

LA VERSIONE RITMICA: TRADUZIONE DI UN TESTO PER MUSICA

Giuseppe Pintorno
Université de Nanterre, Paris X

Tradurre non può ormai essere che riscrivere. Ci furono anni in cui si pubblicarono traduzioni che tentavano di ricalcare, di seguire 'alla lettera' il testo originario. Impossibile, ovviamente. Tuttavia un genere di traduzione che vanta secoli di gloriosi esempi è proprio quello della poesia, del genere cioè che più resiste, pone difficoltà talvolta insormontabili al povero traduttore. Gloriosi esempi in quanto, essendo matematicamente, quantitativamente impossibile pensare ad un approccio di 'traduzione alla lettera', sin dalle lontane esperienze dei secoli XV e XVI (pensiamo ad esempio alla produzione petrarchesca "recata", come si diceva un tempo, in lingua francese) i traduttori non furono poi tanto traditori, riuscendo a ricostruire un clima, una sonorità, un mondo che era forse il solo possibile. Né possiamo dimenticare le traduzioni della *Divina Commedia*, o dell'*Iliade*. E ci fermiamo, per non uscire dal seminato.

Veniamo al nostro argomento rapportato al settore musicale: due discorsi separati, tre piuttosto, occorrerà fare, connessi con tre categorie, tre distinti generi dell'arte dei suoni:

- l'opera lirica, destinata al teatro;
- il Lied, sia di espressione germanica che di altro ceppo linguistico (francese, ispanico, anglosassone, slavo, ecc.);
- la canzonetta, nel senso di una composizione di musica leggera. Il Blues lo includeremmo piuttosto tra i Lieder che non in questa sezione.

Più facile, meno complesso è forse il caso della musica 'leggera', perché più spesso il testo musicato si è posto meno nell'ottica di una dignità artistica: pensiamo, ad esempio, nel caso della lingua italiana, a tutti quei versi il cui finale *cuore* fa ovviamente rima con *amore*, ed il verso è stato 'buttato là' quasi esclusivamente per rispondere ad una necessità tecnica, alla corrispondenza quantitativa tra sillabe e note. Ma anche in questo caso la questione si fa seria, ad esempio e soprattutto in area francese, con i testi del periodo esistenzialista, con la poesia di un Brassens o di un Prévert o di un Brel, quando non si sia giunti addirittura a musicare i testi di François Villon. Anche la canzone inglese od americana offre esempi non sottovalutabili. Tuttavia, almeno per tradizione, è più facile accettare che venga stravolto un testo di media – se non mediocre – qualità: quando il senso del ritmo, l'andamento melodico, la qualità generica della canzonetta abbiano una finalità palesemente volta alla sua commercializzazione, all'effimera diffusione, ad un successo facile (ad esempio, "Casetta in Canada").

Arriviamo all'opera lirica, al genere teatrale. Occorre premettere che sin dal XVIII secolo le opere sono state eseguite nelle lingue nazionali. Così *La serva padrona* è anche *La servante maîtresse*, *Alceste* è anche *Alkestis*. In non pochi casi furono i compositori stessi ad autenticare le versioni, le edizioni, come diciamo noi, in altre lingue: soprattutto, secondo la grande tradizione, nelle lingue francese e italiana, ma anche tedesca.

Il compositore, va chiarito subito, è sempre da intendersi coautore anche del testo, coautore dello spettacolo nella sua interezza. Ricorderemo ad esempio che Donizetti scrisse pure qualche libretto di suoi lavori minori, che fu spesso regista dei propri spettacoli e, salvo errore, in un caso persino interprete di un'operina buffa. Da antologia il caso di un Puccini, che tormentava i suoi librettisti facendo loro scrivere e riscrivere interi atti, sino a raggiungere esattamente quell'effetto sonoro-drammatico desiderato. Come dunque "recare" in altro idioma un testo il cui peso sonoro, il peso di ogni sillaba, di ogni singolo suono, di ogni articolazione è simbioticamente connesso con la frase musicale?

Occorre procedere per esempi, tenendo presente che ogni caso è specifico, particolare, mai generalizzabile. Ch. Willibald Gluck compose il suo celeberrimo *Orfeo* nel 1762 per il Teatro di Vienna, in lingua italiana, per voce di castrato. Il testo, di Ranieri de' Calzabigi, nell'ultima parte della prima scena del terzo atto comprende la popolare "Che farò senza Euridice?", aria che costituisce quasi un archetipo, uno degli appuntamenti obbligati dell'opera italiana, della storia dell'opera piuttosto (considerata la nazionalità del compositore). Eduard Hanslick nel suo arcinoto *Vom musikalisch-schönen* (1854) cita il caso di Boyé, che "notò che a quest'aria potevano convenire ugualmente" versi di significato diametralmente opposto. Ma l'esempio di Hanslick si basa sul testo francese, ed allora occorre ben distinguere i termini della questione.

