

Giovanni Carroni
SULLA TRADUZIONE DEL *MACBETTU*
LETTERA

Nuoro, 02 aprile 2020

Cara Doriana, voglio parlarti qui della mia traduzione in lingua sarda del *Macbeth* di Shakespeare, nella speranza che le mie parole possano essere utili per la tua ricerca.

Inizialmente Alessandro Serra ha curato una riduzione in lingua italiana del *Macbeth* di Shakespeare, sulla quale io ho lavorato per la mia traduzione in lingua sarda. Dopo aver tradotto in sardo nuorese dal testo iniziale italiano, chiaramente tradendo tantissimo e adattando molto a quelle che sono le peculiarità linguistiche e semantiche barbaricine, lo stesso Serra si è reso conto che ritraducendo dal sardo nuorese in italiano veniva fuori una versione molto più asciutta ed efficace del testo. Tant'è che nel display dei tanti teatri della penisola e del mondo dove siamo stati abbiamo utilizzato questa versione.

Questo a dimostrazione che l'utilizzo del sardo nuorese non solo non aveva tolto efficacia e forza al testo originale, ma gli aveva dato maggiore verità.

Solo il titolo è stato “nuoresizzato” in *Macbettu*, tutti gli altri nomi del testo, di luoghi e di persone, sono rimasti nell'originale inglese mentre nello spettacolo, in particolare per le parti relative all'incontro di Macbettu (interpretato magistralmente da Leonardo Capuano) con le streghe, ho utilizzato diversi *berbos* («scongiuri», si tratta di preghiere antichissime, secondo alcuni, già proprie delle civiltà nuragiche e prenuragiche) e gli *irroccos* (imprecazioni, spesso rivolte ai nemici o alla sorte avversa) della tradizione barbaricina, totalmente assenti nell'originale.

La traduzione che ho curato non parte dalla scrittura, ma dall'o-

ralità, perché la nostra lingua è prima di tutto materia orale. Perciò la prima cosa che ho voluto rispettare, oltre naturalmente che aderire alla narrazione originale, è stata quella della musicalità, della sonorità delle parole, un'attenzione particolare affinché le parole, le battute rotolassero, cantassero.

Nella tradizione della narrazione e della poesia orale sarde, c'è un ritmo preciso da rispettare, quello stesso che mi ha ispirato e guidato nel lavoro.

Della poesia estemporanea sarda si hanno le prime notizie già nel 1787. I poeti improvvisatori avevano una vasta cultura, erano delle enciclopedie viventi, i quotidiani dell'epoca, i mass media di quel tempo. Nel loro repertorio non potevano mancare le citazioni a memoria della *Gerusalemme Liberata* di Tasso, l'*Orlando Furioso* di Ariosto, o la *Divina Commedia* di Dante. Il tutto unito a intelligenza, arguzia, capacità tecnica di rimare e rispettare la metrica in tempi lampo, ironia sottile o sarcasmo. Un bene immateriale della Sardegna che affascina studiosi da tutto il mondo. Colui che improvvisa si chiama *cantadore*.

Al riguardo Paul Zumthor scrive nella sua *Introduzione alla poesia orale*: «Nella poesia si annida la speranza che un giorno una parola dirà tutto. Il canto esalta questa speranza, e emblematicamente la realizza. È perciò che la poesia orale conferisce alla voce la sua dimensione assoluta, e al linguaggio umano la sua piena misura».

Il *Macbeth*, essendo un classico del teatro conosciutissimo a tutte le latitudini, mi ha permesso dunque di “poetare” sottraendomi spesso alle perfette identità del senso, per dare spazio alle sonorità/significanti, proprie del canto, e ad altri “segni” della comunicazione barbaricina presenti nello spettacolo: le pietre, i campanacci, *sas leppas* (coltelli tradizionali), il sughero, le vesti tradizionali in velluto dei pastori, e quelle delle donne con *sa vardetta* (la gonna), *sa brusa* (la blusa), *su mucadore* (il copricapo-fazzoletto) indossate in scena dalle streghe.

La modernità della lingua sarda si esprime conservando il più possibile la sua forma originaria, che deve essere praticata nella contemporaneità, altrimenti diventa mera materia museale, cristallizzata e inservibile. Una lingua per essere vera deve vivere nel presente

non nel passato. Anche col sardo c'era lo stesso rischio che potevo correre con la lingua italiana: rendere il testo letterario, accademico e peggio ancora folclorico, nell'accezione negativa del termine. La lingua infatti si adatta, in parte si modifica, in relazione ai tempi in cui viviamo. Tutto questo la rende viva e attuale, sempre.

Il mio ruolo di traduttore perciò non è stato un lavoro esclusivamente da "tavolino" (da scrittoio, così come si dice in sardo per la lingua scritta) ma è stato un lavoro costante anche nella pratica, insieme ai miei colleghi attori sulla scena.

Un'esperienza totalizzante, non solo di persone e professionalità, (perché con Alessandro Serra alla regia e gli attori in carne ed ossa, io potevo adattare, togliere, aggiungere, in base alle esigenze della messa in scena) ma di sentimenti, emozioni, percezioni, espressioni ed espressività, dentro una lingua, quella sarda, che cancella le distanze tra attori e testo, tra attore e personaggio, tra attori e spettatori, e diventa linguaggio di scena vero e pregnante.

Un'esperienza di lavoro davvero unica per me, poiché è rarissimo che un attore (io sono in scena nella veste di Banquo) sia anche traduttore del testo e possa lavorare a così stretto contatto con gli altri attori e il regista.

