

Angela Albanese

TRADURRE PER IL TEATRO
UN COMMENTO SU *POLVERE/DUST*
DI SAVERIO LA RUINA

Il rapporto fra il testo drammatico e le sue possibili traduzioni, siano esse interlinguistiche o intersemiotiche, è stato e continua ad essere oggetto di discussione sia tra i critici e gli autori teatrali, sia tra i teorici della traduzione. A lungo è durata, e per certi versi continua, nella riflessione teorica intorno al testo teatrale, la dicotomia, evidentemente sterile, fra testo per la stampa e testo per la scena, assimilando per lo più la traduzione teatrale ai modi e alle strategie della traduzione letteraria *tout court*. Da una parte c'è stato chi ha attribuito al testo teatrale una consistenza letteraria autonoma e associa a ogni sua traduzione, compresa la messa in scena, l'idea di perdita; dall'altra c'è chi – in un'ottica di perdita rovesciata – ritiene che il testo drammatico si realizzi completamente soltanto attraverso la sua messa in scena, rimanendo altrimenti incompleto.

Rientra storicamente fra i primi Benedetto Croce, che interviene sulla questione in una recensione a un testo di critica teatrale di Piero Gobetti. Nel breve scritto del 1923 la posizione del filosofo rimane coerente con le sue riflessioni sul tradurre, ossia con l'idea dell'impossibilità di una perfetta equivalenza fra l'originale e la sua traduzione. Proprio al lavoro del traduttore Croce assimila quello dell'attore, che «è un'altra opera» rispetto alla scrittura del poeta già perfettamente «compiuta in sé»¹. Anche alla messa in scena, come alla traduzione, è negata da Croce ogni possibilità di equivalenza con il testo di partenza: si tratta piuttosto di un rapporto di appros-

¹ Benedetto Croce, *Recensione a Piero Gobetti, La frusta teatrale*, «La Critica», XXI, 1923, p. 250 (poi in *Conversazioni critiche, serie III*, Bari, Laterza, 1932, pp. 71-72).

simazione, di *adeguazione* a un originale che, coerentemente con il principio crociano dell'unità inscindibile di intuizione ed espressione, è già perfettamente compiuto sulla pagina e non ha bisogno di alcuna trasposizione scenica che lo completi.

All'estetica di Croce si rifà esplicitamente Pirandello nelle pagine del suo *Illustratori, attori e traduttori* del 1908, dove all'idea di perdita, implicita nell'argomentazione crociana, aggiunge quella di tradimento. Avviene agli attori, secondo Pirandello, quello che capita sia agli illustratori che ai traduttori, vale a dire di disattendere inevitabilmente con le loro interpretazioni, illustrazioni e traduzioni la volontà originaria dei loro autori. E la sensazione di «diminuzione» e «guasto»², di perdita e tradimento appunto, che avverte lo scrittore nel guardare le illustrazioni di un suo testo o nel leggerne le sue traduzioni – riproduzioni sempre inadeguate della forma estetica perfetta e irripetibile dell'originale – è la stessa che prova l'autore teatrale nel vedere messo in scena il suo dramma: «Per quanto l'attore si sforzi di penetrare nelle intenzioni dello scrittore – commenta perentorio il drammaturgo – difficilmente riuscirà a vedere come questi ha veduto, a sentire il personaggio come l'autore l'ha sentito, a renderlo su la scena come l'autore l'ha voluto»³.

Tanto per Croce che per Pirandello, sembrerebbe dunque che uno è il testo, perfettamente compiuto in sé e autosufficiente, altra cosa sono le sue diverse traduzioni e rappresentazioni in teatro, inevitabili alterazioni della sua identità e delle intenzioni ultime del suo autore.

In realtà l'idea crociana dell'impossibilità della traduzione è oramai superata da molto tempo, e neanche Croce l'ha mai teorizzata fino in fondo, come ho cercato di mostrare altrove⁴; allo stesso modo, anche Pirandello smorzerà la sua presa di posizione energica in uno scritto del 1936, che premette alla *Storia del teatro italiano*

² Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in *Saggi e interventi*, Milano, Mondadori, 2006, p. 646.

