.

HANNA, SAMEH F. *Othello in Egypt, Translation and the (un)making of National Identity*, *University of Manchester, U.K*, IATIS 2005, yearbook indb 118.

HANNA, SAMEH F. *Othello in the Egyptian vernacular, Negotiating the “doxic” in Drama translation and identity Formation*, in *The Translator*. Volume 15, n.1, 2009, pp. 157-178, The University of Salford, Manchester, UK, ISBN 978-1-905763-13-9

ĪHĀB, ṬĀHIR, *Nu'mān 'Āšūr... abū al-masraḥ al-Miṣrī wa fāris al-drāmā al-wāqi'iyya*, in *Al-Bawwāba*, rivista online, consultabile all'URL <http://www.albawabhnews.com/335844>

Il Corano, traduzione di Alessandro Bausani, BUR, 1994.

LO CASCIO LUIGI, *Otello*, liberamente ispirato all'*Otello* di William Shakespeare, Mesogea, Catania, 2015.

MARCO, evangelista, *Vangelo secondo Marco*, 1, 1-3.

NAHED AWNI, *Ānistūnā, al-'āmmiyya al-Maṣriyya, Egyptian colloquial*, ed: N. 'ūniy, Cairo, 1999.

SAFOUAN MOUSTAPHA, *Why are the Arabs not free? – The politics of writing* – trad. Colin Mac Cabe, Blackwell Publishing Limited, Oxford, 2007.

SAFOUAN MOUSTAPHA, *Al-Kitāba wa-l-sulṭa*, Cairo, Manšūrāt ḡam'iyyat 'ilm al-nafs al-iklīnīkī, 2001.

SAFOUAN MOUSTAPHA, *Limādā al-'Arab laysū aḥrār^{am}?* Beirut, Dār al-Sāqī, 2012.

ŠARĪF, AŠ-ŠŪBĀŠĪ, *Litaḥyā al-luḡa al-'Arabiyya yasquṭ Sībawayh*, Cairo, Madbūlī aṣ-ṣaḡīr, 2004.

SHAKESPEARE, WILLIAM *'Utayl*, trad. Muḥammad Muḥammad 'Inānī, Cairo, al-hay'a al-Miṣriyya al-‘Āmma li-l-kitāb, 2005.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Masraḥiyyat- 'Uṭayl*, trad. di Nu'mān 'Āšūr, in *Al-masrah*, 3, (1984), pp. 89-128.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Ma'sāt 'Utayl*, trad. Muḥammad Muṣṭafā Badawī, Al-markaz al-qawmī li-l-tarḡama, Cairo, 2004. Seconda ristampa, Cairo, 2009.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Masraḥiyyat 'Uṭayl*, trad. in dialetto egiziano di Moustapha Safouan, Anglo Egyptian Library, Cairo, 1998.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Otello*, Universale Economica Feltrinelli, trad. Agostino Lombardo, Milano, 2013.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Othello*, Wordsworth Classics, Cedric Watts, Londra, 2001.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *'Utayl wa qiṣṣatāni āḥarāni*, © aš-šarika-al-Miṣriyya-al-‘ālamīyya li-l-našr - Longman- Adattamento in Arabo del Dott. Sulaymān Nabīl 'Abdu-l-‘Azīz, Cairo, 1992.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *'Uṭayl*, trad. Ġabrā Ibrāhīm Ġabrā, (1978). In: William Shakespeare, *Al-ma'āsī al-kubrā*, seconda ristampa, al-Mu'assasa al-‘Arabiyya li-l-dirāsāt wa-l-našr, Beirut, 2000. Scaricabile online all'URL www.alexandra.ahlamontada.com, pp. 459-603.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *'Uṭayl*, trad. Ḥalīl Muṭrān, Cairo: Matba'at al-ma'ārif, 1912. Ristampata da Dār Mārūn, Beirut, ottava ristampa, 1974, scaricabile online all'URL www.alsakher.com