

Bagatelle sul teatro tradotto

Bagatelle about translated theatre

Paolo Puppa

Università degli Studi di Venezia, Italia

puppa@unive.it

Artículo recibido el 27/02/2017, aceptado el 15/03/2017 y publicado el 15/07/2017



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: In Italia non c'è accordo, sintonia, nel rapporto tra sala e scena, tra la lingua parlata fuori del teatro e quella pronunciata in palcoscenico, tanto che gli autori devono inventare una propria lingua. Infatti, il palcoscenico italiano s'è privato altresì di un codice preciso di tradizioni che costituivano quasi i fondamenti organici per la stessa recitazione. Queste questioni permettono diverse riflessioni in torno alla lingua teatrale, sia nel caso della compagnia veneta che mette in scena i *Consigli a un giovane scrittore* di Danilo Kiš, sia la revisione, tra altre, del sincretico esperanto linguistico di Eugenio Barba.

Parole chiave: teatro; lingua; scena; traduzione

]

ABSTRACT: *In Italy, there is nothing in common, no harmony, between audience and stage, in particular, between language spoken out of the theatre and language pronounced on stage, in a way that playwrights often are compelled to invent their own language. In fact, Italian theatre lacks a precise code of traditions able to shape the organic ground of recitation itself. These questions allow the author to reflect about theatrical language as in, for example, the case of a Venetian company that performs Danilo Kiš' play, Consigli a un giovane scrittore, or the revision, among others, of the syncretic Esperanto used by Eugenio Barba.*

Keywords: *theatre; language; stage; translation*

Per parlare di lingue a teatro e di traduzioni, partirei da D'Annunzio. In una sua lettera del 19 ottobre 1896 a Georges Hérèlle, suo traduttore francese, durante la stesura della *Ville morte*:

vous savez qu'en italien le dialogue est très difficile. Notre langue est ainsi faite qu'il n'est pas possible d'éviter dans le dialogue l'un de ces deux défauts: la vulgarité ou l'affectation. La différence est trop grande entre la langue parlée et la langue littéraire. En choisissant la première, la vulgarité est inévitable; en choisissant la seconde, on ne peut pas éviter l'affectation. Je cherche à me tirer d'affaire en faisant des prodiges d'agilité; mais je ne réussis pas toujours, parce que les mots italiens ont une espèce de pesanteur sonore qui s'impose (D'Annunzio, 1946, p. 296).

Dunque D'Annunzio, al momento di trasferire in un'altra lingua il proprio testo teatrale, teme di non avere altra scelta tra la *vulgarité* della lingua colloquiale e l'*affectation* della lingua letteraria, per la secolare distanza nella nostra cultura tra oralità e scrittura. E si sa, purtroppo, come spesso abbia finito per privilegiare la seconda. Il fatto è che nel rapporto tra sala e scena, tra la lingua parlata fuori del teatro e quella pronunciata in palcoscenico, non c'è accordo, sintonia, orizzonte comune. Questo, specie a partire dalla formazione dello Stato unitario, col boicottaggio sistematico sferrato dalle istituzioni contro comicità e dialetto, favorendo viceversa la drammaturgia in lingua. Di conseguenza, mentre si affermano, importate dai repertori francesi e anglosassoni, *pièces a thèses*, le *drawing room comedies*, le *discussion plays*, la platea si trova di fronte ad una conversazione espressa in un lessico e in una sintassi irreali, antimimetica, come se a questa lingua posticcia e convenzionale fosse stato tolto il corpo, nel senso della realtà bassa e dei ceti subalterni di cui il dramma pare disinteressarsi. Lo sporco del quotidiano, ossia l'entropia, le ridondanze, i refusi, lo spreco, il di più e il di meno rispetto al *sermo elatus* dell'eloquio teatrale, insomma i tratti soprasedimentali del discorso, vengono cancellati infatti dalle simmetrie ordinate e dai dizionari retorici del salotto manierato. Al punto che un critico e uno storico di tendenza, Vito Pandolfi, sosterrà negli anni '50 che il respiro della sala non condiziona più ciò che avviene in palcoscenico, coll'impossibilità di una compatibilità da noi tra i termini nazionale e popolare, a differenza di altre civiltà teatrali (Pandolfi, 1956; 1959; Mancini, 1990). Tant'è vero che ogni volta ci si dovrà inventare una propria lingua, magari puntando sui filosofemi tardo pirandelliani, come si orienteranno i vari Betti e Fabbri, pur nel clima di mobilitazione ideologica acceso dalla Resistenza, tra coscienzialismi e sensi di colpa etici vivisezionati in sillogismi rivolti unicamente alle anime belle, e del tutto lontani dalla complessità sociale del paese. E del resto, la terapia salvifica contro i rischi della letterarietà viene da un lato praticata nell'accentuazione della lingua alta, nella rinuncia alla falsa imitazione del quotidiano, come nei *pastiches* sublimi di Gadda, e nella linea poetica che da Pasolini porta a Testori, dall'altro nella ricostruzione precisa e maniacale di vocabolari circoscritti a milieux determinati, nel minimalismo gergale di un Flaiano contaminato dalla sincope cabarettistica o di una Ginzburg sfumata in atmosfere crepuscolari.

