

Federico Condello

**Tragedia per (o contro) la scena:  
sparse osservazioni su traduzione,  
regia e 'proto-regia'\***

**ABSTRACT** The paper discusses the functions of the theatrical translator as the first 'implicit director' of the staging: case studies and general trends, with special regard to the ancient Greek tragedy.

**KEYWORDS** Theater, Translation, Theatrical translation, Stagecraft, Theatrical direction.

### 1. Qualche esempio, per cominciare

«Se lei comincia a farmi esempi, io smetto di capire», diceva Flaiano. Ma nel nostro caso qualche esempio preliminare gioverà, mi auguro, per illustrare alcune sintomatiche relazioni fra testo tradotto e testo inscenato e per introdurre la nozione su cui vorrei soffermarmi, con qualche appunto generale e qualche spunto personale, in questa bella sede di militanza studiosa.

La nozione è quella che chiamerei 'proto-regia' traduttiva, intesa quale funzione irrinunciabile del traduttore tragico, e drammatico in genere. Una funzione che non si evita: o la si assume consapevoli, o la si subisce.

Sceglierò i miei esempi fra scene canoniche o strategiche, oggetto di regie recenti o comunque assai celebri; privilegerò il contesto siracusano, dove il dialogo fra chi traduce, chi dirige e chi recita è – almeno in teoria – più facile che altrove; le considerazioni più generali seguiranno.

Siracusa, stagione 2019, *Le Troiane* dirette da Muriel Mayette-Holtz, traduzione di Alessandro Grilli. Due momenti del primo episodio.

\* Ringrazio molto, per le loro osservazioni, Maddalena Giovannelli e Lucia Floridi. Ringrazio inoltre Sotera Fornaro, oltre che per i suoi suggerimenti, per avere amichevolmente sollecitato, e poi benevolmente tollerato, queste mie note. Esse sono state scritte in parte nell'inverno del 2019, ma sono state completate e licenziate nel pieno dell'emergenza Covid-19. È impossibile, e sarebbe ingiusto, tacere la tristezza che dà discorrere di teatro mentre i teatri sono forzatamente deserti, mentre i lavoratori e le lavoratrici del settore – spesso in stato di cronica indigenza – subiscono pesantemente le conseguenze della crisi, e mentre qualsiasi sottigliezza teorica suona particolarmente futile.

1) La tragedia inizia. Poseidone (Massimo Cimaglia) avanza impettito, si ferma al centro della scena e così attacca: «eccomi giunto» (v. 1 ἦκω). Nonostante gli sforzi, il tono di Cimaglia esce svagato, non senza una sfumatura di euforia, che contrasta con il desolato scenario in cui la battuta è pronunciata: a parlare – si pensa per un attimo – non è un dio, ma un turista in visita a Troia<sup>1</sup>; di lì a poco l'attore cambierà registro, il tono si farà rabbioso (cf. punto 2), ma lo spettatore non può che accogliere con qualche disagio il repentino scarto emotivo.

2) Poco più oltre, nel mezzo delle vigorose rimostranze che Poseidone indirizza ad Atena, la dea in persona (Francesca Ciocchetti) fa il suo improvviso ingresso<sup>2</sup>: «grande dio, illustre fra gli dèi, fratello di mio padre, possiamo superare la nostra inimicizia e rivolgerci la parola?». Risposta: «certo che possiamo, Atena signora: vedere un parente è sempre un grande piacere». In teoria, siamo di fronte a un rilevante cambio di modi e di tono: uno stacco sorprendente, che determina in gran parte il senso della scena<sup>3</sup>. La traduzione lo suggerisce almeno con i suoi colloquialismi («certo che possiamo», «sempre un grande piacere»). Solo che il Poseidone di Mayette-Holtz non coglie alcuno scarto di registro, e dunque rimane iroso, o almeno assai nervoso, in barba alla studiata cerimoniosità che contrassegna il dettato originale: e il suo tono non cambierà per tutto il séguito del dialogo, così che nemmeno all'atto di siglare l'accordo al vertice con Atena – l'accordo che condanna i Greci alla catastrofe – il dio cesserà d'essere spiccio e stizzito. Tutto ciò nega agli dèi prologanti la loro cinica disinvoltura, e dunque nega alla scena la sua strutturale ferocia, che in gran parte risiede nella facilità con cui Atena e Poseidone s'intendono, a danno dei mortali tutti, vinti o vincitori.

Cambiamo tragedia: Siracusa, 2013, l'*Antigone* diretta da Cristina Pezzoli, traduzione di Anna Beltrametti. Anche in tal caso, due momenti.

1) Il primo, celebre verso è reso a questo modo: «Ismene! Siamo sorelle! Abbiamo lo stesso viso, siamo nate dallo stesso grembo»<sup>4</sup>. Approfittando della

<sup>1</sup> Un turista sarebbe banalmente «arrivato»; ma il Poseidone siracusano, essendo un dio tragico, «giunge». L'effetto tuttavia non cambia molto, perché l'«eccomi» dà il tono di fondo.

<sup>2</sup> Quando? Tutte le didascalie libresche a me note segnano l'ingresso di Atena alla fine della tirata prologica di Poseidone. Ben possibile, credo, che l'ingresso avvenisse nel mezzo del polemico monologo del dio: mentre Poseidone ancora parla, e parla assai male, di Atena, con un effetto-*gaffe* da non trascurare. Ma su ciò non voglio intrattenermi qui.