³ *Ivi*, p. 644.

⁴ Cfr. Angela Albanese, *Teoria e pratica del tradurre in Benedetto Croce*, «Studi di Estetica», n. 43, 2012, pp. 87-117.

in dieci lezioni a cura di Silvio d'Amico. In quelle pagine di fatto riconosce la legittimità, e persino la necessità della trasposizione teatrale, «perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, che si può sempre del resto in altro modo salvaguardare, ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene»⁵.

Tradurre, con buona pace di Croce e Pirandello, non solo dunque non è impossibile, ma è necessario, seppur difficile. La traduzione è una matassa ingarbugliata, un salto mortale, che può diventare doppio, triplo, carpiato etc... quando a dover essere tradotti sono i testi drammatici, scritti per essere detti e agiti sulla scena, testi «densi e ellittici», i cui «grumi di senso» trovano sul palcoscenico, con «l'attivazione della parola dentro i codici scenici»⁶, sia il loro completamento sia il banco di prova della loro "tenuta". La traduzione – è un adagio ormai acquisito in ambito traduttologico – non è mai una mera operazione di passaggio da una lingua a un'altra, ma sempre un atto situato in un diverso contesto culturale e storico; e questo è tanto più vero nel caso della traduzione teatrale, che si configura – nel passaggio dal testo alla sua messa in scena – come vera e propria ricollocazione radicale di quel testo *anche* in un altro sistema di segni non linguistici.

Ma basterà, nello spazio consentito da queste pagine, anche solo soffermarsi sul primo livello di difficoltà di quel salto mortale a cui abbiamo accostato la traduzione per il teatro, ossia il passaggio da una lingua a un'altra, per rendersi conto di quanto difficile sia la sfida per il traduttore, costretto a fare delle scelte già di tipo specificamente linguistico: per esempio, come tradurre un testo scritto in dialetto? O come giustificare la scelta di tradurre un testo in dialetto? Tradurre in versi o in prosa? Come rendere i giochi di parole? Come tradurre le canzoni presenti all'interno del testo di

⁵ Luigi Pirandello, *Introduzione*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Bompiani, 1936, p. 26.

⁶ Alessandro Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in *Manuale di traduzioni dall'inglese*, a cura di Romana Zacchi e Massimiliano Morini, Milano, Mondadori, 2002, p. 65.

partenza, soprattutto quando hanno funzione drammatica e non solo di sospensione dell'azione scenica? Tradurle? Non tradurle? Queste sono solo alcune delle innumerevoli questioni che potrebbero porsi dinanzi al primo livello di resa linguistica di un testo, e che obbligano il traduttore a prendere delle decisioni, a definire il proprio progetto traduttivo⁷ che tenga conto, insieme alle differenze socio-culturali dei due contesti, di partenza e di arrivo, anche del contesto del testo, della sua architettura semantica, sintattica, retorica, delle sue componenti sovrasegmentali, tutti fattori essenziali nella caratterizzazione dei singoli personaggi, del loro carattere e della loro psicologia. Lo chiarisce, con il consueto acume, Alessandro Serpieri scrivendo che «a livello sintattico non si deve in alcun modo omologare i personaggi, poiché è lì che si dispiegano le competenze grammaticali e stilistiche, le figure retoriche, e quindi le presupposizioni assiologiche e ideologiche che li contraddistinguono e motivano le loro funzioni drammatiche determinando lo sviluppo dell'azione»⁸.

Riporto qui un unico esempio di questo primo livello di traduzione, da una lingua a un'altra, tentando di evidenziare come anche un testo di partenza apparentemente "facile" da tradurre sotto il profilo linguistico possa presentare una serie di vincoli intratestuali molto stringenti dal punto di vista stilistico e pragmatico, con i quali il traduttore non può non fare i conti. Il testo teatrale a cui qui faccio riferimento è *Polvere. Dialogo tra uomo e donna* del drammaturgo e regista Saverio La Ruina, che ha debuttato in prima nazionale nel gennaio 2015 al Teatro Elfo Puccini di Milano.