Del resto, l'antinomia tra parlato-parlato e parlato-scritto per essere recitato/declamato – secondo l'efficace terminologia di Nencioni (1983, pp. 127-179) – viene risolta in apparenza a tutto vantaggio del primo polo. Il Pirandello del 1920, al tempo cioè del suo discorso catanese per gli ottant'anni di Verga, esaltato ai danni di D'Annunzio in quanto felicemente legato al piano denotativo, non connotativo della lingua, avrebbe di certo collocato l'autore bellunese nella famiglia degli scrittori di cose

e non di parole. Risultato di tutto ciò, una lingua difficile quella dei nostri autori, ardua da maneggiare, impervia non appena passa dagli occhi di chi legge alla bocca degli attori e alle orecchie della platea. Insomma, un idioma che rischia di puzzare di piombo, ossia di stampa! A tale smantellamento ha partecipato pure la scolarizzazione dei nuovi attori, come avviene fin dal '35 nell'Accademia D'Amico, dove l'organizzazione dei corsi privilegiava la dizione e la corretta padronanza dell'eloquio, riducendo la performance al mero rispetto della parola scritta. Ora, senza la forza fermentante del dialetto, il nostro palcoscenico s'è privato altresì di un codice preciso di tradizioni che costituivano quasi i fondamenti organici per la stessa recitazione. In più, i nostri autori nella misura in cui costruiscono scene mimetiche della vita quotidiana, e si avventurano per i meandri rischiosissimi della conversazione, non fanno altro che accentuare la separatezza tra la lingua mormorata sotto la luce della ribalta e quella praticata dalla sala.

Seconda citazione. Ci spostiamo in un territorio molto lontano lessicalmente, ma vicino geograficamente, specie se pensiamo ai furori ideologici del Vate a Fiume, ovvero in ambito serbo croato collo scrittore Danilo Kiš. Gli anni sono più vicini a noi, esattamente 1984, allorché compare una sua raccolta di scritti, *Homo poeticus*, che contiene il passo *L'ossimoro epistemologico*, il quale costituisce il nucleo primario del procedimento formale nel discorso narrativo, forma genetica alla base di questi fulminanti *Consigli a un giovane scrittore*, utilizzati di recente sulla scena italiana da una giovane compagnia veneta, distintasi nel territorio della ricerca più avanzata, gli Anagoor di Castelfranco (Puppa, 2016, pp. 7-47), nello spettacolo *Virgilio brucia* del 2014. Ebbene, questi *Consigli*, come l'antica Pizia, dicono tutto e il contrario di tutto, attraverso una serie apodittica di affermazioni subito dopo puntualmente seguite da smentite e palinodie. Quasi una vertigine di senso, una compiaciuta perdita della sicurezza ontologica e identitaria. Questo, a partire proprio dalla lingua: "Convinciti che la lingua in cui scrivi è la migliore di tutte, poiché non ne hai un'altra. / Convinciti che la lingua in cui scrivi è la peggiore di tutte, anche se non la cambieresti con nessuna". E subito oltre a proposito dell'omologazione tra gulag e campi di sterminio nazisti: "Manda a fare una passeggiata chi paragona i campi di concentramento con il carcere della Santé. / Manda al diavolo cento volte chi dice che Kolyma era diversa da Auschwitz" (Kiš, 2009, pp-37-40). E lo stesso Kiš non esita a compiangere un autore che pure stima come Brodskij, diasporico per sua scelta in terra anglofona e costretto ad esprimersi artisticamente in una lingua straniera, avvilendo i propri straordinari registri espressivi. Di fatto, chi ha la sventura di nascere in una *koinè* non egemonica nel mondo, alla periferia dell'impero, come l'anglo-americana che da più d'un secolo detta le condizioni e le strategie anche del mercato editoriale internazionale, ha davanti una drammatica (è la parola) scelta: inabissarsi nel proprio dizionario o rassegnarsi a farsi stravolgere da un altro sistema, a farsi tra-dire, ovvero tra-durre. E si pensi ad un drammaturgo che adopera le parole, non il corpo come il performer. Del resto per secoli abbiamo esportato fuori frontiera grandi scenografi, dunque immagini, grandi musicisti col melodramma, dunque suoni, o le acrobatiche e virtuosistiche maschere dialettali, dunque il corpo. Non la parola. Da qui, la carenza di autori italiani di respiro europeo, si dice, nei due ultimi secoli, se lo stesso Pirandello ha sudato le proverbiali sette camice per passare oltre la Manica e oltre Oceano.