<sup>3</sup> Per una sensibile lettura della scena, e in particolare dello scarto tonale che si registra con l'ingresso di Atena, mi piace citare il vecchio ma tuttora valido lavoro di uno studioso che con il teatro ebbe legami profondi, diciamo pure di famiglia: E.G. O'Neill jr., *The Prologue of the Troades of Euripides*, «TAPA» 72, 1941, 288-320.

<sup>4</sup> In scena, lo straniante «abbiamo lo stesso viso» era corretto in «abbiamo lo stesso sangue». La rettifica, meditata o meno, si comprende: il «viso» deriva da una discutibile traduzione della

frantumazione sintattica, e degli esclamativi, la regista infila nel verso due corpose azioni: dopo «Ismene!», Antigone – nascosta dietro un angolo del palazzo reale – abbraccia la sorella, che dal palazzo sta invece uscendo; l'attrice (Ilenia Maccarrone) indugia nel gesto quanto serve, e poi guida Ismene (Valentina Cenni) fino al centro della scena; qui, dopo guardinghe occhiate al circondario, Antigone ricomincia: «Ismene, siamo sorelle, etc.». Notevole che tutto il dialogo a seguire sia caratterizzato da un ritmo concitatissimo, a tratti convulso, anche prima che Ismene neghi il suo aiuto alla sorella: scelta di regia, certo, ma anche riflesso scenico del *sermo fractus* che è la cifra più caratteristica della traduzione; in questo confronto non c'è spazio per mutamenti d'attitudine o di tono, e le due sorelle lasceranno la scena eccitate e frenetiche come vi sono entrate.

2) Ismene invita Antigone a riveditare le ben note tragedie di famiglia (vv. 48-57): «Sorella mia, rifletti. Nostro padre è morto, odiato, infamato. Si è strapato gli occhi con le sue mani, davanti ai crimini che lui stesso aveva scoperto. Poi la madre sposa – due parole per la stessa donna – si è tolta la vita, impiccata con un nodo scorsoio. Da ultimo una terza disgrazia: i nostri due fratelli, etc.». Qui la traduzione, impostata alla consueta disarticolazione del dettato in brevi frasi staccate, involontariamente trasforma il sofferto richiamo di Ismene ('pensa a come nostro padre, etc.') in una elencazione che ha qualcosa di notarile: pare un ordinato regesto di disgrazie, non un'angosciosa rievocazione a scopo dissuasivo. O così, almeno, sembra avere inteso la regista, che per dare un senso scenico alla scandita enumerazione di Ismene («poi la madre», «da ultimo una terza disgrazia») fa sì che Antigone intervenga a interpingere con estemporanei commenti la tirata della sorella: «Nostro padre è morto, odiato, infamato», dice Ismene; «perché parli così?», chiosa Antigone (come se il cuore della battuta fosse in «odiato, infamato», e l'onorabilità del padre andasse difesa); «Poi la madre [...] si è tolta la vita», dice Ismene; e Antigone: «lo so, Ismene» (che è commento di involontaria comicità). E così via: quel che non fanno le parole, fanno le interiezioni o i gesti. La regista, insomma, ha dovuto supplire un senso scenico a battute che, a torto o a ragione, le sono parse sfocate nel senso o poco efficaci nel ritmo.

perifrasi Ἰσμήνης κάρα (v. 1), con la «testa» ingentilita in «viso». Soluzione che va di moda: «dolce capo fraterno, Ismene» (P.P. Pasolini); «o volto di Ismene, sorella, sangue mio» (M. Cacciari); «tu sei mia sorella, abbiamo la stessa faccia, lo stesso sangue» (D. Susanetti); chissà se tale scelta, che produce un'indebita sopravvalutazione semantica di κάρα, vuole essere un omaggio al celebre «Gemeinsamschwesterliches! O Ismenes Haupt!» di Hölderlin. In ogni caso, tale resa è un errore più che una libera interpretazione: quella specie di errore, alquanto canonica, che i *translation studies* chiamano 'traduzione subunitaria'.

Cambiamo ancora tragedia: Siracusa, 2009, la *Medea* diretta da Kristoff Zannussi, traduzione di Maria Grazia Ciani. La protagonista (Elisabetta Pozzi) pronuncia il suo primo, cruciale monologo, e – dopo un doveroso svenimento – così prorompe: «il mio sposo, che era tutto per me – lo riconosco – si è rivelato il peggiore fra gli uomini» (vv. 228s.). In quel «lo riconosco» si annida un vecchio problema per il quale già gli scolii al passo chiamano in causa le malfatte degli *hypocritai*<sup>5</sup>. La resa si attiene alla correzione di Canter (γινώσκω καλῶς), ma risulta ambigua: che cosa riconosce, esattamente, Medea? Quel che precede (Giasone per lei «era tutto») oppure quel che segue (il marito si rivela un infingardo senza pari)? La traduttrice non decide. Decide al posto suo l'attrice, che pronuncia l'incidentale «lo riconosco» con un rincaro d'acuta insofferenza, e poi indugia in una breve pausa: dunque la sua Medea riconosce con fastidio la propria passata dipendenza da Giasone, non la rivelata natura del marito. La soluzione è psicologicamente efficace, e certo gradita alla sensibilità odierna. La soluzione è anche persuasiva? Qualche interprete intende così, ma c'è da dubitare<sup>6</sup>. Come che sia, sul senso della battuta ha deciso l'interprete in scena, o il regista: non ha deciso la traduttrice.