Polvere indaga la violenza verbale e psicologica nel rapporto di coppia, quella subdola e senza lividi, non immediatamente percepibile ma oltremodo lacerante. Se le percosse rappresentano la parte più fisica della violenza in cui può deflagrare il rapporto d'amore tra un uomo e una donna, ugualmente tragica può rivelarsi una quotidianità scandita da sottili e persistenti prevaricazioni, da parole

⁷ Antoine Berman, *Traduzione e critica produttiva*, trad. it. Gisella Maiello, Milano, Oedipus, 2000, p. 64.

⁸ Alessandro Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in *Manuale di traduzioni dall'inglese*, cit., p. 67.

taglienti che mortificano, e che, proprio come la polvere che dà il titolo alla *pièce*, avvolgono e confondono la donna, ne minano le certezze, ne destrutturano l'identità. La messa in scena di *La Ruina* dà forma proprio a questo *malamore*, indagando i meccanismi psicologici e le dinamiche di perversione in cui può scivolare un sentimento amoroso fragile e insano, dissezionando la zona grigia della violenza di genere che può essere anticamera di un esito più efferato oppure persistere, come in questa *pièce*, in forma di tortura verbale e patologia di dominio⁹.

Al centro di un palcoscenico popolato solo da un tavolo, da un paio di sedie e da un quadro, troviamo l'uomo e la donna di cui non conosciamo i nomi, insieme ancora da poco tempo, appena rientrati da una festa a casa di amici di lei. Già dalla prima scena la relazione mostra i primi segni di avaria. Da una parte c'è lui, alienato artefice di un lento e chirurgico processo di deterioramento della serenità della sua partner, che offeso la accusa di averlo trascurato per tutta la serata e di non averlo presentato ai suoi amici come *fidanzato*; dall'altra parte c'è lei che, fra l'imbarazzo e poi, in crescendo, lo stupore, il senso di colpa, la frustrazione, l'umiliazione, intona un *refrain* sempre uguale, ossessivamente reiterato in ogni scena, fatto di «Mi dispiace», «amore scusami», «amore, scusami, hai ragione».

Inizia a scusarsi subito, imbarazzata, per non averlo trattato da fidanzato alla festa; e si scusa ancora, stupita e impacciata, quando lui le fa notare che, mentre parla, si accarezza il collo con eccessiva disinvoltura lanciando messaggi di seduzione. Si scusa, delusa, quando lui obietta che la figura femminile riprodotta nell'unico quadro a casa di lei, regalo di una sua amica pittrice, è un suo ritratto troppo sensuale, morboso, erotico, che lo infastidisce molto. Nella stessa scena, lei continua a scusarsi, turbata, quando lui le fa notare che, tirandosi le sopracciglia, il suo sguardo assume proprio l'aspetto aggressivo della donna del quadro e la invita, anzi le intima di non tirarsele più. In un crescendo verbale ed emotivo generato

⁹ Per un'analisi più approfondita del testo di *La Ruina* mi permetto di rimandare ad Angela Albanese, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 105-136.

dall'ossessione di controllo, lui puntualizza contrariato che lei gli si è rivolta senza chiamarlo *amore*; e lei si ritrova a scusarsi ancora una volta, turbata, quando lui le chiede persino conto di una sedia spostata nell'appartamento di lei.