Terza e ultima citazione. La Babele può essere anche felice, per dirla col George Steiner di *After Babel* del 1975, che da ebreo abituato a transumanze e ad assimilazioni sdrammatizza l'aura tragica di simili asserzioni, in quanto la parola entro la medesima lingua produce equivoci, in modo che ogni interlocutore traduce e svisa il messaggio dell'altro. Basti pensare ai *Sei personaggi* pirandelliani del 1921, dove le parole

trascorrono tra i dialoganti perdendo le connotazioni intime, e riducendosi al mero referente denotativo. Ecco allora un rappresentante glorioso del terzo teatro, pugliese trapiantato in Danimarca dopo soggiorni in Polonia e in India, Eugenio Barba. Costui ha praticato una sorta di esperanto linguistico tra i suoi interpreti-sacerdoti dell'Odin Teater di Holstebro dal 1966. Qui, infatti, la parola viene centrifugata ad azione vocale, sonorizzata, non separa più attori e spettatori, valica i confini, la si ascolta volentieri anche se l'idioma non si conosce. Simile "al mare che unisce e separa", avvicina attori di lingue diverse in un "grande paese professionale planetario". O anche "una torre di Babele a rovescio". E il semplice recitare in Danimarca per norvegesi rappresentava una impasse insormontabile senza l'*escamotage* appunto della sonorizzazione astratta del lessico e della sua dilatazione musicale. E la tragedia dell'adattamento all'estero dove la pronuncia scorretta ti emargina, si rovescia in questo grammelot, per dirla con Fo, o meglio appunto quasi un esperanto nel suo pendolare tra lingue quotidiane e lingue reinventate, o adattate a quelle del paese ospitante. Così, la balbuzie, la goffaggine espressiva si riscatta in scelta stilistica. Ma già a partire dagli esercizi di improvvisazione, gli attori vengono sollecitati a forgiarsi una *koinè* autistica, che poi diverrà il russo inventato in *Min far hus* del 1972, il copto-greco-yiddish nel *Vangelo di Oxyrhincus* del 1985. Scorrono così intarsi di vocabolari, abbozzi di lingue morte e fantasmatiche. L'ambiguità di favelle tanto eterogenee, il lato *unheimlich* dei loro suoni si regge anche, oltre che sull'appoggio di violini e organi elettronici, fisarmoniche e flauti, su un impasto salmodiante di gemiti e di litanie, quasi la cifra acustica riconoscibile dell'Odin, ritmata su accenti di continuo mutati, e di volta in volta imperniati su repertori quanto mai diversi. Emerge chiaramente un sincretismo dei generi musicali, tra motivi ebraici, arabi, tibetani, sardi, cinesi, balinesi. Babele anche orizzontale perché a volte, come in *Kaspariana* del 1967 e poi in *Kaosmos* del 1993 ogni attore parla la propria lingua. In altre occasioni, un semplice bilinguismo, forse motivato dalle tournées festivaliere. Si fa strada allora un codice omogeneo, come il tedesco scelto per il lavoro su Brecht, doppiato d'altra parte da un attore che traduce nella lingua sempre del paese ospitante, o come l'inglese adottato per *Come! And The Day Will Be Ours!* del '76, scatenato montaggio sul genocidio degli indiani, attuato dai bianchi che inseguono il miraggio dell'oro (Barba, 2012, pp. 246, 245 e 211, rispettivamente).

