

Federico Tiezzi

Lettera sulla traduzione teatrale

Il linguaggio è sempre più o meno vago.
Così, ciò che asseriamo non è mai del tutto preciso.
Affinché un enunciato asserisca un certo fatto,
comunque il linguaggio possa essere costruito,
vi dev'essere qualcosa in comune
tra la struttura dell'enunciato e la struttura del fatto.

Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

Caro Lorenzo,
mi chiedi di scrivere sul rapporto tra un testo, la sua traduzione e la regia. Sostengo da sempre che per un regista il teatro si presenta nei termini concreti di spazio luce suono e attore. In questi elementi, fonemi o lettere di una scrittura da compiere sulla pagina bianca della scena, s'incarna il testo. Ho sempre ritenuto che un regista crei sempre e comunque un *racconto di racconto*, una personale declinazione di quello che viene consegnato dall'autore: anche quando si limita semplicemente a una trasposizione del testo scritto alla scena, a una verticalizzazione dell'orizzontalità della pagina.

La traduzione fa parte, nel caso di testi non italiani, di questo circuito di pensiero e di lavoro *concreto*. Per me, l'operazione del tradurre, sia quando lo faccio personalmente, sia quando mi rivolgo ad altri, significa principalmente avere in mente lo spettacolo. Traduzione di traduzione: si parte dal linguaggio del testo e si arriva a quello della scena. Lo assomiglio all'atto primario dell'inspirare ed espirare.

Ho citato in esergo un pensiero di Wittgenstein (tu sai quanto il suo *Tractatus* mi abbia e continui a influenzarmi), perché vi leggo quello che nella mia testa è il *teatro di poesia*: e cioè un teatro che sia *equivalente*, nella sua struttura, alla struttura della poesia. Ora, la traduzione fa parte di quel mondo, di quello stile che mi è proprio: fatto del montaggio di folgoranti intuizioni sintetiche, non esposte nella loro complessità logica, ma piuttosto nella loro forma figurale, che hanno il senso di puri versi ai quali la metrica della scena dona una misura.

Voglio dire che il teatro di poesia non si limita a mostrare ma che pensa.

Rientro nel tema: tradurre significa avere a che fare con quell'oggetto che si chiama parola: Montale definiva la poesia un oggetto di parole. Mi piace molto questa definizione perché segna un approccio concreto al linguaggio poetico: è la conoscenza radicale della parola da pronunciare che apre la

porta all'emozione. È importante lavorare con attori che abbiano la curiosità e il divertimento di fantasticare sui problemi della lingua. Che vogliano capire le relazioni «che legano l'interpretazione di un ruolo all'interpretazione di un testo» come affermava Luca Ronconi. Da questo consegue come il regista abbia la responsabilità di consegnare all'attore, per lo spettacolo da farsi, un testo chiaro nella sua struttura logica. La traduzione rientra in questa chiarezza. Concludo i miei pensieri in libertà, come se fossimo a casa tua a parlare davanti a una tazza di tè, con questa considerazione: la regia stessa è la traduzione in termini teatrali di un pensiero. Come la pronuncia, l'intonazione di una frase determina, nella recitazione, il suo significato, così la regia scrive nella pagina del palcoscenico la sua pronuncia-intonazione del racconto, e punta a rendere visibile nello spazio la poesia che esiste solo nel tempo.

Come vedi, cerco di stare dentro la riflessione che mi hai chiesto, ma la fantasia scappa e si dilata a considerazioni ulteriori: e intendo dare alle mie parole questo motivo personale perché non riesco più a pensare di scrivere per un lettore neutro: tu e io abbiamo condiviso molte esperienze teatrali e abbiamo uno sguardo di consapevolezza comune. Dunque: quale traduzione per il teatro? Questa, la domanda.

Sai che in biologia il termine «tradurre» qualifica il processo attraverso cui si decifra il messaggio genetico e la sua trasformazione nella corrispondente proteina? Spesso penso che questo avvenga anche con il linguaggio verbale, con il trasferimento da una lingua a un'altra. Penso insieme che la traduzione intesa come lavoro di trasposizione di un testo dalla sua lingua madre a un'altra lingua sia sempre qualcosa di putativo, che la lettera, il «parola per parola» sia qualcosa che non mi serve nell'atto di costruzione di uno spettacolo, un procedimento che ignora il suo punto di arrivo. Ho trovato conferma di questo leggendo Dante in francese e in inglese. Traduzioni ottime, ma che non conservano quell'alone semantico che il verso italiano porta con sé. Compresi i ricordi personali di chi legge nella sua lingua.

