

Traduttori, registi e interpreti: dal testo drammatico alla scena

PAOLO QUAZZOLO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno¹.

Così scriveva Dante tra il 1304 e il 1307 nel celebre trattato *Il convivio*, in cui – come è noto – difendeva, contro il latino, l'uso del volgare quale lingua letteraria. In modo alquanto categorico, il grande autore ci dice che è del tutto inutile tentare di tradurre un'opera letteraria da una lingua all'altra, in quanto si rischierebbe di danneggiare irrimediabilmente il componimento originale deturpandone non solo i significati ma, soprattutto, offuscandone l'armonia. Tale affermazione, sostenuta dall'autore più importante della nostra storia letteraria, basterebbe a inibire per sempre qualsiasi attività traduttiva. Eppure, con il rispetto dovuto a Dante e nonostante i numerosi dubbi che accompagnano chi traduce, il passaggio da una lingua all'altra è sempre stato perseguito dall'uomo, che lo ha ritenuto

¹ Dante, *Il convivio*, VII, 14-15.

necessario e irrinunciabile per consentire alla letteratura – e nel nostro caso specifico, al teatro – di essere compresi e fruiti da pubblici molto più vasti rispetto quelli originariamente ipotizzati dall'autore.

Nonostante questa premessa, il teatro, nella sua millenaria storia, non sempre ha sentito necessario l'utilizzo della traduzione. Anzi, per lungo tempo questa pratica è stata quasi totalmente estranea al palcoscenico: se consideriamo lo spettacolo nel mondo antico, il problema della traduzione non si poneva, in quanto i testi erano scritti in vista di spettacoli che venivano rappresentati unicamente per un pubblico locale, edotto non solo della lingua, ma anche delle tradizioni culturali cui quei testi facevano riferimento. I lavori drammatici, inoltre, quasi mai erano rappresentati lontano delle terre d'origine o di fronte a pubblici che non fossero in grado di fruirli nella loro lingua di composizione.

Un discorso simile può essere fatto anche per il teatro latino, sebbene in questo caso il bacino d'utenza fosse molto più ampio, perché la pratica teatrale era diffusa anche presso le colonie più lontane. Ma anche in questo caso si trattava di scrivere in lingua latina per un pubblico che la comprendeva e che non aveva bisogno di ricorrere a traduzioni. Tuttavia presso la civiltà romana assistiamo a una prima evoluzione sia del modo di fare teatro sia, soprattutto, delle modalità nel concepire i testi drammatici: questi ci testimoniano i primi importanti contatti in ambito drammaturgico tra due culture diverse che si esprimevano in lingue differenti, quella greca e, appunto, quella latina. Gli autori che fanno capo al genere della *fabula palliata*, quali Plauto e Terenzio, ricorsero costantemente al repertorio della commedia nuova greca, che divenne la loro principale fonte di ispirazione. Questi commediografi, dovendo sottostare al veto di mettere in scena vicende ambientate a Roma e popolate da uomini latini, si rivolsero al repertorio greco, attingendone trame, personaggi e ambientazioni, che venivano poi reinterpretati e adattati alle aspettative del pubblico latino. Ma anche in questo caso non si può ancora parlare di traduzione, quanto piuttosto di adattamenti talora ottenuti anche attraverso la tecnica della *contaminatio*, ossia la mescolanza tra due o più commedie originali. In altre parole, si trattava di riscrivere, di adattare e rimodellare un originale per ottenere un prodotto finale spesso molto diverso da quello di partenza. Non a caso, soprattutto per gli autori maggiori, si è sostenuto che le loro commedie fossero delle creazioni totalmente indipendenti dai modelli greci.

Anche per il teatro medioevale il problema della traduzione è pressoché inesistente: in un primo momento il dramma sacro viene presentato solo all'interno dei monasteri, in lingua latina, di fronte un pubblico di chierici che quell'idioma conosceva molto bene. Il latino era la lingua ufficiale della Chiesa: la rappresentazione dei drammi sacri avveniva quindi utilizzando questo idioma indipendentemente dalla nazione in cui si realizzava la messinscena, proprio perché, in ambito ecclesiastico, tutti erano in grado di capirlo e parlarlo.