Torniamo più indietro. Siracusa, 2002, le *Baccanti* per la regia di Ronconi (atteso *remake*, dopo la storica messinscena di Prato, tra Fabbri e Sanguineti); la traduzione è anche in tal caso di Maria Grazia Ciani. All'inizio del primo episodio, il traballante Tiresia (Luciano Virgilio) si fa strada fra le macerie che costituiscono la scena e blatera con voce vaneggiante: «chi è alla porta?»; poi cade, si rialza, e ancor più farneticante ripete: «chi è alla porta?»; nel frattempo i cittadini di Tebe<sup>7</sup> l'hanno attorniato, e rivolto a loro Tiresia prosegue: «andate a chiamare Cadmo, figlio di Agenore». Sono circa due minuti d'azione per appena un trimetro e mezzo (vv. 170s. τίς ἐν πύλαισι; Κάδμον ἐκκάλει δόμων, / Ἀγήνορος παῖδ'). Evidentemente, nello *stagecraft* originario, τίς ἐν πύλαισι; era rivolto a un ipotetico servo dietro la porta della reggia, destinatario anche del successivo ἐκκάλει. Tradotto alla lettera («chi è alla porta?»), in una scena che non prevede né porte né reggia, ma solo ruderi e sparsi detriti, l'emistichio ha

<sup>5</sup> I quali, indifferenti alla specificità stilistica del passaggio, avrebbero banalizzato il v. 228 nell'unica forma giunta a noi: ἐν ᾧ γὰρ ἦν μοι πάντα γινώσκω καλῶς. Lo scoliaste indica espressamente il guasto in γινώσκω καλῶς, ma altro non dice. I moderni ripristinano un inciso nelle forme γινώσκεις καλῶς (Musgrave), γινώσκω καλῶς (Canter) o γινώσκει (*scil.* Giasone) καλῶς (Page).

<sup>6</sup> Per γινώσκω riferito a ciò che precede cf. *Euripides. Medea*, ed. by D.J. Mastronarde, Cambridge 2002, 208 (ma il caso del v. 935, chiamato a riprova, è del tutto diverso, come lo è Eur. *Held.* 982: in nessuno dei due passi si dà reale ambiguità). Si veda piuttosto V. Di Benedetto, *Euripide. Teatro e società*, Torino 1992<sup>2</sup>, 38s. n. 42; G. Tedeschi, *Commento alla Medea di Euripide*, Trieste 2010, 119s. Approfitto per ringraziare Elisabetta Pozzi, che si è confrontata con me su questa scena.

<sup>7</sup> Nella messinscena di Ronconi essi costituivano un secondo Coro, parallelo e antitetico rispetto a quello delle *Baccanti*.

perduto il suo senso; il regista non ha potuto far altro che salvarlo come allucinato *refrain* (dove la duplicazione, e la penosa caduta che la accompagna): materia verbale vuota, destinata a suggerire l'incerto stato mentale dell'indovino. Ferma restando l'efficacia della scena, c'è da chiedersi se essa avrebbe richiesto tanti sforzi nel caso di una traduzione meno letterale che avesse fatto ricorso a un ovvio equivalente italiano («c'è qualcuno in casa?», «c'è qualcuno?», *vel simm.*); in tal caso, è lecito presumere, il verso sarebbe scomparso insieme alla reggia e alle sue porte<sup>8</sup>.

Fine degli esempi, che pure potrebbero essere facilmente moltiplicati. Cos'hanno in comune i casi citati, pur fra loro così differenti? Una cosa almeno, direi: rappresentano tutti esempi palesi di relazione problematica fra scelte traduttive e realizzazione scenica. Problematica in diversi sensi: a volte siamo di fronte a scelte stilistiche e tonali del traduttore che ispirano corrispondenti scelte attoriali; e ciò può avvenire a variabili livelli: la singola battuta (il Poseidone svagato che «giunge» a Troia), la scena intera (il dialogo Antigone-Ismene al principio dell'*Antigone*) o addirittura più scene, con effetti sulla caratterizzazione complessiva di un personaggio (la stessa Antigone di Pezzoli, o, come si vedrà meglio in séguito, il Tiresia di Ronconi). Altre volte, invece, il traduttore non marca a sufficienza scarti stilistici e tonali rilevanti, negando ad attori e registi 'didascalie' implicite che con ogni probabilità avrebbero diversamente orientato la loro interpretazione: è il caso del dialogo Poseidone-Atena. Altre volte ancora, una resa troppo letterale costringe attori e registi a supplire scenicamente un senso che a loro sfugge, o a interpolare movimenti, gesti, battute che una traduzione più chiara avrebbe reso superflui, o comunque diversi: e anche in tal caso l'effetto può incidere su tratti microtestuali (come nelle citate battute di Medea e di Tiresia) o su passi più ampi (come nel dialogo Antigone-Ismene).