Forse cerco di dirti che tradurre è impossibile.

Se posso, infatti, tendo a utilizzare testi scritti in italiano: una lingua nella quale mi riconosco e attraverso la quale passa la mia vita, una lingua che attraversa il tempo e i giorni della mia esistenza: la mia lingua madre. Mi è facile così compiere quel lavoro destrutturante (del racconto, della frase, della battuta) che smaschera il testo (e le sue relazioni con attore e pubblico) e lo incarna nella rappresentazione. Ed è perché l'italiano è la mia *terre natale* (la definizione la mutuo da Paul Virilio) alla quale fare continuamente ritorno, quella che media la mia conoscenza e la mia definizione del mondo. È una lingua che conosco nei suoi labirinti, nei suoi meandri: l'ho esercitata come scrittore di *morceaux* per il teatro o di racconti. E nel teatro credo che un autore (il suo pensiero) si manifesti più attraverso la lingua che attraverso i personaggi. Lavorare su un testo è una riflessione, una ricognizione sulla drammaturgia della lingua: un personaggio è circoscritto

da quello che dice. È quello che dice. Ho lavorato spesso anche su testi in altre lingue, a volte traducendo io stesso. O meglio: creando una mia *versione*, un mio *italiano* (così Franco Quadri definiva il suo lavoro sulla traduzione dei *Paraventi* e di *Splendid's* di Jean Genet), nella consapevolezza di lavorare a una traduzione avendo in mente uno spettacolo da farsi. E con la parola *versione* ho cercato di allontanarmi dalla traduzione «parola per parola».

Non ricordo se hai visto *Il ritorno di Casanova*, lo spettacolo tratto dall'omonimo racconto di Arthur Schnitzler che realizzai nel 2014. Per farne spettacolo sottoposi il testo a due ordini di traduzione. La prima riguardava il passaggio dal tedesco all'italiano e la seconda la trasformazione da *récit a pièce*. La novella si svolge in un settecento tutto ipotetico e sognato, mozartiano e tiepolesco, con le luci e le ombre di questi maestri, lo stesso settecento in cui Hofmannstahl e Strauss avevano ambientato qualche anno prima *Il Cavaliere della Rosa*. Nelle inquietudini degli anni attorno alla prima guerra mondiale (il racconto è del 1918), e nell'horror vacui cui il crollo dell'Impero Asburgico gettò le intelligenze più sensibili, il XVIII secolo diventava il luogo della felicità perduta. Percorso da continui spasmi di nostalgia e di senso della perdita, il racconto di Schnitzler mette in campo l'avventuriero veneziano che, sentendo incalzare la vecchiaia, è tutto preso dal desiderio di tornare alla sua Venezia. Una giovane incontrata per caso, guardandolo con occhi indifferenti, lo sprofonda nell'abisso della disperazione. La ragazza, Marcolina, lo rifiuta preferendogli un bel sottotenente. Dal quale, con "turpe" inganno, Casanova compera una notte d'amore con la donna, per poi ucciderlo in duello, in un'alba livida. Come si vede, gli umori del racconto sono freudiani e l'ingombro psicanalitico è dovuto alla presenza di un sosia perturbante e sinistro, il Casanova giovane, fantasma ossessivo, che sembra reincarnarsi e replicarsi nella figura del giovane sottotenente Lorenzi, lui sì, ora, bello, giovane e fortunato, come Casanova era stato in passato.

Nella far trasmigrare il racconto in un monologo, ho portato la narrazione dalla terza alla prima persona. Il che mi ha permesso di far emergere con nitidezza le voci del *Doppelgänger*, cioè Casanova giovane cioè Lorenzi, e del suo gemello nemico e vecchio. Questa moltiplicazione a specchio – avevo in mente la scena finale di *The Lady from Shanghai* di Orson Welles – ha permesso a Sandro Lombardi di lavorare sulla recitazione per opposizione di voci e di presenze.