Più tardi, quando il dramma sacro diviene sacra rappresentazione e lo spettacolo, uscendo dall'ambiente chiuso dei monasteri, diviene patrimonio di tutti, il teatro medioevale inizia a rivolgersi a un pubblico che non è più composto dall'élite dei chierici, ma dalle masse popolari. A questo punto non è più possibile utilizzare il latino, ma ci si deve rivolgere a un idioma comprensibile a chiunque: in Italia il volgare, altrove le lingue parlate nelle singole nazioni. Nonostante ciò, anche in questa nuova prospettiva non si assiste a un passaggio dei testi drammatici da una nazione all'altra e, di conseguenza, da un idioma all'altro. Pur facendo riferimento ai medesimi libri sacri, gli autori preferiscono riscrivere e rielaborare di volta in volta il testo, senza mai ricorrere a traduzioni di lavori preesistenti. Ne sono testimonianza, ad esempio, le numerose varianti del testo della *Passione* che, pur facendo costantemente riferimento ai *Vangeli*, tuttavia si presenta sempre nuovo, ripensato e riscritto di volta in volta per le singole occasioni.

I primi concreti passi verso la traduzione teatrale avvengono durante l'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento, vale a dire in coincidenza con la stagione in cui si riscopre il mondo antico. Il riemergere degli antichi codici dalle biblioteche dei monasteri, consente la conoscenza anche del teatro classico. Questo, in un primo momento, viene rappresentato in lingua originale, per un pubblico d'élite, presso le accademie come quella romana diretta da Giulio Pomponio Leto (1425-1498). In seguito, dagli inizi del Cinquecento, volendo soddisfare le attese di un pubblico più ampio, si iniziano a proporre le prime traduzioni in volgare. In realtà, a questa altezza temporale, il problema della traduzione drammaturgica è ancora lontano dall'essere affrontato: si tratta in questo caso di tradurre inseguendo più la cura filologica che non l'esigenza scenica. D'altra parte, ancora oggi la traduzione per la scena dei drammi antichi costituisce un problema di non semplice soluzione, dovendo rendere accessibili a un pubblico contemporaneo opere che utilizzano linguaggi, codici espressivi e rimandi culturali di non sempre immediata comprensione.

Una nuova stagione si apre con la Commedia dell'Arte, sebbene anche in questo caso non siamo ancora autorizzati a parlare di una vera e propria prassi traduttiva. Il fenomeno tuttavia viene qui citato perché fu unico sia per durata temporale, sia soprattutto per diffusione geografica. Nata verso la fine del 1400², conosce la sua maturità lungo tutto il Cinquecento e il Seicento; nel corso del Settecento inizia il suo lento declino, tuttavia resistendo – nonostante tutto – ai duri colpi infertigli dalla riforma goldoniana, per affacciarsi, con le ultime compagnie di guitti, alle porte dell'Ottocento. Geograficamente – cosa che qui più interessa – la Commedia dell'Arte, dopo gli esordi italiani, si diffonde rapidamen-

² Il primo documento ufficiale che attesta l'esistenza di una compagnia di comici è il celebre atto notarile padovano del 1545.

te in tutta Europa; alcune compagnie raggiungeranno nel tempo anche la Russia, mentre altre si spingeranno sino al Nord e al Sud America. Il loro appartenere a gruppi itineranti, pone per la prima volta gli attori di fronte a un problema del tutto nuovo: uscendo dai confini italiani era necessario farsi capire da un pubblico straniero che, inevitabilmente, non comprendeva la lingua d'origine dei comici. In verità il problema non fu insormontabile. È infatti noto che proprio con la Commedia dell'Arte la figura dell'attore diviene il centro assoluto dello spettacolo, grazie soprattutto alle sue capacità fisiche e istrioniche: il teatro scopre così, in modo sempre più cosciente, le potenzialità dei suoi vari linguaggi scenici. Da questo momento si inizia dunque a parlare di linguaggio teatrale non solo intendendo il testo scritto e recitato, ma anche in riferimento a tutti quelli che in semiotica si definiscono come i "codici" della scena, ossia i linguaggi utilizzati dal teatro per esprimersi e comunicare con il pubblico: scene, costumi, mimica, gestualità, movimento, etc...