Il risultato complessivo è spesso un insieme di sottili ma percettibili stridori che una maggiore intesa fra traduttore e regista avrebbe facilmente evitato. Ovviamente, in molti casi, chi traduce non ha alcuna colpa, e si limita a rendere con onestà o con letterale fedeltà; ma la/il regista non sempre si trova a proprio agio, non sempre riesce ad accordare la lettera della resa traduttiva e la corposità della resa scenica, che finiscono per non comunicare o addirittura per confliggere. In altri casi, invece, è il traduttore/la traduttrice a compiere,

<sup>8</sup> Come scomparire δόμων (v. 170), privo di referente scenico; e come, nella risposta successiva di Cadmo (vv. 178s. ὃ φίλταθ', ὡς σὴν γῆρυν ἤσθόμην κλυῶν / σοφὴν σοφοῦ παρ' ἀνδρός, ἐν δόμοισιν ὄν), scomparire, per la stessa ragione, ἐν δόμοισιν ὄν. Per le *Baccanti* siracusane del 2012 (regia di A. Calenda), il traduttore, Giorgio Ieranò, ha scelto un ragionevolmente sfumato «c'è qualcuno?», che ben si adattava a una scena senza reggia.

magari di fronte a passi ostici, scelte cautamente vaghe: e allora chi dirige se la cava come può, restituendo senso scenico a battute che, almeno alle sue orecchie, suonano poco perspicue o poco efficaci; in altri casi ancora, per converso, il traduttore/la traduttrice decide, ne sia o no consapevole: e determina aspetti più o meno rilevanti di interesse scene, se non di interesse opere, perché regia e interpretazione attoriale non faranno che sviluppare, e spesso rincarare, le scelte di chi ha tradotto.

È impossibile, naturalmente, tentare una casistica esaustiva o una categorizzazione precisa dei fenomeni su cui richiamiamo l'attenzione, che sono tanti, fra loro diversi, spesso imprevedibili e imprevisi, perché legati all'indiscutibile licenza artistica del singolo regista o attore. E tuttavia pare una lacuna significativa della precettistica dedicata alla traduzione drammatica – un genere critico alquanto florido, in ambito traduttologico, e anche in ambito classico<sup>9</sup> – quella che concerne la più o meno diretta ricaduta delle scelte traduttive sulle concrete scelte attoriali e registiche.

## 2. Precettistica traduttiva: per lo più negativa

In genere, quando si forniscono norme o precetti per la resa drammatica di testi antichi si insiste su specifici accorgimenti che possono riguardare, ad esempio, la gestione dei *realia* culturali o materiali non immediatamente chiari al pubblico teatrale, o la resa tendenzialmente esegetica, e tendenzialmente uniforme, degli idionimi, o il generale obbligo all'«esplicitazione di dati impliciti o presupposti»<sup>10</sup>, che può talora sollecitare vere e proprie *'intrusive glosses traduttive'*, e così via: tutti accorgimenti che derivano, in ultima analisi, da un dato di fatto ineliminabile della resa teatrale, classica o no, e cioè l'assenza di «note a piede d'anfiteatro»<sup>11</sup>; in linea ancor più generale, si suggeriscono strategie di resa intonate a una libertà altrimenti inammissibile<sup>12</sup>, o si consiglia

<sup>9</sup> Oltre ai preziosi contributi presenti in questo sito, a quelli periodicamente pubblicati da una rivista come «Stratagemmi» (UniMi), e a un piccolo quanto prezioso classico come U. Albini, *Problemi minori del tradurre teatrale*, in Id., *Testo e palcoscenico. Divagazioni sul teatro antico*, Bari 1998, 195-99, mi limito a ricordare e.g. i lavori di carattere teatrale presenti in miscellanee come S. Nicosia (a c. di), *La traduzione dei testi classici. Teoria, prassi, storia*, Napoli 1991; C. Neri-R. Tosi (a c. di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna 2009; F. Condello-B. Pieri (a c. di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna 2011. Importanti anche sotto il profilo teorico J.M. Walton, *Found in Translation. Greek Drama in English*, Cambridge 2006, e A. Lianeri-V. Zajko (ed. by), *Translation and the Classic. Identity as Change in the History of Culture*, Oxford 2008.

<sup>10</sup> Così S. Nicosia, *Tradurre per il teatro: le Trachinie per Siracusa* (2007), in Neri-Tosi, *op. cit.*, 83-106: 87.

<sup>11</sup> L'espressione è di E. Sanguineti, *Scribilli*, Milano 1985, 114.

<sup>12</sup> L'eccezionale e pressoché unica libertà del traduttore drammatico – la cui disinvoltura par-

caldamente di mirare – per via sintattica, specialmente – a una diffusa ‘dicibilità’ del testo, che dovrebbe offrirsi ai suoi *performers* sfrondata da gravità o tortuosità ipotattiche inammissibili per una fruizione aurale immediata<sup>13</sup>.

Altri consigli, più o meno generali, non mancano<sup>14</sup>, ma per lo più si predilige una precettistica a carattere cautelare e negativo: si spiega al traduttore – specie se classicista, e cioè educato a un’idea alquanto confusa ma sacralizzata di ‘fedeltà’ – cosa è bene che egli *non faccia* rispetto alla sua prassi consueta di traduttore-filologo. Più raramente, invece, si sottolinea ciò che il traduttore, consapevole o inconsapevole, *positivamente fa*; più raramente, in ambito classico, si prende sul serio un fattore che l’esperienza impone di considerare in tutta la sua forza: il traduttore è, di fatto, il regista *in nuce* del testo inscenato. Chi traduce orienta o predetermina scelte che solo in apparenza dipendono dalla libertà di attori e registi; oppure – con effetto inverso e simmetrico – chi traduce innesca reazioni sceniche imprevedute, e talora sconsigliabili, quando rinuncia a decidere con nettezza registro, funzione e senso dei passi affidati all’altrui interpretazione. In entrambi i casi, volente o nolente, chi traduce è ‘proto-regista’ del dramma inscenato: non deciderà mai tutto, ma deciderà o condiziona in misura non piccola l’esito scenico; non sarà mai responsabile di tutto, ma dovrà sentirsi e sapersi corresponsabile (e talora complice) di decisioni che solo una superficiale ‘divisione del lavoro’ può addossare a registi, compagnie e altri specialisti della messinscena.