Poi c'è la seconda trasmigrazione: da una lingua a un'altra. La bella traduzione di Farese fu una guida: ma avevo bisogno che nel linguaggio di Casanova risaltassero di più gli umori freudiani, dato che immaginavo lo spettacolo come una seduta psicanalitica. E gli strazi, i rancori, i veleni per il tempo che passa. Ho agito di conseguenza sottolineando soprattutto nella scelta dei vocaboli una sorta di ambiguità clinica (Schnitzler era medico), come se stessi trattando uno dei casi di Freud, un caso esemplare in cui

appaiono scene primarie come qui la lotta tra eros e thanatos.
Traduzione come drammaturgia, insomma.

Invece, ricordo bene che hai visto le tre *Scene di Amleto* da Shakespeare, che tra il 1998 e il 2002 ho realizzato al Fabbricone di Prato. Quattro anni appassionati intorno a quello che per me è un testo (e un mito) capitale.

Il primo interrogativo era quale traduzione utilizzare, tra le molte (e tutte, per un verso o per l'altro, interessanti) che cercavano una lettura meno prevedibile della polisemia verbale inglese nella sua sintetica sintassi. Tutte le traduzioni italiane che conoscevo restituivano un testo intelligentemente trasposto nella nostra lingua, ma poco teatrale.

Mario Luzi, (con il quale avevo già collaborato per la trasposizione drammaturgica del *Purgatorio* di Dante, 1990, e per *Felicità turbate* al Maggio Musicale del 1995) non volle tradurmi il testo per intero: non intendo mettermi in gara, diceva ridendo e io, perfido, con chi? gli chiedevo, con Montale? Le risposte, visto che ero tornato alla carica più volte, erano divertiti e caustici silenzi... Intanto mi chiedevo se fosse meglio per la scena l'esattezza semantica di Alessandro Serpieri o la sintetica accensione verbale che Gerardo Guerrieri aveva approntato per Giorgio Albertazzi.

Ma intanto si faceva strada in me l'idea di dividere il testo di Shakespeare per blocchi di scene, raggruppandole secondo nuclei tematici drammaticamente essenziali: i sogni e le allucinazioni, il potere, la famiglia, la follia. A seconda delle scene prese in esame, decidevo quale traduzione usare. La mancanza di unità dava una forza vitale alle strutture organiche che si formavano col montaggio di queste scene. Non miravo alla ricostruzione della totalità del testo di Shakespeare: il senso di queste scene sorgeva dal loro conflitto permanente e multidimensionale, avendole spostate dalla sequenza in cui sono originariamente collocate, dall'essere non un corpo testuale leonardesco ma artificiale, cinematografico, simile a quello di Frankenstein. Seguivo le molteplici direzioni che avevo individuato nel testo senza scegliere un unico percorso interpretativo. Provocavo, piuttosto, all'interno del dramma, un incidente controllato, come in fisica, che mi permetteva, attraverso l'uso non casuale delle diverse traduzioni, di provocare e produrre associazioni e immagini di ordine intellettuale e di ordine sensoriale.

Provo a chiarire con un esempio. Prendiamo le scene IV e V del I° atto: sono presenti Amleto, Orazio e Marcello poi entra *the Ghost* (che sulla base del conflitto edipico Amleto-Gertrude ho chiamato l'Ombra). Per il colloquio tra Amleto e Orazio usavo la più realistica traduzione di Alessandro Serpieri, ma quando, come nella scena V, Amleto e l'Ombra restano soli il linguaggio cambia. Amleto è posseduto (avevo immaginato) dall'Ombra, che parla attraverso di lui come in una seduta spiritica, come uno sciamano in un rito di possessione. L'Ombra era il passato, era la corte di Danimarca con tutto il suo marcio, era la voce della vendetta che chiede sangue a riscatto di quello versato in un'atmosfera in cui il *Ghenos* conta più della Storia dinastica di