I Comici dell'Arte che per primi giunsero in Francia, conoscendo scarsamente o non conoscendo del tutto la lingua di quel Paese, aggirarono l'ostacolo puntando soprattutto sugli altri linguaggi della scena, primi fra tutti quelli legati al corpo: in ciò furono favoriti dal fatto che lavoravano su dei canovacci, ossia su tracce testuali che lasciavano molta libertà all'interprete e che venivano trasposte sulla scena con la tecnica dell'improvvisazione. Nel momento in cui i Comici dell'Arte assimilano l'idioma della nazione ove si sono trasferiti, possono ideare e recitare gli spettacoli direttamente in lingua straniera, senza quindi dover ricorrere a delle traduzioni in senso proprio: si tratta piuttosto di dare vita sulla scena a un canovaccio, forse pensato nella propria lingua di appartenenza, attraverso l'idioma del Paese ospite. Quindi più che di una traduzione del solo testo scritto, si può parlare di una traduzione dell'intero complesso di segni e linguaggi che compongono lo spettacolo teatrale. In ciò i Comici dell'Arte ci hanno insegnato che lo stesso far teatro è già di per sé un'operazione traduttiva, che parte da un testo scritto (indipendentemente quale ne sia la forma), per giungere a un testo parlato e agito. La cosa interessante, ai fini delle problematiche qui trattate, è quindi il fatto che per la prima volta dei comici si esibiscono di fronte a un pubblico straniero, ponendosi il problema di come farsi capire e di come adeguare alle attese del nuovo pubblico uno spettacolo nato originariamente per una platea e per un contesto culturale italiani.

Il problema della traduzione teatrale – che qui si affronta soprattutto in relazione al territorio italiano – si propone in senso stretto per la prima volta lungo il corso del Seicento. Vale a dire nell'epoca in cui l'Italia inizia a sentire in modo particolarmente marcato quello che potremmo definire come il "complesso del tragico". Proprio allora gli attori ma soprattutto gli autori italiani iniziarono a patire una sorta di inferiorità in rapporto al repertorio tragico e allo sviluppo con-

siderevole che esso aveva avuto in altre nazioni. Storicamente il pubblico italico ha sempre prediletto il repertorio comico. Sin dall'antichità romana, gli spettatori avevano manifestato una chiara preferenza per la commedia a scapito della tragedia: non è infatti casuale che tra gli autori di maggiore successo del teatro latino si collocano i comici Plauto e Terenzio, mentre dei tragici si ricorda solo Seneca, autore peraltro rappresentato prevalentemente di fronte a un pubblico colto e d'élite.

Da allora la storia del teatro italiano ha privilegiato, soprattutto sul palcoscenico, i generi comici a tal punto che, nel momento in cui il pubblico inizia a richiedere il tragico, ci si rende conto di non avere a disposizione un numero sufficiente di testi rappresentabili. In verità il problema non era legato alla mancanza di autori: i tragici infatti erano bastantemente numerosi e componevano con regolarità. Le loro opere tuttavia avevano il forte limite di essere pensate prevalentemente come operazioni letterarie e non teatrali. Il repertorio tragico del Cinquecento, cui si dedicarono alcuni tra i maggiori intellettuali del Rinascimento italiano³, ha dato risultati ottimi sul piano letterario, ma non su quello scenico. È infatti indiscutibile che quelle tragedie, per quanto raffinate nel linguaggio e nella metrica, tuttavia stentano a reggere la scena causa la loro eccessiva letterarietà e, soprattutto, la quasi totale mancanza di senso e ritmo scenico. E non è un caso che tale repertorio sia stato da tempo bandito dalle scene e le rare rappresentazioni che se ne fanno hanno più il gusto di un'operazione cultural-archeologica, che non la riproposizione di un capolavoro drammaturgico. Prodotti letterariamente perfetti, metricamente ineccepibili, raffinate nel linguaggio, quelle tragedie erano anche concepite come saggi teorici, una sorta di sfida letteraria, per dimostrare quale fosse il corretto funzionamento delle regole drammaturgiche, evidenziando così una maggiore preoccupazione per il rispetto della teoria, che non per la funzionalità scenica.

