

# From Mamet à Camus

FRANCO PERÒ

TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

Vorrei, con questo breve intervento, lanciare alcuni spunti per una riflessione sul tema in questione. Spunti che prendono corpo dalle varie messe in scena nelle quali ho affrontato le varie problematiche legate alla traduzione.

Quali sono queste problematiche? Diverse: inerenti al testo in sé, innanzitutto, ma anche alle condizioni – temporali soprattutto – in cui si svolge la messa in scena, al perché di una messa in scena, agli interpreti che affronteranno il testo, fino al pubblico al quale pensi di rivolgerti.

Queste, alcune delle principali e, forse, più facilmente comprensibili. E sono aspetti che si intrecciano continuamente, per fondersi, poi, nel momento della rappresentazione, nel corpo dell'interprete.

La traduzione, chiamiamola “base”: quanti tipi ce ne sono? Se parliamo di un testo, cosiddetto classico, la troveremo facilmente pubblicata. Magari sarà una traduzione antica – in genere, molto letteraria – e potrà andare bene o meno. Potremo decidere di lasciarla così, sapendo che, probabilmente, ci permette una libertà maggiore per far risuonare tutte le voci del testo e che, proprio per quel suo essere datata, ci riporta a un confronto con un altro tempo; se invece è uno, l'aspetto che riteniamo principale – ed è quello per cui abbiamo deciso di mettere in scena il lavoro –, e/o se vogliamo riavvicinare il testo al nostro tempo, faremo

meglio a cercare un nuovo traduttore, con il quale lavorare per far emergere quel dato aspetto e/o trovare una lingua che riporti a noi la storia.

Nel caso di un testo contemporaneo, possiamo anche qui trovarci di fronte a una pubblicazione ma, anche – soprattutto nel caso di testi molto recenti, e non solo – potremo trovare la traduzione nelle agenzie teatrali. E quest'ultima potrebbe essere già, diciamo, pronta per la stampa, oppure, potrebbe trattarsi di una traduzione che, in gergo, chiamiamo, “di lavoro”: senza uno stile preciso, ma utilissima per permettere ad un regista – un produttore, un attore – di conoscere il testo.

I traduttori. Possono essere suddivisi in tre categorie: il traduttore di testi teatrali, il traduttore letterario e il drammaturgo – ma sono categorie di comodo, sia chiaro –. In genere ti confronti con il traduttore di testi teatrali – a volte, può essere l'agente teatrale stesso –, cioè il traduttore che svolge la sua attività soprattutto nel campo del teatro; ma anche il traduttore di opere di narrativa, o un narratore o un drammaturgo possono svolgere questo lavoro: spesso questo avviene o per profondo interesse che queste persone nutrono verso l'opera dell'autore, o perché sono sollecitate da chi vuole mettere in scena la data opera.

Quanto sopra scritto ha, però, una valenza piuttosto astratta: se legghiamo la traduzione al fruitore finale di questo processo, cioè lo spettatore. Perché – e ritorno all'inizio di questo scritto – vuoi per i tempi (in cui nasce una messa in scena), vuoi per questioni legate ai diritti, talvolta la scelta di un traduttore può risultare obbligata.

Abbiamo citato prima l'agente o l'agenzia teatrale. È questa una figura molto importante nel quadro della traduzione. Naturalmente riguarda esclusivamente gli autori viventi o quelli le cui opere sono ancora “sotto diritto”. Certo, con i nuovi strumenti di comunicazione che permettono di venire a conoscenza di un numero vastissimo di opere, il loro ruolo si è ridimensionato. Eppure, la funzione di un agente teatrale rimane molto importante, perché è proprio questa figura (in Italia sempre più appannaggio di donne, responsabili del maggior numero di agenzie teatrali) che in caso di controversie sulla traduzione, può far comprendere all'autore – se vivente, o agli aventi diritti – il perché di una data scelta.

E c'è poi un altro elemento fondamentale da considerare quando parliamo di traduzioni per il teatro: l'interprete, l'attore.