In questa prova teatrale è proprio il lavoro fatto sulla lingua a spiazzare, con la scelta di un italiano asettico, volutamente piatto e incolore, che la sorvegliatissima strategia retorica di *La Ruina* riesce a trasformare in affilato strumento di tortura, bastante da sé a far germinare il conflitto e a far implodere la relazione amorosa. Tale calcolata banalità della lingua è stata ben colta in tutte le sue insidie da Thomas Simpson, traduttore inglese del testo uscito nel 2015 sulla rivista «*The Mercurian*» e di cui è stata fatta una lettura pubblica il 10 aprile 2016 presso il Victory Gardens Theater di Chicago nell'ambito dell'*International Voices Project*, che per l'edizione 2016 ha scelto proprio il testo di *La Ruina* per rappresentare l'Italia. Così scrive Simpson nella nota introduttiva premessa alla sua versione inglese di *Polvere*: «Despite speech that appears plain to the point of being pallid, democratic and (so-to-speak) free-market, the predominant sensation we have from the play's first moments is of language used as a vehicle of menace, of domination, an instrument for the creeping invasion of a demented psyche into a vulnerable one»¹⁰.

Sistematico si rivela per esempio, in questo impiego della lingua come tagliente strumento di tortura, il ricorso di *La Ruina* ai segnali discorsivi, o marcatori del discorso, vale a dire di quegli elementi linguistici molto frequenti nella lingua parlata o, come per i testi teatrali, nello scritto mimetico del parlato, che non contribuiscono tanto alla determinazione del contenuto semantico o proposizionale di un enunciato, ossia al valore informativo di quanto viene detto, ma svolgono invece una funzione essenziale dal punto di vista pragmatico¹¹. Può trattarsi di interiezioni, specie quelle *pro-*

¹⁰ Thomas Simpson, *Introduction to Saverio La Ruina, Dust. Dialogue between man and woman*, transl. by Thomas Haskell Simpson, «*The Mercurian. A Theatrical Translation Review*», vol. 5, n. 4, Fall 2015, p. 174.

¹¹ Cfr. Marcella Bertuccelli Papi, *Che cos'è la pragmatica*, Milano, Bompiani, 1993, p. 164.

prie (*mah, beh, boh, ehm, toh, ah* etc...), che servono a veicolare l'andamento emotivo della situazione comunicativa e a esprimere i diversi stati mentali dei parlanti; oppure di congiunzioni (*ma, e*), di avverbi (*ecco, cioè, certo, davvero, praticamente*), di sintagmi verbali (*diciamo, guarda, direi, vedi*), di intere strutture frasali (*per così dire, come dire, come sapete*), o anche di pause e di silenzi. Privi di legami sintattici con le altre parti del discorso, i diversi tipi di segnali discorsivi, interiezioni comprese, sono parole-frasi che possono sostituire, dal punto di vista pragmatico, un intero atto linguistico. Possono, ad esempio, significare una richiesta di attenzione da parte del parlante (*sentì, guarda, senti un po'*, posto all'inizio dell'enunciato), o essere espressione dell'accordo o del disaccordo, del dubbio, dell'esitazione, della rassegnazione, del dispiacere (*ma, uhm, mah, beh, ah, eh...*), del controllo della ricezione sia con richieste di conferma da parte di chi parla (*no? Non ti pare? Non è vero? Eh? Capisci? Capito?*). Una serie di fenomeni a cui si unisce, dal punto di vista pragmatico, l'insieme degli eventi prosodici che accompagnano il discorso – l'intonazione, l'intensità, il volume, il timbro della voce, la lunghezza delle sillabe, le pause, gli accenti etc. – e che rappresentano quello che Albano Leoni chiama *Il volto fonico delle parole*¹².

L'impiego regolare di segnali discorsivi da parte di La Ruina, anzi la loro disseminazione per tutto il testo, finisce per farne una componente strutturale della *pièce* che solo un traduttore incauto potrebbe trascurare, con una netta prevalenza delle interiezioni *mah* e *uhm*, che non hanno mai funzione di meri riempitivi, ma si rivelano invece indizi preziosi di un atteggiamento di circospezione reciproca e di uno stato psicologico di costante tensione tra i due personaggi. Trattandosi tuttavia di meri marcatori del discorso, la resa da parte del traduttore sembrerebbe questione apparentemente facile, se non fosse che proprio a questo specifico e serrato vincolo intratestuale Simpson ha significativamente dedicato una lunga parte della sua introduzione evidenziandone proprio la natura di sfida traduttiva:

¹² Federico Albano Leoni, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Bologna, il Mulino, 2009.