Danimarca. Ho fatto così parlare l’Ombra attraverso l’italiano di Michele Leoni, che per primo aveva tradotto nel 1814 molti dei testi di Shakespeare: Leoni traduce in endecasillabi sciolti (e a volte in quegli pseudo alessandrini che sono i martelliani) il *blank verse* shakespeariano. Traduce con attenzione i ritmi della frase inglese in un vocabolario italiano spesso oscuro e in una sintassi antiquata e contorta (giusto per rispettare la sillabazione del verso) che costringeva gli attori alle montagne russe del significato. Per me, regista, quell’italiano disusato e costruito in modo sincopato, diventava la voce profonda di una ingessata corte che si esprimeva in una lingua ormai appena comprensibile. Amleto, il personaggio intendo, intanto si esprimeva nell’italiano di Gerardo Guerrieri, e il racconto *si apriva*, attraverso quella lingua astratta e insieme realistica di Guerrieri che cozzava con i versi ottocenteschi dell’Ombra, alla tragedia di una seicentesca gioventù bruciata sospesa sull’abisso della corte di Danimarca.

Alla fine la traduzione che usai di più fu quella di Gerardo Guerrieri. Che mi era stata consigliata, del resto, da Giovanni Macchia in persona. La traduzione di Guerrieri (formidabile critico di teatro e il primo a invitare il sottoscritto & Co. al primo festival teatrale della sua vita) era chiara, limpida e soprattutto funzionava teatralmente. Era al contempo precisa (rispetto al testo inglese) e parlabile, recitabile. Restituiva il clima di una battuta attraverso una sintassi, un italiano contemporaneo, dicibile e insieme come coperto da una leggera nebbia di allusioni, di associazioni. Permetteva al corpo dell’attore di essere la porta delle emozioni, permetteva alle parole di esserne la chiave: si metteva semplicemente a disposizione della vita che scorre, cioè del teatro.

Un testo ti aggredisce con le sue richieste: ma il regista deve essere in grado di prenderlo in un giro di danza, di obbligarlo a danzare con gli attori su un palcoscenico. Guerrieri mi offriva una lingua quasi filosofica per la caduta e rovina della famiglia del Re di Danimarca, che mi faceva pensare a *Ludwig*, il film di Luchino Visconti (per il quale Guerrieri aveva tradotto Cechov). Una lingua che dà ai turbamenti del principe una tinta di cupezza russa, qualcosa di dostoevskiano, che monta il racconto per brividi freudiani, rimanendo però ancorata alla filologia del testo e attenta al suo dinamismo teatrale.

Avrai capito, suppongo, come io non creda alla traduzione oggettiva e per sempre: ogni traduzione respira il tempo in cui viene fatta, che aggiunge la qualità interiore, la traspirazione del tempo presente, dell’ora quasi. Ti racconto ora cosa è successo per le scene della follia e della morte di Ofelia e come, anche in quel caso, io abbia cercato una traduzione attinente alla drammaturgia che avevo immaginato e che, non trovandola, mi feci fare ex-novo. Ambientai le scene in una campagna assolata, tra contadini che mietono il grano e spingono la ruota di una giostra. Un’immagine legata ai paesaggi della mia giovinezza e ai primi amori. Tornai alla carica con Mario Luzi, sei l’unico in grado di riportare nella lingua italiana questa visione,

dissi, il batticuore dei giochi di Ofelia e Amleto tra le crete appena mietute, tra Siena e Pienza, dissi, hai del resto la lingua più pura e decifrabile del Novecento, ed è la lingua che parlava mia madre, è la mia terra natale, dissi con passione. E lo convinsi. A rileggere oggi la scena della follia tradotta da Luzi, ancora si nota la presenza di questa indicazione: nella scelta dei vocaboli, nella costruzione sintattica insieme classica e popolare che teneva insieme Shakespeare e la regia. All'improvviso il racconto dalla Danimarca si spostava, in un corto circuito da capogiro, nella memoria del regista.

Perché, così allora credevo, si attivasse nello spaesamento, nei personaggi, la vita viva.

Le ottime traduzioni di Alessandro Serpieri, di Cesare Garboli, di Agostino Lombardo, nella loro calibrata pronuncia italiana del testo shakespeariano, sono pronte per un lettore che voglia approfondire e capire il testo di Amleto.