Musica e testo sono simbioticamente uniti dalla creazione artistica del musicista, ripetiamolo. Sarà l'interprete a dare, a dover dare la giusta "intonazione psicologica", la giusta espressività al testo cantato. Orfeo in questa aria si pone un interrogativo: che farò senza di lei, senza la mia Euridice, "dove andrò senza il mio ben?". Nel 1774 Gluck fornì una nuova versione dell'opera, su testo francese (destinata al pubblico parigino): il libretto è definito "poème" di Moline, "d'après Calzabigi". E la celebre frase, incriminata da Boyé, e da Hanslick, venne così tradotta: "J'ai perdu mon Eurydice – rien n'égalé mon malheur" per concludere con "je succombe à ma douleur", laddove nel primitivo testo italiano si trovava "dove andrò senza il mio ben?". Il fatto è che la nuova versione cambia completamente il contenuto: ad una domanda desolata corrisponde un'affermazione tragica, con la soluzione disperata, lacerante "je succombe à ma douleur" (in italiano, ricordiamolo, trovavamo ancora una domanda). Evidentemente l'interpretazione deve essere un'altra: tant'è che Gluck

apportò serie modifiche alla frase musicale e, più realisticamente, riscrisse la parte di Orfeo non più per castrato, ma per tenore. Perché si possa constatare musicalmente il caso, si rinvia il lettore interessato all'edizione discografica in lingua italiana con protagonista Shirley Verret (o all'altra con Marilyn Horne, o ad altre: donne, non disponendo più di castrati autentici) da confrontarsi con l'edizione in lingua francese interpretata da Nicolai Gedda; o all'incisione della sola aria da parte di Maria Callas. Si ingannava dunque Eduard Hanslick ad assumere l'esempio dell'aria di Orfeo come semplice traduzione del testo italiano, cui facilmente ed impunemente si può sostituire "J'ai trouvé mon Eurydice – rien n'égale mon bonheur".

Ancora più evidente è il problema, la difficoltà che pone la traduzione del testo con musica nel seguente esempio, da un'altra opera di Gluck. Nel 1776 egli offriva al pubblico la versione francese di *Alceste* (la versione originaria italiana, sempre del Calzabigi, è del 1767), aggiungendo l'aria che sarebbe poi divenuta la più celebre della partitura, "Divinité du Styx – ministre de la mort". La bellezza, la drammaticità, la teatralità di quest'aria fecero sì che essa venisse inclusa anche nell'edizione italiana, in traduzione naturalmente. E l'invocazione tagliente, che quasi sibila la nota acuta sulla vocale *i*, in traduzione si stempera in una molle *a*, "Divinità infernal – fatal divinità", che cambia assolutamente il valore della frase musicale. Naturalmente i traduttori dovettero fare i conti, come lo devono fare tutt'ora, con il numero delle sillabe, con i segni agogici della partitura, con l'eventuale rima, con tutta quella batteria di norme tecniche tanto difficilmente trasferibili da una lingua all'altra.

Anche il celeberrimo "catalogo" mozartiano di *Don Giovanni* ha dovuto fare i conti con tutti questi problemi, rimettendoci qualche avventura: se "Belle dame, regardez le catalogue" corrisponde benissimo a "Madamina, il catalogo è questo", arrivato all'enumerazione delle conquiste del suo padrone, Leporello le deve ridurre da 91 a 60 per la Turchia, con buona pace del grande amatore ("in Turchia novantuno" diventa "soixante en Turquie").

Un bell'esempio di forzosa brutta traduzione offre la prima frase dell'aria di Manon nell'omonima opera di Massenet: "Adieu, notre petite table" diventa un volgaruccio "Addio, o nostro picciol desco". Sempre da Massenet (*Werther*, atto II) traiamo spunto per un esempio di come la traduzione possa sconvolgere il contenuto drammatico del compositore, rendendo incomprensibili le indicazioni espressive della partitura. Laddove Werther dice:

(*songeant*) Pourquoi trembler devant la mort... On lève le rideau (*fiévreusement*) à puis on passe de l'autre côté (*mystérieux*)... Voilà ce qu'on nomme mourir!... Offensons-nous le ciel en cessant de souffrir?... (*songeant encore*)

e matura l'idea del suicidio, che è già in lui, trasognato, già quasi assente da questa terra, nell'edizione italiana (versione ritmica di G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci, grossi specialisti del genere) troviamo, con le stesse identiche indicazioni in partitura – è ovvio (e chi avrebbe mai potuto osare alterarle, se non il solo autore?) –:

Perché tremar così, perché?... Un colpo sol che fa! e si va nell'ignoto
al di là! Morir, ecco tutto, morir! No, non s'offende il ciel se non
vuolsi soffrir!