The challenges of this translation are deceptive, precisely because of La Ruina's exploration of a style of speech that presents itself as innocent and candid but is in fact loaded with violence. A particular challenge for the translator is to find effective and sensitive American equivalents for those incredibly common, seemingly neutral, terribly banal expressions apparently devoid of denotative meaning, which are sometimes called "discourse markers". These terms, signifiers without a fixed signified, serve as shifting signals between interlocutors in a dialogue, and although they have no tangible meaning, they are quite culturally specific. In Italian, for example, there is the word *ma*, which means "but," but there is also *Mah...*, a sort of iteration of "but" that expresses lack of enthusiasm about or assent with regard to what has just been said or asked. In this kind of language, the vocal sounds themselves – for example, labial b and m, the dental d, and aspirated vowel sounds – seem more important than the fluid, contingent meanings of the words spoken. Even more than their equivalents in English do, the Italian words *sì* (yes) and *no* (no) quite often, when used rhetorically or to gain time while formulating a response, may express their opposites (I make this assertion while recognizing that no means no). Because American rhetorical tactics are different from Italian ones, it can feel unsatisfying and not quite right to translate Italian *sì* into English yes.

Here are a few examples of discourse markers from only a few pages of the translation (which may indirectly serve to explain the play's allusive title, referring to something omnipresent but invisible, oppressive but ungraspable): «Uhm..., But..., Look, I'm sorry, Come on, No, Yes, Well, Anyway, Really, Eh?, eh..., Gosh, Hm..., All Right, Now now, (Nods), Yes but, OK, Wow, Nooo, (Silence), You think?». Especially in rendering an intimate relationship, each of these ambiguous, rather vapid exhalations can betray more truth and convey more dramatic power than whole paragraphs of verbiage¹³.

Le riflessioni di Simpson qui riportate sono preziose perché confermano che la traduzione non è mai un'operazione neutra, né mai soltanto un lavoro sulla lingua, quanto piuttosto un processo in cui entrano in gioco molteplici e differenti dinamiche, retoriche, comunicative e relazionali, necessariamente legate ai diversi contesti

¹³ Thomas Simpson, *Introduction to Saverio La Ruina, Dust. Dialogue between man and woman*, cit., pp. 174-175.

sociali e culturali di partenza e di arrivo. Non c'è spazio per indagare i molti altri gradi crescenti di difficoltà di questo salto mortale che è la traduzione teatrale – per citarne appena qualcuno, il passaggio dal testo alla scena, gli allestimenti con i sopratitoli, proposti in forma integrale o condensata, o quelli con il traduttore direttamente in scena nel ruolo di semplice interprete oppure di traduttore-attore e, in generale, i diversi ruoli, più o meno visibili, del traduttore nell'allestimento degli spettacoli¹⁴ – ma anche fermandoci a questo primo livello di traduzione da una lingua a un'altra, l'esempio di *Dust*, versione inglese del testo di *La Ruina* di cui il traduttore Simpson ha esplicitato le intrinseche difficoltà traduttive, riporta alla mente, come argomento di ulteriore analisi e futuro confronto critico, quanto nel 1929 scriveva Silvio d'Amico nelle pagine introduttive al suo *Tramonto del grande attore*, ossia che l'arte drammatica «è la più sintetica, la più fatta di cose, la meno strettamente legata al suono delle sillabe, e perciò la più traducibile, o, se siete rigorosi, la meno intraducibile»¹⁵.

¹⁴ Ci si limita qui a citare, su quest'ultima questione, il recente e utile lavoro di Geraldine Brodie, *The Translator on Stage*, New York-London, Bloomsbury, 2018.

¹⁵ Silvio d'Amico, *L'attore e la messinscena*, in *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 10.