Noi leggiamo un romanzo, un racconto, una poesia, le parole sul foglio di un libro risuonano in noi come noi scegliamo di farle risuonare. A teatro, sarà l'interprete che sottolineerà – diretto dal regista, certo – o meno un passaggio, ci farà sentire con maggior vigore una frase e scivolerà su altri punti. Intendiamo dire che la fruizione principale di una traduzione teatrale – salvo per gli “addetti al settore” – avviene in palcoscenico, ed è quindi oltremodo mediata dalla messa in scena.

E questo ci porta a osservare un altro aspetto, e cioè che un bravo traduttore è colui il quale capisce quanto, come, cosa, nella lingua in cui traduce, avrà forza sul palcoscenico.

Di che cosa parliamo, quindi, quando parliamo di traduzione teatrale? Di ciò che troviamo nella pagina scritta, stampata, o di quelle parole che sentiamo pronunciare sulla scena?

Certi autori, dalla scrittura alquanto ridondante, lasciano molta libertà alla filiera traduttore base – regista – interprete, e lo stesso può valere nei confronti di una scrittura fortemente legata allo slang, etc. Mentre di fronte alla lingua di autori, poniamo, come Samuel Beckett questa libertà è difficile potersela prendere. Eppure... molti anni fa stavo allestendo con la compagnia di Glauco Mauri uno spettacolo con vari testi – tratti dai *Drammaticules* – di Samuel Beckett. Proprio per una questione di traduzione – di diverse sue opere, l'autore irlandese ha scritto più versioni: in inglese e francese – avevo interpellato Carlo Fruttero. Nella chiacchierata, a un certo punto gli chiesi: «Ma le prime volte che siete stati da Beckett, come discutevate attorno alla traduzione?», e lui: «Sa, Beckett aveva studiato l'italiano, su certe parole magari ci fermava e cercavamo il termine che gli sembrava più adatto, e poi ci lasciava leggere e se le parole gli risuonavano bene, si andava avanti...».

Come tradurre un testo, o come lavorare su una traduzione di un testo è materia quotidiana per ogni regista. E i casi che ti trovi ad affrontare sono, nel contempo, uguali e sempre diversi. Ne descriverò alcuni, tra i tanti che ho affrontato.

Nel corso della mia attività di regista ho lavorato con molti traduttori. Agli inizi ho messo in scena soprattutto autori nord americani, come David Mamet e Sam Shepard: erano le prime volte che venivano proposti in Italia e si traducevano nella nostra lingua. Si tratta di due autori molto diversi: Shepard è uno dei più importanti drammaturghi americani viventi, fortemente legato al contesto del suo paese d'origine, mentre Mamet è molto più universalmente occidentale e vicino allo spirito europeo. Quando misi in scena *American Buffalo* di Mamet ricordo che assieme agli attori ci ponemmo il problema della traduzione (che era troppo letteraria) e di una plausibile resa in italiano dell'originale, con i suoi scambi di battute a ritmo vertiginoso, le frasi smozzicate, etc. Dopo vari tentativi Massimo Venturiello – era uno dei tre interpreti – propose di recitare in italiano utilizzando cadenze napoletane e pugliesi (Venturiello era di origine napoletana; Rubini, l'altro interprete, di origini pugliesi). La resa fu perfetta, poiché usando in parte i dialetti, il racconto dell'autore stava perfettamente in piedi. È interessante raccontare che, durante il secondo anno di tournée vi fu un cambio nel cast e subentrò Luca Barbareschi, milanese, che non sarebbe stato credibile con una cadenza meridionale. Ricostruimmo quindi lo spettacolo con una cadenza nordica, e funzionò ugualmente. Questo dimostra da un lato che la concretezza del

corpo dell'attore contribuisce in modo notevole alla resa scenica, ma è altrettanto fondamentale l'utilizzo di un linguaggio adeguato alle situazioni e a ciò che si racconta. Il testo di Mamet era sempre quello; scambi, scontri, giochi di parole, rimanevano come nel testo originale, si era lavorato principalmente sulla cadenza, riuscendo così a mantenere intatto il senso voluto dall'autore.