Se invece si prende sul serio la funzione ‘proto-registica’ del traduttore; se si pone mente a un dato banale ma cruciale, e cioè che i primi lettori e destinatari di una traduzione per la scena non sono né il pubblico né i critici teatrali, bensì

rebbe altrimenti delinquenziale – è spesso riconosciuta in ambito teorico; cf. e.g. G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione* (1963), trad. it. Torino 1965, 155. Ma mi pare più corretto parlare di diverse e specifiche regole traduttive.

<sup>13</sup> La cosiddetta ‘dicibilità’ (la *Sprechbarkeit* di Levy) è fra i concetti più vaghi e fuorvianti del medio catechismo traduttologico, quando si tratta di testi teatrali: non si può rendere ‘dicibile’ un testo (in quale chiave registica, poi? In quale stile attoriale?) tramite astratte norme di semplificazione lessicale o sintattica. Talvolta, peraltro, è vero proprio l’opposto: ‘dicibile’ risulta l’ostico, e teatralmente efficace il tortuoso. Salutari, su questo punto, le osservazioni di A. Serpieri, *Tradurre per il teatro*, in R. Zacchi-M. Morini (a c. di), *Manuale di traduzioni dall’inglese*, Milano 2002, 64-75. Si veda anche S. Boselli, *La traduzione teatrale*, «Testo a fronte» 15, 1996, 63-80. Proprio perché tortuoso e impervio Sanguineti fu amato da Ronconi; quel Ronconi che, per la sua *Oresteia*, scelse l’astruso Untersteiner (e per questo Peter Stein lo invidiava: cf. <https://lucaronconi.it/scheda/extra/conversazione-dibattito-con-peter-stein-sull-orestea>).

<sup>14</sup> Per un censimento di alcuni problemi-tipo, e dei precetti che normalmente ne derivano, mi permetto di rinviare a F. Condello-B. Pieri, «Note a piede d’anfiteatro». *La traduzione dei drammi antichi in una esperienza di laboratorio*, «Dionysus ex machina» 4, 2013, 553-603, <https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/wp-content/uploads/2018/12/147.pdf>; si vedano specialmente le pp. 557-564.

gli attori (e i registi) che presso i destinatari ulteriori si faranno mediatori di quel che hanno letto e inteso<sup>15</sup>; se poi si pensa quanto attori (e registi) siano normalmente sprovvisti delle competenze necessarie per accedere direttamente al testo originale, o per collazionare con un minimo di perizia traduzioni alternative; se si pensa quanta concitazione e approssimazione caratterizzino, nel mondo reale, e al di là di ogni retorica a uso dei gonzi o delle gazzette, le produzioni teatrali di sedi anche prestigiose; se si pensa quanto sia concretamente impraticabile, a parte felici eccezioni, un dialogo franco e serrato fra chi traduce, chi dirige e chi recita; se si pensa tutto questo, dobbiamo riconoscere che al primo *interprete* del testo originale antico spettano responsabilità formidabili.

Responsabilità che pertengono almeno ai seguenti livelli del testo e della sua ‘riscrittura scenica’, sui quali il traduttore, in qualità di germinale regista del dramma, è chiamato a operare con vigile consapevolezza:

1) i movimenti in scena, le entrate e le uscite dei personaggi, i loro reciproci posizionamenti, e in generale l’intera sintassi spaziale del concreto *stagecraft*, a volte fino ai più minuti dettagli prossemici;

2) l’etopoiesi complessiva dei personaggi, a partire dal loro specifico socioletto, dalla loro più o meno coerente o più o meno stereotipata caratterizzazione, fino alle loro relazioni differenziali con i personaggi concorrenti (coadiuvanti o antagonisti che siano);

3) l’esito paralinguistico delle singole battute, frutto della complessa interazione fra senso letterale, enfasi più o meno voluta su singoli elementi verbali, tratti prosodico-intonativi e temperatura emotiva che ne derivano.

È evidente che ciascuno di tali livelli potrebbe essere ulteriormente dettagliato<sup>16</sup>, ma accontentiamoci di questa sommaria categorizzazione. È altrettanto evidente che, per ciascuno di tali livelli, il controllo consapevolmente o inconsapevolmente esercitato dal traduttore è soggetto a variabili cospicue: il testo tradotto può indicare azioni che la regia ignorerà, previo adattamento o taglio<sup>17</sup>; il testo tradotto può suggerire (magari troppo cautamente) caratteriz-

<sup>15</sup> Ben sette potenziali destinatari della traduzione drammatica elenca S. Bassnett, *Translating for the Theatre. The Case Against Performability*, «TTR» 4/1, 1991, 99-111: 101. Sul primato – se non altro cronologico ed empirico – dell’attore, cf. R.W. Corrigan, *Translating for Actors*, in W. Arrowsmith-R. Sattuck (ed. by), *The Craft and the Context of Translation*, Austin 1961, 95-106.