Ancora una volta ad una domanda corrisponde un'affermazione, con quanto consegue sul piano interpretativo.

Fedele D'Amico, andando controcorrente, negli ultimi vent'anni sostenne la opportunità di dare le opere in traduzione, per andare incontro al pubblico, non dimenticando che l'opera non si rivolge particolarmente alle élites culturali e che per tutto l'Ottocento, in tutta Europa, l'opera è stata ed è tutt'ora un fenomeno che interessa le masse. Tesi che può essere giusta e condivisibile sul piano sociale; ma come accettare di ascoltare Carmen cantare frasi come "amor, lo sappia il mio bel damo, per lui giàmmai legge, no, non v'è" (atto I, Habanera), che dovrebbe rendere "l'amour est enfant de Bohème, il n'a jamais connu de loi"? È evidente che A. de Lauzières, traducendo in italiano l'originale di E. Meilhac e L. Halévy, essendo come sempre vincolato da un fatto ritmico (e qui non ci sono anche le difficoltà citate più sopra), aveva le mani legate: ma ci deve pur essere un certo pudore, ci devono essere dei limiti al mestieraccio.

Forse può dare migliori risultati il rappresentare le opere nel loro testo originale, predisponendo (cosa che avviene ormai in molti teatri nel mondo) un impianto che faccia scorrere dei sotto-titoli durante l'esecuzione. Anche se non dimenticheremo l'effetto che faceva un *Trovatore* dall'Arena di Orange, quando, nel quarto atto, laddove Leonora implora il Conte di Luna col suo insistente e 'melodrammaticissimo' "svenami! ti bevi il sangue mio", certo di dubbio gusto ma quanto mai convenzionale, si vide scorrere in traduzione "égorge-moi! – égorge-moi!!"

Un solo esempio per il Lied (si rinuncia ai sonetti di Shakespeare musicati, non avendone mai incontrato traduzioni). Il Lied non aveva, fino ad anni recentissimi, mai incontrato veramente il gusto degli Italiani. Tuttavia qualche brano, tra i più melodici, è divenuto popolare anche da noi. Basterà citare l'*Ave Maria* di F. Schubert. In quel caso i diversi testi italiani sovrapposti alla musica corrispondono più ad un tradimento dello spirito del brano (che non è affatto religioso) che non ad una cattiva traduzione. Ma veniamo all'esempio annunciato: *Erlkönig*, capolavoro poetico di Goethe, termina con le parole "war tot" di asciutta, esemplare economia drammatica. Nella traduzione italiana troviamo un "morto è già" che, non corrispondendo all'originale per numero di

sillabe, costrinse gli esecutori ad una tournure poco elegante. Per quanto riguarda il Lied, dunque, non si potrebbe neppure porre il problema: lo si ascolti assolutamente in originale. Anche la più esperta e raffinata traduzione non potrebbe mai far corrispondere il peso sonoro particolare, l'intenzione drammatica, l'intensità lirica di un altro idioma, tedesco o slavo o spagnolo che sia.

L'opera resta il punto dolens. Pensiamo al Singspiel: quando si rappresenta *Die Zauberflöte* o *Die Entführung aus dem Serail* le parti recitate, che costituiscono l'ossatura della storia, vengono regolarmente e brutalmente tagliate (e non solo da noi) perché tanto il pubblico 'non poliglotta' si annoia non essendo in grado di seguire. Il problema è reale. E la traduzione di *Die lustige Witwe*, non ci pare tuttavia accettabile, anche se il discorso sull'operetta in Italia sarebbe assai più complicato, non potendo venir limitato al solo pur importante problema del testo, ma coinvolgendo la più generale considerazione riservata al genere.

Ogni caso va singolarmente vagliato e un traduttore valoroso può forse tentare di affrontare, di approntare una nuova versione ritmica: non si può escluderne la riuscita a priori, ma non si riesce ad intravedere metodi, regole da seguire. Ogni caso va valutato a sé. E occorrerà che il valoroso traduttore sia anche buon musicista: altrimenti sarà meglio fornire al pubblico il classico testo bifronte, lasciando gli interpreti esprimere il messaggio musicale nell'idioma scelto dal compositore creatore.