Il lavoro linguistico è stato un *work in progress* continuo, fino alle prime repliche dello spettacolo e anche dopo, durante le quali si tastava la vera efficacia delle singole parole nella pratica. Tradurre in nuorese è stato un viaggio della memoria, quella che attraversa il corpo. Poiché la memoria non viene dalla mente, ma viene dalle mani, dai piedi, dal naso, dagli occhi.

C'è un bellissimo passaggio di Michelangelo Pira, che è stato uno dei maggiori antropologi italiani, scrittore e drammaturgo, che nel suo romanzo in lingua sarda *Sos Sinnos* (I segni), racconta, in una dimensione mitica, l'origine della voce e delle parole. Scrive: «as manos sun sas primas e urtimas paragulas» (le mani sono le prime e ultime parole), «...e se un nome dò oggi a quell'epoca è questo: il tempo delle mani, perché loro agivano e loro parlavano. Al miglior pianista di oggi le mani e le dita non ubbidiscono con la stessa destrezza. Allora pensavamo che le mani non fossero comandate dalla mente, ma che comandassero loro la mente». Sempre

Pira scriveva che esistono due scuole: «da bambino ho cominciato a capire che c'erano due scuole: la scuola ufficiale, quella dello stato, e la scuola impropria, quella del paese, della comunità. La scuola ufficiale mi insegnava la lingua italiana, la grammatica e l'aritmetica, la storia e la geografia; la scuola impropria mi insegnava a saper stare con la gente, a farmi uomo, a rispettare e farmi rispettare». Quindi due codici distinti.

Ecco, per la traduzione, come nel teatro, hanno agito una serie di fattori slegati dalla mera attività intellettuale. Sono partito da un registro familiare sensoriale per arrivare a quello formale, dove la ricerca delle espressioni è tesa ad armonizzare la poetica del testo, all'interno di un campo lessicale proprio della civiltà agro-pastorale barbaricina che, al contrario di quel che potrebbe vedere un occhio esterno, ha un bagaglio linguistico ricchissimo. Una comunicazione completa ed autonoma nelle sue varie forme d'esistenza. Non a caso il pastoralismo sardo è oggi riconosciuto dall'Unesco come patrimonio dell'umanità, e così pure il suo canto, *su cantu* a tenore. Quella comunità, troppo spesso mortificata dall'esterno, era produttrice di una grande cultura, intesa anche come cultura economica e sociale.

Per questo motivo non concordo col fatto che per la nostra lingua, pur avendo origini e basi prettamente orali (come tutte le lingue penso), il tradurre sia un esercizio che rimane sotto la soglia della consapevolezza metalinguistica. Il tradurre dall'italiano al sardo è fondato su operazioni metalinguistiche consapevoli, in correlazione con identità e alterità linguistica, poiché non si può prescindere dall'identità di una comunità, da un'identità socio-storica, che la lingua contribuisce a costruire.

Sempre Michelangelo Pira raccontava a proposito della scuola e dell'italiano: «in sardu sas paraulas currain da se, che abba in traghinu, non bi devio pessare pro faeddare. Imbezese in italianu devia tenner a mente sas paraulas e las devia ponnere in ordine. E b'aiat puru un'attera differenza: in sardu non b'aiat distanza tra paraulas e cosas, sa paraula fit sa cosa e sa cosa fit sa paraula, fit tot'unu» («in sardo le parole fluivano da sé, come acqua nel torrente, per parlare non dovevo pensare. Invece in italiano dovevo tenere a mente le pa-

role e le dovevo mettere in ordine. E c'era anche un'altra differenza: in sardo non c'era distanza tra parole e cose, la parola era la cosa e la cosa era la parola, era tutt'uno»).

La scrittura come estensione del vissuto, che aiuta l'attore a superare la sua ossessione del personificare, non del recitare un personaggio. Per questo stesso motivo hanno agito così fortemente, in Alessandro Serra, all'ideazione del progetto *Macbettu*, i rituali barbaricini del *Carrasecare*, il Carnevale sardo, per i quali, dopo tanti anni era ritornato "a casa" (il padre era nato a Lula, trasferitosi poi per lavoro a Civitavecchia, dove lui è nato) per un reportage fotografico. Il nostro *Carrasecare* non ha nulla a che vedere col Carnevale del resto della penisola, fatto di travestimenti e imitazioni varie. La parola *carrasecare* (*carre de secare*), con la quale si designa il carnevale sardo, etimologicamente significa "carne viva da smembrare". Dioniso in Barbagia è vivo! Serra rimane incantato dalla potenza dei gesti e della voce, dalla confidenza col dio delle maschere rituali barbaricine e dell'intera comunità. Trova in Barbagia i luoghi originali della Scozia del basso medioevo, perché anche la Barbagia ha conservato integro, come la Scozia, il fascino antico che l'ha sempre caratterizzata. «Uno spazio scenico dove uomo-maschera-istituzione operano insieme, comunicano con la stessa lingua, che diventa universale proprio per il suo segno rituale che appartiene al mondo. Un teatro inclusivo, perché i segni di questa messa in scena non sono esclusivi». I riti *de su Carrasecare* ispirano e alimentano anche il lavoro di traduzione e di messa in scena. C'è nello spettacolo un ritorno a una ritualità teatrale che appartiene al villaggio ma diventa, come si diceva, universale. Un rituale dove l'espressività corporea è fondamentale, disegna lo spazio con violenza, apre alla voce/muggito, alla carne e al sangue, alla vita e la morte. La scrittura ha il compito di trasformare il rito in dramma moderno. E un rito è tanto più efficace se si attualizza in dramma.