Nel mio caso c'era bisogno di sentire una fratellanza di colloquio con il testo. La traduzione cattura lo sguardo per dargli a credere qualcosa d'altro rispetto a quanto vede. È lo stesso procedimento seguito dal regista. Un lettore è qualcosa di diverso da un attore: il nostro lavoro sulla scena scrive un testo drammatico che deve trovare il suo luogo in un equilibrio tra testo di partenza e intonazione registica.

Usando, come ho fatto, differenti traduzioni, cercavo di ritrovare la vita nell'interpretazione di una tragedia sulla quale si sono incistati secoli di accademia, di visioni, di interpretazioni. Ho usato la traduzione come un veicolo che permette al regista e al testo di *muoversi*.

Il teatro è un *veicolo*, si muove: a questo alludeva il primo nome che scelsi per la Compagnia: Il Carrozone.

E per ultimo vorrei parlarti del mondo classico.

I venticinque secoli che ci separano dall'epoca di Pericle rendono più complicato il rapporto con la testualità: c'è un testo fonte portatore della cultura all'interno della quale si è formato ed è stato composto, e c'è insieme il testo d'arrivo e la cultura che lo accoglie, la nostra. Quindi più che di traduzione dovremmo parlare di *negoziazione* (il termine lo mutuo da Umberto Eco).

In base a questo processo si deve rinunciare a qualcosa per ottenere un qualcosa che ci parli, anzi che ci possa essere comprensibile.

Chiamo *traslazione* questa *trasformazione* del teatro di *allora* in un teatro di *ora* (non parlo di modernizzazione dei contenuti, ma di linguaggio teatrale).

Ho iniziato la mia indagine sul mondo classico attraverso una commedia di Aristofane: *Uccelli*, alla quale ero attento da molti anni. Ho scelto la traduzione di Dario del Corno, un maestro. La difficoltà di lettura e di metrica di *Uccelli* è nota: mi sono messo al lavoro con l'idea di voler radiografare il mondo greco, con i suoi umori insieme arcaici e moderni, passando ai raggi X la battuta: la trasmutazione compiuta da Del Corno me

lo permetteva. Il lavoro sugli Uccelli fu un terreno fertile: l'esperienza mi è servita successivamente per affrontare sia *Ifigenia in Aulide* di Euripide nella traduzione di Giulio Guidorizzi, sia *Antigone* di Sofocle nella traduzione di Simone Beta (ambedue continuatori della metodologia di del Corno).

Con *Ifigenia in Aulide* e con *Antigone*, Guidorizzi e Beta insieme alla traduzione mi hanno consegnato uno sguardo attinente alla cultura che informa le due tragedie e soprattutto all'autore e al suo universo metrico e linguistico.

C'è, nella tragedia greca, infatti un legame indissolubile tra forme e contenuti, impossibile da districare. C'è una tale unicità semantica nella parola greca che si esprime in poesia: e il compito del traduttore è talmente arduo che alla parola *traduzione* preferisco la parola *traslazione* o *trasfigurazione* o *transustanziazione*. Guidorizzi e Beta sono stati i due ponti che hanno permesso a me e agli spettatori di essere traghettati in un altro mondo, lontano venticinque secoli.

Sentivo nell'italiano delle due tragedie lo sforzo filologico dei traduttori e capivo come avessero mirato a ricostruire il testo il più vicino possibile all'impulso originario della sua creazione dentro quella cultura. Ma nello stesso tempo intuivo il loro *tradere* da una lingua a un'altra, da una *figura* a un'altra che fosse per noi insieme trasparente e rivelatrice.

Potrei parlarti ancora e ancora del tradurre la tragedia e la commedia classica, è uno degli argomenti del teatro che più mi appassiona. Ecco, del teatro appunto: perchè i traduttori hanno anche il compito di tener conto del teatro (e della musica e del canto e della recitazione e dell'immagine) greco classico che produce questi testi tenendo pragmaticamente presente che sono rivolti da una scena a una platea. È visto che sono scritture poetiche i traduttori devono continuamente confrontarsi sulla definizione che della poesia da Paul Valéry: *une hésitation prolongée entre le son et le sens*. Abbiamo una nostalgia ardente e dolorosa della Grecia antica, in equilibrio tra Hegel e l'amato Nietzsche.