La storia del teatro italiano del Seicento, a differenza di quella francese o spagnola, non conta un grande numero di autori. Unici esempi da ricordare sono la tragedia gesuitica, scritta tuttavia in latino, con fini didattici e rappresentata esclusivamente all'interno dei collegi; e le opere di Federico Della Valle (1595ca.-1628)⁴ e Carlo de' Dottori (1618-1680)⁵, che sono gli unici esempi notevoli di teatro tragico italiano del tempo. La mancanza di autori e soprattutto di testi funzionali alla scena, spinse i teatranti, desiderosi di accontentare le aspettative del pubblico, a cercare opere all'estero, soprattutto in Francia, che in quel

³ Tra loro Gian Giorgio Trissino (1478-1550) e Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), cui devono essere aggiunti gli autori di lavori teorici quali Francesco Robertelli (1516-1567), Vincenzo Maggi (1498-1564), Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) e Lodovico Castelvetro (1505-1571).

⁴ Tre le tragedie del della Valle da ricordare: *Iudit*, *Ester* e *Reina di Scozia*.

⁵ Del de' Dottori si ricorda la tragedia *Aristodemo* del 1657.

momento stava vivendo il suo “Grand siècle”, con autori di primissimo piano nella storia del teatro tragico europeo, quali Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699)⁶. Dotati di grande efficacia scenica, questi autori furono rappresentati con successo anche sui palcoscenici italiani, divenendo così i primi esempi di drammi stranieri presentati in traduzione. Si apre quindi per la prima volta in Italia il problema di come tradurre in modo efficace un testo destinato non alla lettura ma alla rappresentazione scenica.

È quasi inevitabile, a questo punto, richiamare alla memoria la celebre definizione che il filologo francese Gilles Ménage (1613-1692) diede, nel 1654, ad alcune traduzioni delle opere dell'autore latino Marco Anneo Lucano (39 d.C. – 65 d.C.), approntate da Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664). Queste vennero paragonate a una donna, sostenendo che esse erano belle ma infedeli rispetto l'originale. Si deve qui ricordare che Ménage si riferiva a testi letterari, ma la sua definizione può essere applicata senza difficoltà anche alla traduzione teatrale, seppure in una prospettiva diversa. La traduzione, a teatro, deve essere “bella” in funzione della scena ma, proprio per obbedire alle necessità del palcoscenico, può – o forse deve? – divenire “infedele”. I primi traduttori teatrali capirono subito di trovarsi di fronte a un difficile bivio: far capire al pubblico in quale contesto espressivo e linguistico era nata l'opera, oppure trasmettere le idee contenute nel dramma, ricorrendo a qualche forzatura linguistica.

Quali sono dunque le esigenze della scena che una buona traduzione deve tenere in considerazione? È chiaro che qui si potrebbe aprire un dibattito molto lungo, inevitabilmente caratterizzato da punti di vista tra loro contrastanti. Appare tuttavia fondamentale ricordare che tradurre per la pagina scritta e tradurre per la scena non è la medesima cosa. Le due pratiche comportano competenze differenti e, soprattutto, devono affrontare e risolvere problematiche molto diverse. Se è vero che nel tradurre si cerca sempre di raggiungere la bellezza della lingua originaria, è altrettanto vero che chi traduce per la scena deve sempre rammentare che un testo drammatico non è mai completamente autonomo: se è completo sul piano linguistico, non lo è su quello scenico; il totale compimento avviene solo durante la rappresentazione.

Una buona traduzione di un testo drammatico, capace di soddisfare le esigenze della scena e della recitazione, deve rispondere per prima cosa ad alcuni bisogni fondamentali per l'attore: innanzitutto la pronunciabilità. Chi recita su un palcoscenico si esibisce dal vivo ed è quindi esposto a rischio costante, non ultimo quello di trovarsi a pronunciare battute ove grovigli di consonanti o parole difficili da articolare causino un blocco nella recitazione. Molto spesso, quando un regista prova con gli attori uno spettacolo (in traduzione o non), egli intervie-

⁶ Cui va naturalmente aggiunto il comico Molière (1622-1673).

ne sul testo sostituendo parole difficili o modificando la costruzione della frase proprio in funzione della pronunciabilità.

Un secondo aspetto che una traduzione per la scena deve tenere presente, è quello legato alla comunicazione. Tutti sappiamo che il teatro ha il compito di comunicare idee, sentimenti, emozioni: la comunicazione deve quindi essere efficace, immediata, chiara, lontana da qualsiasi ambiguità. Un testo la cui traduzione risulti non immediatamente intellegibile, sarà inevitabilmente destinato ad essere manipolato da regista e attori al fine di ottenere una maggiore chiarezza.