<sup>16</sup> Per esempio: talora sono ritmo e sintassi – campata dei periodi, loro articolazione e complessità – a fungere di per sé quali ‘didascalie implicite’, a favorire o inibire determinati supplementi d’azione. Il caso dell’*Antigone* di Pezzoli-Beltrametti, toccato sopra, ne è un esempio.

<sup>17</sup> Non sempre, purtroppo. Si può ben ignorare senza tagliare. Un piccolo esempio: Parma, Teatro Due, luglio 2017, *I Persiani* diretti da Andrea Chiodi su traduzione di Giorgio Iranò

zazioni che gli interpreti trascureranno, o peggio contrasteranno, perché non confacenti alla loro idea del personaggio (o alla loro idea di sé); il testo tradotto può offrire – specie quando si tratta di singole battute – spunti ambigui, o comunque forzatamente esposti alle più varie rese attoriali: se ai provinanti di un'accademia d'arte drammatica si può chiedere di pronunciare «buongiorno» in cento modi diversi, è chiaro che a chi traduce non si può chiedere di prevederli tutti.

Ma anche a considerare ineliminabili – come sono – queste e analoghe variabili; anche ad ammettere – come è necessario fare – lo strapotere di registi e interpreti, che si prenderanno tutte le libertà che il testo concede, o lo forzeranno a loro uso<sup>18</sup>; anche con queste premesse, è bene che il traduttore sappia esprimere intenzioni e istruzioni chiare, *in primis* ai suoi destinatari primi, che sono regista e attori. Se a regista e attori egli offrirà indicazioni e ingiunzioni sgradite, non gli capiterà quel che capitò a quei poveri interpreti greco-persiani scaraventati in fondo a un pozzo (Hdt. VII 133, Plut. *Them.* 6,2); alla peggio, le sue indicazioni saranno ignorate. Senza dire che, talora, le inattese rese sceniche cui può dar luogo la nostra versione costituiscono un'istruttiva e spassosa scoperta. Ma tentare di prevedere, tentare di orientare, dovrebbero essere compiti consapevoli di chi traduce: per lasciare il meno possibile non tanto alle scelte altrui – che vanno rispettate, e che spesso si accolgono con gioia – quanto al caso e all'improvvisazione.

Sappiamo che un dialogo autentico fra chi traduce e chi dirige risolverebbe gran parte delle possibili incomprensioni; sappiamo quanto gioverebbe una diretta partecipazione di chi traduce al periodo preliminare delle prove, specie in un'eventuale fase 'a tavolino'; e viceversa: poche cose faciliterebbero l'opera di chi traduce quanto un test *in itinere*, effettuato da attrici e attori, delle soluzioni via via prospettate<sup>19</sup>. Ma sappiamo che questi scenari evocano un mondo

(<http://www.teatrodue.org/persiani/>). Atossa (Elisabetta Pozzi) sviene di fronte al Messaggero (Ivan Zerbinati) che porta notizia del disastro avvenuto (vv. 249-289); ma la scena del dialogo fra Messaggero e Coro è consistentemente scorciata; riprendendosi, Atossa dichiara: «taccio da tempo» (v. 290 σιωῶ πάλαι κτλ.); in realtà tace da un istante appena, e la battuta – conservata dal regista nonostante il robusto taglio della scena che la giustifica – appare del tutto incongrua. Casi simili, come si sa, non sono rari.

<sup>18</sup> Una disincantata testimonianza in merito offre, in questa sede, Walter Lapini, 39-49, <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/7>. Interessante l'esperienza di consulente teatrale narrata da O. Taplin, *An Academic in the Rehearsal Room*, in J. Barsby (ed. by), *Greek and Roman Drama. Translation and Performance*, Stuttgart-Weimar 2002, 7-22.

<sup>19</sup> Ricordo con particolare gratitudine un'esperienza vissuta, fra il 2018 e il 2019, con Enzo Vetrano, Stefano Randisi e un plotone di giovani traduttrici/traduttori per un *reading* dall'*Odissea* (maggio 2019: video disponibile in <https://streaming.cineca.it/patria/>); in tale occasione, un vero e proprio laboratorio traduttivo, con l'intervento dei due generosi interpreti, permise di mettere

ideale, raramente realizzato e difficilmente realizzabile. La norma è ben altra: traduttori e registi che non si incontrano, e men che meno si accordano; versioni approntate senza nulla sapere delle scelte registiche, e scelte registiche compiute su traduzioni irrimediabilmente mute, riadattate alla bisogna senza ulteriore intervento di chi ha tradotto (e, non di rado, tramite ricorso a traduzioni diverse, malamente ricombinate)<sup>20</sup>; o il caso più comune in assoluto: traduzioni destinate a tutt'altro *target*, e riorientate a fini scenici con casuali e arbitrari ritocchi. In questa realtà, quando si dà l'occasione di tradurre davvero per la scena, è indispensabile tenere a mente almeno i tre livelli su accennati. «La traduzione che preorienta»<sup>21</sup> – perché sempre preorienta – avrà almeno il vantaggio d'essere chiara e consapevole.