Mi sono nuovamente confrontato con Mamet molti anni dopo mettendo in scena *The Boston Marriage* testo che narra di un amore omosessuale tra due donne. Mentre negli altri lavori di Mamet la crudeltà, la società moderna, il senso di vuoto e solitudine sono temi centrali, in questo caso l'autore ha voluto proporre una sorta di sfida, a distanza di un secolo, con Oscar Wilde. Per raccontare questa storia ambientata nel primo Novecento, Mamet ha usato la lingua di Wilde, mettendosi così a confronto con un grande drammaturgo di un tempo passato. Trovate le attrici giuste, affrontai il testo come se avessi dovuto lavorare sul teatro di Oscar Wilde che, come noto, ha un tipo di scrittura allusiva, molto elegante, dove la crudeltà degli scontri tra i personaggi portano il pubblico a rispondere con una sorta di sorriso amaro. La mia lettura ottenne un certo successo (molto maggiore di fronte a platee, in qualche modo, più colte). Anni dopo ebbi occasione di vedere un'altra edizione di questo lavoro, realizzata da una compagnia giovane: nella traduzione l'aspetto comico risaltava moltissimo: lo spettacolo funzionò il doppio. Allora la domanda che mi posi fu la seguente: è meglio rimanere assolutamente fedeli al testo originale, oppure utilizzare una traduzione più libera – o utilizzare liberamente una traduzione? È meglio seguire passo a passo l'originale non riuscendo a coinvolgere sino in fondo un pubblico, chiamiamolo, più indifferenziato, oppure spingere il pedale sulla nota comica, ottenendo risultati migliori?

Molti anni fa misi in scena *Friends* di Arnold Wesker, il drammaturgo inglese, attivo dagli anni '60 – quella lontana e importante generazione che, molto generalizzando, veniva definita degli Arrabbiati –. Allo spettacolo assistette anche l'autore il quale, al termine, mi disse che avevo messo in scena il suo testo con tanto amore ma con poca fedeltà. In effetti era così. Perché? La traduzione (di Roberto Buffagni) era molto bella. Ma poi vennero le prove. Il testo racconta la storia di sei amici, tutti giovani, legati da un'attività comune, e poi vi è un personaggio adulto, una specie padre del gruppo. Eravamo una compagnia che nasceva; eravamo riusciti ad avere dei contributi pubblici per mettere in scena il testo e inaugurare un nuovo teatro. Dovevamo vendere lo spettacolo. Non era semplice, il nostro partner organizzativo non era riuscito a trovare le piazze che sperava. Gli attori erano poco conosciuti, così come l'autore. Si doveva tuttavia vendere il prodotto e costruire una tournée. Si prese quindi la risoluzione di ingaggiare, per l'unico ruolo adulto, un attore di un certo nome. Incontrammo Walter Chiari che si appassionò all'impresa e grazie a lui vendemmo subito settanta repliche. Tuttavia lavorare con un attore comico è un problema, in quanto i comici spesso

cambiano completamente le battute, e persino ne alterano il senso. Wesker rimase scandalizzato, ma questo è il rischio del teatro: il testo non vive di per sé, ma grazie agli attori che gli danno vita... e che possono, talvolta, anche stravolgerlo.

Uno dei più grandi traduttori di testi in lingua inglese è Masolino D'Amico. Diversi anni fa mi tradusse *Spirito allegro* di Noel Coward, riuscendo a ricostruire perfettamente i ritmi e le situazioni, prova ne sia che non toccammo, in quell'edizione, neppure una battuta.