Terzo aspetto fondamentale da tenere costantemente presente, è che tradurre per la scena significa lavorare per uno spazio tridimensionale. Questo vuol dire che il traduttore deve sempre avere presente nella propria mente il palcoscenico, in quanto tutto ciò che nel testo drammatico è parola scritta, sulla scena acquista una terza dimensione: il personaggio diviene uomo vivente, il testo parola detta, suono e ritmo, le didascalie si trasformano in scenografia, costume, luce, movimento, trucco, rumore, musica, ossia in tutti i linguaggi della scena. Ciò significa che nel testo drammatico la possibilità di comprenderne profondamente i significati è affidata non solo alla traduzione delle parole, ma all'interazione di queste con tutti i linguaggi della scena. La traduzione drammatica non è solamente traduzione linguistica, ma anche interpretazione di segni linguistici attraverso sistemi non linguistici, come avviene nel caso delle didascalie. Diversamente da un lavoro narrativo, tradurre un testo drammatico significa tradurre non solo la sua lingua ma anche la sua funzionalità pragmatica, laddove la parola si trasforma in ritmo, espressione, movimento.

Questi concetti sono stati brillantemente sintetizzati già nell'Ottocento da uno dei più grandi autori italiani del melodramma: Giuseppe Verdi (1813-1901). È noto che il grande musicista non solo provvedeva a comporre la musica delle sue opere, ma ne era anche l'autore occulto dei libretti, intervenendo costantemente sul lavoro dei suoi collaboratori drammaturgici. Lui stesso, in molte occasioni, scriveva di suo pugno alcuni passaggi dei libretti, al fine di ottenere un testo il più adatto possibile alle esigenze della scena musicale. A Verdi spetta il merito di aver coniato un'interessantissima ed efficace espressione: ossia la "parola scenica". Con questo concetto il musicista intendeva riferirsi a una parola – o meglio a un insieme di frasi – capaci di comunicare allo spettatore, in modo rapido, chiaro e senza ambiguità, sentimenti, stati d'animo, pensieri. Dall'espressione verdiana è quindi possibile desumere una delle linee guida per chi traduce teatro: la concisione e la chiarezza dei concetti.

Le prime traduzioni di testi drammatici stranieri che compaiono in Italia nel corso del Sei e Settecento sono, come si diceva, la risposta dei comici alla mancanza di un repertorio tragico soddisfacente e capace di reggere la scena. È tuttavia opportuno ricordare che quelle prime traduzioni furono approntate non da

traduttori professionisti (che ancora non esistevano), quanto piuttosto dagli stessi comici. Questo contribuisce a sfatare un luogo comune: l'attore non è necessariamente persona di poca cultura; viceversa, molti comici erano dotati di solide conoscenze, erano capaci di parlare lingue straniere (spesso il loro mestiere li aveva portati oltre i confini italiani), avevano quindi tutte le capacità per poter tradurre in proprio un testo drammatico. Le loro traduzioni tuttavia molto spesso erano "infedeli", dovendo offrire alla scena e a chi vi si esibiva non testi filologicamente accurati e fedeli all'originale, quanto piuttosto pagine destinate alla recitazione, capaci di rispondere ai già citati principi della pronunciabilità, dell'immediatezza comunicativa, del concetto di tridimensionalità del testo. Per questi motivi, non era al tempo inusuale che le traduzioni si discostassero anche molto dagli originali, nel tentativo di perseguire al tempo stesso l'ideale di bellezza e quello di funzionalità scenica.