### 3. Traduzione e azione scenica

Partiamo dal livello più semplice e concreto: quello della spazialità, della cinesica e della prossemica di scena. Ci sono aspetti – se ne converrà – su cui la traduttrice/il traduttore ha una responsabilità somma: la resa delle 'didascalie implicite' che costellano il testo drammatico antico e preformano, dall'interno, la sua conversione in movimenti di scena.

Naturalmente, non vale la pena soffermarsi su quei moduli formali della drammaturgia attica che risultano semplicemente inutili – perché inapplicabili e inassimilabili – in gran parte dei teatri contemporanei: primo fra tutti, l'«ingresso annunciato», con la sua enfasi e le sue lungaggini. A meno che non lavori per una *location* di classica o medio-classica grandezza – da Segesta o Taormina fino a Siracusa o Epidauro – è chiaro che il traduttore dovrà semplicemente predisporre al taglio: perché un balzo dalle quinte alla scena non richiede due o tre minuti di zeppe verbali, come li richiedono metri e metri di *eisodos*. Ciò è ovvio. Meno ovvio, semmai, è gestire altri tipi di convenzioni e didascalie implicite.

Si prendano alcuni fra i più canonici problemi di *stagecraft* dibattuti dagli specialisti della tragedia attica: nell'*Agamennone*, come e quando entra Clitemestra, fra parodo e primo stasimo, e come e quando eventualmente torna a

progressivamente a fuoco una linea condivisa su punti cruciali come l'assetto ritmico e la resa delle formule.

<sup>20</sup> Una bella cronaca del 'corpo a corpo' con traduzioni opache o incomprensibili è nei diari di M. Castri, *I greci nostri contemporanei. Appunti di regia per Le Trachinie, Elettra, Oreste, Ifigenia in Tauride*, a c. di I. Innamorati, Roma, Carocci, 2007.

<sup>21</sup> Espressione di M. Giovannelli, *Aristofane nostro contemporaneo. La commedia antica in scena oggi*, Roma 2018, 96 (*ibid.*, 96-100, un istruttivo dossier di casi, tutti d'ambito comico).

uscire e a rientrare?<sup>22</sup> Nell'*Edipo re*, sul finire dello scontro con Tiresia, il protagonista esce senza ascoltare la troppo limpida rivelazione della verità, o almeno accenna a uscire, e debitamente si allontana dal molesto profeta<sup>23</sup>? Nel finale dell'*Elettra* sofoclea, quando esce la protagonista? Ed esce? O è ancora in scena quando Egisto e Oreste entrano nella reggia per l'atteso massacro finale?<sup>24</sup>

Ho trascelto ed elencato i tre casi in una sorta di *anticlimax*, dal massimo al minimo del 'controllo traduttivo' teoricamente e concretamente prospettabile. Nell'ultimo dei casi citati – per il quale non è eccessivo dire che dalle scelte registiche dipende buona parte del senso che attribuiremo alla vicenda<sup>25</sup> – il testo non offre *implicit stage directions* che il traduttore possa realmente enfatizzare. In un caso simile, la sua onestà sarà nella rinuncia a ogni didascalìa esplicita<sup>26</sup>.

Nel caso di Edipo e Tiresia, invece, le didascalie implicite non mancano, ma sono discrete e quasi larvate (cf. specialmente vv. 460s., Tiresia a Edipo: καὶ ταῦτ' ἰὼν / εἶσω λογιζοῦ); a maggior ragione spetterà a chi traduce enfatizzarle, eventualmente, e orientare chi dirige; chiaro che a soluzioni teatrali diverse guideranno rese come «va' dentro / e calcola queste parole» (E. Sanguineti), «ora vai dentro e rifletti su tutto questo» (G. Monaco) – che sono la maggioranza e implicano una ferma presenza in scena di Edipo – oppure «pensa a questo, mentre ritorni in casa» (R. Montanari), che aprono ad azioni sceniche più complesse<sup>27</sup> (ed evitano, lo si nota di passaggio, che sia Tiresia a impartire l'ordine d'uscita, contro il testo, e non senza conseguenze sulla caratterizzazione dei due personaggi).

<sup>22</sup> Si troverà ora un'egregia discussione del problema – con conclusioni forzosamente caute – in *Eschilo. Agamemnone*, ed. critica, trad. e comm. a c. di E. Medda, Roma 2017, 170-185.

<sup>23</sup> Punto di partenza del dibattito più recente è B.M.W. Knox, *Sophocles, Oedipus Tyrannos* 446. *Exit Oedipus?*, «GRBS» 21, 1980, 321-332; ma cf. già *Sophokles. Oedipus*, übertr. von U. von Wilamowitz-Möllendorff, neue Ausgabe besorgt von K. Kappus, Berlin 1939, 61.

<sup>24</sup> Secondo l'ipotesi scenica di W.M. Calder III, *The End of Sophocles' Electra*, «GRBS» 4, 1963, 213-216; cf. anche V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1988<sup>2</sup>, 178; E. Medda, *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa 2013, 96.

<sup>25</sup> Per i ben noti problemi posti da questo finale – *happy ending* autentico, falso *happy ending* con tacita condanna di Elettra e Oreste, ambiguo *fading* – cf. in sintesi L. Macleod, *Dolos and Dike in Sophocles' Elektra*, Leiden 2001, 166-184 e *passim*. Mi piace ricordare l'*Elettra* sofoclea diretta da Jane Montgomery per il *Cambridge Greek Play 2001*: nella lettura della regista, solo Oreste ed Egisto rientrano, mentre Elettra – rimasta sola in scena – è un emblema di derelizione, e fa decisamente virare al nero il sospeso finale.