Vengo a me. Mi trovo di recente in una specie di bipolarismo. Teoricamente, per gusto di spettatore e di storico del contemporaneo, sono vicino alla scena postmoderna, plurimediativa, dove spariscono i personaggi, e al loro posto subentrano attanti entro spazi e tempi indeterminati, meri tralicci di audiovisivi senza storie e montaggi organici. Come drammaturgo, come autore di copioni monologanti o coreutici, continuo a praticare la battuta. Sono stato tradotto in molte lingue, anche lontane, come il ceco o il polacco o il giapponese. In questi casi, non posso controllare e mi affido con fiducia ai miei traghettatori in altri dizionari marini. Se viceversa si tratta di vocabolari occidentali, come francese, ispano-portoghese e inglese soprattutto, controllo e a volte posso intervenire a priori. A volte non faccio a tempo. Mi son trovato ad esempio, nel mio *Minotauro*, pure traslato da un'eccellente specialista scozzese e del tutto bilingue, edito in *Plays and players* (1999, pp. 42-47), un'allusione alla Shoah inesistente, in quanto nel testo cartaceo Jew stava per il mio "ebbro". Può capitare. Oppure, in un mio copione premiato e circolante all'estero anche, come *Le colline di Euridice*, ad un certo punto del plot, quando in una coppia rovinata dalla morte della unica figlia il marito esplose con disprezzo alludendo alla moglie con "Senti sta matta!", l'americano traduceva "Listen to this crazy woman", mentre l'inglese optava per "Are you mad". Nel primo caso si allungava la sequenza verbale, mentre nel secondo l'uomo si rivolgeva direttamente alla donna, quasi la guardasse negli occhi: nell'originale, in cui l'italiano era venato da una

patina appena accennata di venetismo, il contatto fatico-conativo era invece saltato, quasi si trattasse di una ruminazione autoreferente. Tutto qua.

Passo ora ad un mio monologo, appena sfornato, e da me stesso performato il 6 aprile di quest'anno nel teatro ottocentesco di Cittadella, nel padovano*. Compie duecento anni questo glorioso edificio, pertanto più vecchio persino di me. Qui, per la verità, ero già stato anni fa come drammaturgo per il *King Lear* di Giorgio Albertazzi. Il testo, *Il ratto d'Europa*, inserito in un progetto più ampio dedicato a *Classici contro*, circuito che coinvolge licei mettendoli a contatto con convegni universitari, si occupa del rapimento, ad opera di Zeus, della fanciulla libanese, Europa. E il Dio dell'Olimpo non esita nel mito originale a mimetizzarsi in toro. Mito esaltato da Omero, Esiodo, descritto al dettaglio da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*, e immortalato nelle metope antiche, nei mosaici medievali, nella pittura abbagliante di Tiziano e Veronese, o in quella francese tra '600 e '700, via via sino a Picasso e a Bechman. Io lo riprendo alla mia maniera, prosaicizzandolo, ossia abbassandolo di grado, e faccio parlare lui, un vecchio egotista, in odore di Alzheimer, che ricorda a fatica la prodezza giovanile, di fatto uno stupro pedofilo. Non rispetto il mito sulla scia di D'Annunzio, da cui partivo in questo discorso, non metto i baffi alla Gioconda, secondo la pratica irriverente dadaista-futurista. No, seguo piuttosto il grande modello di Alberto Savinio, esibito in *Alcesti di Samuele* del 1950 e in *Emma B vedova Giocasta* del 1952. Buona lettura, se credete.

* Il testo si pubblica in traduzione spagnola alle pp. 158-164.

Riferimenti bibliografici:

- Barba, E. (2012). *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*. Bulzoni: Roma.
- D'Annunzio, G. (1946). *D'Annunzio à Georges Hérelle*. Correspondance présentée par G. Tosi. Paris: Denoël.
- Kiš, D. (2009). *Homo poeticus*. Milano: Adelphi.
- Mancini, A. (a cura di). (1990). *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*. Bologna: Nuova Alfa editoriale.
- Nencioni, G. (1983). *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli.
- Pandolfi, V. (1956). *Il teatro italiano del dopoguerra*. Bologna: Guanda.
- (1959). *Teatro italiano contemporaneo*. Milano: Schwarz.
- Puppa, P. (December, 1999). The Minotaur. *Plays international*, 15(3), 42- 47.
- (2016). Intervista sulla bellezza e sul male. In S. De Min (a cura di), *Decapitare la gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*. Corazzano (Pisa): Titivillus.