I "tradimenti" più clamorosi tuttavia si ebbero nel corso dell'Ottocento, quando in Italia (ma anche altrove) trionfò il cosiddetto "mattatorismo attoriale". Ernesto Rossi, Adelaide Ristori, Ermete Zacconi, Tommaso Salvini, Ermete Novelli, Gustavo Modena e, fuori dal nostro Paese, va per lo meno citata la grande Sarah Bernhardt, sono solo alcuni nomi di celebri mattatori della scena. Essi erano attori dotati di spiccate capacità interpretative, che venivano etichettati con un aggettivo di evidente origine non teatrale. Il mattatore è il toreador, colui il quale, scendendo nell'arena, deve accendere gli animi del pubblico domando – uccidendo – il toro. L'attore-mattatore aveva un atteggiamento molto simile: salendo sul palcoscenico doveva accendere gli animi del suo pubblico, magnetizzandolo con le sue capacità interpretative. A essere domato era, in questo caso, il testo drammatico, che veniva piegato alle esigenze istrioniche dei mattatori. Se poi il dramma recitato passava attraverso una traduzione (e quindi veniva meno il confronto diretto con le parole scritte dall'autore), l'interprete aveva una sorta di alibi che gli consentiva di agire in modo molto disinvolto nei confronti del testo drammatico. Spesso i drammi, soprattutto se tradotti, erano oggetto di operazioni molto forti e discutibili, che certamente oggi faremmo fatica ad accettare: traduzioni estremamente libere, tagli di ogni sorta, spostamenti di scene, pezzi ad effetto di altri drammi inseriti nel testo che si stava recitando, battute di personaggi minori eliminate o trasferite al protagonista... Inoltre non era raro che il mattatore intervenisse nella parte finale dell'opera, modificandone addirittura la conclusione. Basti pensare ad alcune versioni di *Romeo e Giulietta* che si chiudevano con un inaspettato lieto fine.

A fronte di tali atteggiamenti, fu quasi inevitabile, a un certo momento, il bisogno di un "ritorno all'ordine". Responsabile di questa restaurazione è stato, nella seconda metà dell'Ottocento, il regista teatrale. Nel 1871, nel piccolo ducato di Saxe-Meiningen, il duca Giorgio II (1826-1914), uomo amante del

teatro, decise di affidare la direzione artistica della compagnia del teatro di corte a Ludwig Chronegk (1837-1891). Intellettuale dotato di uno spirito filologico, Chronegk è considerato il primo regista nella storia del teatro. La sua attenzione rivolta a una ricostruzione fedele e quasi maniacale del contesto storico in cui si immaginava svolgersi la vicenda, si traspose anche in una nuova cura nel lavorare sul testo drammatico. Questo veniva recitato così come composto dall'autore, integralmente e senza alcuna manipolazione. E anche nel caso di autori stranieri – i Meiningen recitarono molto Shakespeare – si prestava una nuova cura alla traduzione, che doveva rispettare da vicino il dettato dell'autore.

In ambito italiano può essere interessante citare un caso celebre, quello di Eleonora Duse, prima interprete nel nostro Paese di Ibsen. Dell'autore norvegese la grande attrice mise in scena nel 1922 *La signora del mare*, utilizzando una traduzione di Corinna Teresa Gray Ubertis (1877-1964). Il copione dall'attrice è oggi conservato nel "Fondo Duse" presso la Fondazione Cini di Venezia, ed è particolarmente interessante per capire il tipo di operazione messo in atto dall'interprete. La Duse non accettò incondizionatamente la traduzione, ma ci lavorò a lungo apportandone tutta una serie di correzioni. Al di là di alcuni tagli funzionali alla durata della rappresentazione, l'attrice svolse sul testo un'azione moralizzatrice. È infatti noto che Ibsen, in quegli anni, oltre che innovatore, era considerato un drammaturgo ricco di tematiche al limite dello scandalo. La Duse, dovendo esibirsi di fronte a un pubblico piuttosto rigido, cercò di assecondarne il moralismo, eliminando o riformulando numerose espressioni del testo.

Il caso della *Signora del mare* ci offre alcuni spunti di riflessione sulle strategie traduttive di un testo drammatico. Appare innanzitutto evidente come sia imprescindibile considerare le aspettative del pubblico cui esso è destinato, ma è altrettanto chiaro che la traduzione di un testo teatrale non è per sempre. Se l'opera di partenza in molti casi è assoluta ed è destinata a durare nel tempo (pensiamo al teatro greco), la traduzione è effimera, in quanto dopo un arco temporale spesso molto breve, perde la sua efficacia e il suo senso. È opportuno poi considerare che un drammaturgo scrive facendo riferimento a una serie di codici estetici che appartengono alla sua epoca; il traduttore, che opera anche molto tempo dopo, ha inevitabilmente presenti canoni diversi. Si intende dire che quando noi oggi mettiamo in scena, ad esempio, una tragedia greca, ne evidenziamo aspetti che non è detto fossero egualmente importanti per gli autori e per il pubblico del V secolo a.C. Oggi nessuno metterebbe in scena *La signora del mare* utilizzando il copione di Eleonora Duse, perché se è vero che si farebbe un'operazione ricca di valenze culturali, questa tuttavia risulterebbe irricevibile per il pubblico dei nostri giorni: la traduzione è sempre opera di mediazione tra un testo consegnato alla storia e l'evento teatrale che è caratterizzato dall'*hic et nunc*.