Con Simone Beta ci conosciamo da anni: è stato mio prezioso collaboratore durante il lavoro su *Uccelli*: l'ho costretto a leggere in metrica tutta la commedia agli attori. Ancora ho viva l'impressione nella nuda e cechoviana stanzona di prove del teatro di San Casciano. Quante discussioni sul teatro e non solo classico. Si arrivò a parlare anche del rifacimento di *Lisistrata* fatto da Gino Bramieri e Delia Scala. E poi di melodramma, che riteniamo ambedue così vicino alla rappresentazione teatrale del V° secolo. È stata la sua cultura teatrale oltre alla sua conoscenza filologica e drammaturgica della tragedia a spingermi a chiedergli di tradurre *Antigone*. E lui iniziò chiedendomi che idea avessi dei due protagonisti, Creonte e *Antigone*.

Questa tragedia è molto conosciuta e la sua eroina è divenuta nel tempo un cliché. Per un regista la lettura di un testo classico non è statica, immobile:

ha un dinamismo che dispiega la sua interpretazione nel tempo, e una traduzione deve tenere conto della trasformazione del teatro di allora in quello *hinc et nunc*. Antigone, l'eroina che avevo conosciuto, da liceale, nello spettacolo formidabile del Living Theatre, mutati i tempi, ha cambiato fisionomia: non più l'anarchica dei miei anni giovanili – in questi termini ne avevo parlato con Judith Malina e Julian Beck a Urbino dopo lo spettacolo – ma, al contrario, una giovane talebana che combatte nel nome del sangue e del *ghenos*. Questa immagine cancella la retorica nella quale la figura di Antigone è stata spesso calata: eroina dell'amore e della pace, semmai in gonna a fiori e zoccoli di legno bio.

Ma se si resta al testo, se si leggono e approfondiscono le sue parole, scopriamo quanto la maledizione di Edipo si perpetui in lei; quanto il dolore per il fratello morto si rivesta di una patina psicanalitica; quanto la ragazza sia innamorata della morte, quasi in termini clinici, e come la sua personalità abbia qualcosa di maschile. Solo Simone Beta poteva capire questa intenzione e riuscire a far parlare Antigone, appassionata e veemente, di getto. C'è poi il personaggio di Creonte: ragione di stato, al servizio della guerra ma insieme della polis – e pur sempre ragione. Prima che nell'interpretazione di Sandro Lombardi, sentivo il bisogno che la lucidità e la razionalità di Creonte apparissero nelle sue parole, nel peso specifico delle sue parole. Del resto quello che mi affascina dei personaggi di Sofocle è che sono prigionieri del linguaggio e che tutta la tragedia si svolge all'interno delle funzioni del linguaggio. E Beta ha dato un colore di fondo ai due sistemi espressivi di Antigone e Creonte, *rendendoli teatrali* e modernamente credibili, in sintonia con la regia.

È stato uno dei momenti di lavoro teatrale più intensi ed efficaci, proprio nello scambio tra traduttore e visione registica: che permetteva agli attori non tanto di trasformare in psicologia (in genere spicciola) le intenzioni contenute nei diversi livelli delle parole. Permetteva agli attori, attraverso le parole, un rapporto diretto con la profondità di un avvenimento.

L'ho già detto: un personaggio è fatto delle parole che dice, non ho mai creduto alla violenza psicologica contenuta nel sottotesto. Un personaggio va smascherato in quello che dice, semmai le sue parole hanno più livelli, che vanno chiariti e che devono trapelare nella sua recitazione: ma come trapelano l'amore o l'odio nell'interpretazione di un attore di teatro Nō, filamenti, stelle, vento di primavera.

Ecco dunque, caro Lorenzo, gli assai sparsi pensieri sui quali mi hai chiesto di riflettere. Le considerazioni si riferiscono totalmente al mio peculiare stile teatrale per un teatro di poesia: e anche per questo non esiste una traduzione ideale, per sempre, svincolata dall'orizzonte culturale e personale di traduttore, regista e attore. Non possiamo far altro, noi gente di teatro, che affidarci all'azione pragmatica della scena e non alla teoria.

Ti saluto dal Chianti freddo come il Polo Nord