Negli anni Novanta ebbi modo di mettere in scena *Partage du midi* di Paul Claudel. Il lavoro ha conosciuto tre versioni differenti. Le versioni sono molto diverse tra di loro e la prima è quella più letteraria di tutte. In occasione della mia messinscena, abbiamo iniziato a lavorare sul testo francese, provando a tradurre la prima parte del primo atto di ciascuna delle tre versioni. La differenza era clamorosa, perché la versione degli anni '50, fatta per la prima vera messinscena – Jean Louis Barrault regista, compagnia Barrault, Renaud, Brasseur – aveva una forza scenica incredibile. Si trattava di piccoli cambiamenti, però fortemente risolutivi.

*Lo straniero*, di Albert Camus, è uno dei rari testi che ho affrontato più volte. In questo caso mi sono trovato di fronte a un romanzo e ad un suo adattamento già pronto: che mi ha colpito alla prima lettura. Ma non c'era la traduzione. Pensai che in uno scrittore avremmo forse trovato la persona giusta. Mi affidai a Enzo Siciliano. Lo conoscevo bene e avevo messo in scena un suo testo. Enzo amava molto il romanzo di Camus e si mise subito al lavoro. In lui, traduttore, agivano contemporaneamente lo scrittore e il drammaturgo: e così, tra le nostre sedute e le successive verifiche in palcoscenico, arrivammo alla decisione di aggiungere alcune scene del romanzo (che funzionarono perfettamente, al punto che le utilizzai anche in un allestimento francese!)

In questa stagione, 2016/17, lo Stabile del Friuli Venezia Giulia mette in scena *Souper (La cena)* di Ferenc Molnar. Una parabola sulla corruzione, scritta in modo magistrale, tutta per allusioni. L'avevo letta nell'unica traduzione in italiano, trovata su un vecchio numero della rivista "Il dramma" della fine anni '20, in un italiano, appunto, perfettamente aderente al contesto dell'epoca.

Il regista, Fausto Paravidino, mi aveva detto, dopo una prima lettura, che quella traduzione gli sembrava vecchia. Gli avevo chiesto di pensare a come voleva mettere in scena il lavoro: nel caso avesse voluto mantenere l'ambientazione originale, forse avrebbe funzionato bene la versione esistente. Sono poi iniziate le prove e Paravidino, da quel drammaturgo di valore che è, ha iniziato a riscrivere, a ritoccare alcune frasi e ritradurre dei punti (ma usando a sua volta una traduzione francese). Alla fine, abbiamo capito che lo spettacolo sarebbe diventato: *Souper*, di Ferenc Molnar, adattato da Fausto Paravidino.

Ho accennato ad alcuni episodi, tra i tanti, riconducibili alla questione della traduzione di un testo teatrale, ma non dimentichiamo che un'opera ha sempre

un titolo ed è questo che, nei manifesti, locandine, dall'alto della facciata di un teatro, può attrarre un pubblico a vedere quello spettacolo e, di conseguenza, a sentire quel determinato testo.

Per l'apertura di questa stagione è andato in scena *Scandalo* di Arthur Schnitzler, il cui titolo originale è *Das Vermächtnis (Il testamento)*. Questo titolo non è certamente dei più attraenti e nessuna delle corrette alternative – come *Il lascito* o *Il dono* – è parsa particolarmente incisiva. Ad un certo punto siamo venuti a conoscenza di una compagnia tedesca che stava mettendo in scena questo testo di Schnitzler e lo aveva intitolato *Scandalo, tutto quello che avreste voluto sapere...*: anche loro avevano capito che non avrebbe avuto molta attrattiva il titolo originale. Forti di questo precedente abbiamo quindi chiesto il permesso agli eredi del traduttore di cambiare titolo, e il risultato sul pubblico e sulle vendite dello spettacolo si è visto immediatamente!

Ritorno a quanto scritto sopra: parola scritta o parola pronunciata in scena? Forse non c'è una scelta definitiva, ma andrebbe valutata di caso in caso... a meno che – con una punta di provocazione – non si superi la questione accettando semplicemente un altro punto di vista, e cioè che ogni traduzione scenica sia in sé anche un adattamento teatrale!