Il teatro del Novecento ha visto affermarsi, progressivamente, la figura del regista: il traduttore del testo drammatico ha quindi dovuto sempre più confrontarsi con questo nuovo artista della scena che, di fatto, è divenuto il responsabile unico dell'interpretazione del testo drammatico. Una traduzione nasce quindi in funzione di un'operazione teatrale e il traduttore deve oggi necessariamente confrontarsi con il regista e con tutti gli altri artisti della scena.

Il rapporto che il traduttore ha con lo spettacolo, si è venuto progressivamente modificando nel corso del Novecento. Molto significativo, a questo proposito, è lo studio delle locandine e di tutti i materiali destinati a pubblicizzare lo spettacolo teatrale: sino alla metà del Novecento il nome del traduttore non compariva quasi mai. Questo ci fa capire che, all'epoca, chi realizzava uno spettacolo, considerava la traduzione un elemento accessorio della messinscena; in secondo luogo appare evidente che, per lungo tempo, ci si era accontentati di ricorrere a traduzioni preesistenti, senza preoccuparsi troppo da chi e in quale modo esse fossero state realizzate. Solo verso gli anni Sessanta, per la prima volta e molto timidamente, iniziano a comparire sulle locandine i nomi di alcuni traduttori: è un interessante passo in avanti ma, tuttavia, ancora sporadico. Infatti, in quelle locandine, il nome del traduttore non solo compare in caratteri piuttosto piccoli (segno quindi della relativa importanza attribuitagli), ma in alcuni casi il suo nome, anziché essere posto sotto quello del drammaturgo, è collocato nel taglio basso della locandina. Si deve tuttavia rilevare che in quegli stessi anni alcuni registi più sensibili all'argomento iniziano a prendere coscienza del fatto che la traduzione è parte integrante della messinscena e, come tale, non può più essere lasciata a caso. Sono questi anche gli anni in cui in Italia inizia a essere ufficialmente riconosciuta la professione del traduttore teatrale.

Dagli anni Sessanta in poi, il nome del traduttore compare in locandina con sempre maggiore regolarità, trova collocazione definitiva sotto il drammaturgo ed è scritto in caratteri sempre più evidenti. Oggi molte compagnie, rappresentando un dramma di autore straniero, realizzano delle vere e proprie operazioni sia culturali sia commerciali sul nome del traduttore: culturali perché affidando il testo a un determinato traduttore si vuole ottenere un prodotto sicuro e di alto livello; commerciali perché il nome di un traduttore affermato può esercitare forte richiamo sul pubblico. Chiedere, per esempio, a un intellettuale come Claudio Magris di tradurre un testo della drammaturgia tedesca, vuol dire allo stesso tempo realizzare un'operazione culturale, avere a disposizione una traduzione di qualità, ma anche proporre al pubblico un elemento di ulteriore richiamo.

Ancora una riflessione deve essere fatta sul rapporto che oggi intercorre tra regista e traduttore. Sappiamo che ai nostri giorni un regista mai accetterebbe di mettere in scena un dramma accontentandosi di utilizzare una traduzione preesistente. La consuetudine è quella di richiedere ogni volta una nuova traduzione,

studiata appositamente per lo spettacolo che si va ad allestire. Le motivazioni di tale scelta sono numerose, ma sicuramente trovano origine nel fatto che la traduzione non è semplicisticamente un'operazione meccanica. Tradurre un testo vuol dire soprattutto interpretarlo, attribuirgli valori e significati che variano di volta in volta, facendo sì che il medesimo dramma possa essere tradotto in parecchi modi diversi. Se il regista è il responsabile unico dell'interpretazione di uno spettacolo, (ne è quindi l'autore), difficilmente potrebbe lavorare con una traduzione che possiede linee interpretative diverse da quelle sue. Quando un regista è nella fase di ideazione di uno spettacolo, si circonda di una serie di collaboratori – scenografo, costumista, light-designer, musicista – i quali operano non in base a una loro autonoma idea interpretativa, ma viceversa, dopo essersi confrontati con il regista, elaborano un progetto (per scene, costumi, musiche, etc...) che dovrà entrare in sintonia con la visione artistica proposta dal regista.

Lo stesso *modus operandi* vale anche per la traduzione: il regista chiede di avere tra i suoi collaboratori *quel* determinato traduttore, di cui conosce lo stile e le capacità professionali e a cui chiede una traduzione del testo drammatico in sintonia con il suo progetto artistico, proprio perché tutti gli elementi dello spettacolo devono muoversi nella medesima direzione.

In un excursus – seppure ampiamente parziale – sulla traduzione teatrale, non si può dimenticare quella che oggi può essere considerata l'ultima e più innovativa frontiera di questa disciplina: vale a dire i soprattitoli. Si tratta di una pratica seguita ormai da molti teatri, sia ove si presentano spettacoli drammatici in lingua originale, sia nell'ambito dello spettacolo musicale. Tecnicamente parlando, le soluzioni adottate sono diverse, dalla proiezione dei soprattitoli su uno schermo posto al di sopra del quadro scenico, all'utilizzo di display luminosi collocati sullo schienale delle poltrone.

I soprattitoli sono stati inizialmente utilizzati soprattutto nel teatro musicale (opera lirica ma anche operetta e musical) dove, a partire da anni non eccessivamente lontani da noi, si è iniziata a preferire l'esecuzione in lingua originale. Un tempo era tradizione cantare le opere di autori stranieri in lingua italiana, così come all'estero, i melodrammi di autore italiano erano spesso offerti nella lingua del pubblico locale. L'operazione avveniva utilizzando la cosiddetta "traduzione ritmica", ossia una traduzione che deve rispettare ferreamente il dettato musicale, non essendo possibile alterare l'andamento della melodia in funzione delle parole. Il risultato era spesso alterno: se da un lato le traduzioni ritmiche sono apprezzabili per lo sforzo compiuto nel rispettare lo spartito, dall'altro hanno spesso generato prodotti discutibili sia per l'infedeltà al testo originale, sia per la qualità non sempre elevata. L'obbligo di rispettare lo spartito costringeva talora ad alterare profondamente il significato del testo, scostandosi in modo anche molto evidente da quello originale. È la tipica situazione in cui è talora possibile

tradurre alla lettera senza il pericolo di perdere il significato, i timbri e le sonorità originali, ma è anche il contesto dove l'obbligo di mantenere un determinato ritmo e un determinato suono – spesso irriproducibili dalla lingua di partenza a quella di destinazione – implicano talora “tradimenti” molto forti.

Oggi non si usano più le traduzioni ritmiche anche per motivi di carattere filologico, essendo preferita di gran lunga l'esecuzione in lingua originale. Esse sono state sostituite dai sottotitoli, un ambito ancora tutto da indagare ed esplorare. Il sottotitolo consente di fornire una traduzione innanzitutto “fedele” al testo originale e, essendo slegato da obblighi ritmici, anche più “bella” e scorrevole.

Meno praticato – almeno in Italia – l'utilizzo dei sottotitoli nel teatro drammatico. Solo in tempi recenti i teatri italiani hanno iniziato a ospitare compagnie straniere che recitano nella loro lingua. In questi casi si propone una traduzione che deve necessariamente rispettare tutti gli eventuali tagli al testo operati dal regista; al contempo è necessario studiare tecniche di impaginazione adeguate per ottenere la migliore leggibilità: lo spettatore deve infatti contemporaneamente sia seguire ciò che accade in scena, sia leggere le schermate dei sottotitoli. Non tutti condividono la strategia del sottotitolo, ritenendolo un elemento di distrazione per lo spettatore, la cui attenzione dovrebbe viceversa concentrarsi unicamente sui codici della scena.

Ma, al di là delle diverse posizioni, i sottotitoli sono sicuramente la più moderna frontiera della traduzione teatrale e nei prossimi anni sarà interessante indagarne le strategie e studiarne le possibili evoluzioni.