<sup>26</sup> Se ne astiene, per es., l'ultima *Elettra* siracusana, quella di Nicola Crocetti (2016), altrimenti generosa di didascalie.

<sup>27</sup> E in diversi *Edipi* scenici a me noti la soluzione si pone sul piano prossemico, contro la proposta estremistica di Knox, ma tutto sommato consentanea con lo spirito che la animava: assistiamo, cioè, non a una precoce uscita di scena di Edipo, ma a una sua più o meno vistosa presa di distanza e chiusura all'ascolto. Così, ad es., nella regia di Daniele Salvo (Siracusa 2013). Nella storica resa di Benno Besson (1980), su traduzione di Sanguineti, Edipo si chiudeva le orecchie.

Infine, l'ultimo caso menzionato, quello di Clitemestra, è affidato in gran parte alle scelte del traduttore, anche e soprattutto nella sua funzione di traduttore-filologo, che dovrà decidere a chi attribuire i vv. 489-502, annuncianti l'arrivo dell'Araldo: a Clitemestra, come suggeriscono i codici?<sup>28</sup> O al Coro, come ritengono tanti studiosi moderni, fra cui Wilamowitz, Fraenkel e Taplin? La scelta, va da sé, condiziona gran parte delle azioni compiute dalla regina tra il finire del primo episodio e lo stasimo che precede il nostro annuncio. E la scelta non è del regista, bensì del traduttore, nelle due opposte soluzioni adottate a Siracusa, nel 1994, da Roberto De Simone, e nel 2001 da Antonio Calenda: nel primo caso, la traduzione di Umberto Albini imponeva che Clitemestra uscisse prima dello stasimo e rientrasse all'approssimarsi dell'Araldo; nel secondo, la traduzione di Manara Valgimigli lasciava al Coro il compito dell'annuncio, ritardando notevolmente il nuovo ingresso della regina.

Il caso è estremo, se si vuole, ma non mancano tanti altri esempi di scelte registiche indotte – o comunque sollecitate – da scelte traduttive magari minime. Si prenda l'esordio dell'*Antigone*: nelle sue tre ultime messinscene siracusane sono state sperimentate tre diverse soluzioni per i movimenti d'ingresso di Antigone e Ismene. Nello spettacolo di Patrice Kerbrat (2000) entrambe uscivano dalla reggia, e Antigone guidava, tenendo per mano Ismene. Nello spettacolo di Irene Papas (2005) entrambe venivano da luoghi diversi di uno spazio indeterminato, dopo un'ansiosa corsa, anche se era Antigone a palesarsi per prima in scena, e Ismene sbucava da dietro una roccia sul lato destro dell'orchestra. Infine, nel già citato spettacolo di Cristina Pezzoli (2013), Antigone era già in scena (nascosta dietro un angolo), mentre Ismene usciva dalla reggia, ancorché attraverso una porticina laterale. Le tre soluzioni sembrano dare consistenza scenica alle tre diverse – e diversamente esplicite – rese del v. 19 (τοῦδ' οὐνεκ' ἐξέπεμπον, ὡς μόνη κλύοις), che è l'unica didascalia interna utile a suggerire i movimenti delle due sorelle. Per l'*Antigone* di Kerbrat, la traduzione (G. Raboni) era: «ti ho chiamata qui fuori»; per quella di Papas, la traduzione (M.G. Ciani) suonava: «ti ho fatta uscire fuori»; ed entrambe, è chiaro, lasciavano un certo spazio di manovra alla regia. Per la resa di Pezzoli, invece, la traduzione (A. Beltrametti) era assai più netta: «ti ho chiamata fuori dal palazzo»; e la regista ha eseguito, pur riservando a Ismene una via d'ingresso secondaria rispetto a quella – maestosa e intimidatoria – che dalla reggia porterà nell'orchestra Creonte<sup>29</sup>. Le scelte (o non-scelte) dei traduttori, e le conseguenti scelte (più o

<sup>28</sup> Questa, da ultimo, è la scelta di Medda, *op. cit.* I codici attribuiscono al Coro la coda dell'annuncio, vv. 501s.

<sup>29</sup> Le tre citate regie, su tale punto, sono unanimi: Creonte esce sempre dalla reggia. Condivisibile? Anche per la sua prima apparizione? Non credo. Ma il testo non dà indicazioni chiare sulle

meno libere) dei registi, non sono certo prive di significato, in una tragedia in cui la spartizione degli spazi scenici equivale a una precisa gerarchia dei poteri e a una precisa definizione dei ruoli<sup>30</sup>.

Naturalmente si dà anche il caso – fra i più imbarazzanti – di ‘pseudo-azioni’ suggerite o inventate di sana pianta da chi traduce. Un esempio famoso è in Aeschyl. *Ag.* 25-27 *ιοῦ ἰοῦ*. / *Ἀγαμέμνονος γυναικὶ σημαίνω τορῶς / εὐνῆς ἐπαντείλασαν κτλ.* Se tanto spesso la sentinella eschilea, in scena, si scalmana oltre il dovuto, è perché le argomentazioni di Paley e Fraenkel circa la lezione da adottare (*σημαίνω*, non la concorrente *σημανῶ*) e il senso da attribuirle (una ‘glossa’ al precedente *ιοῦ ἰοῦ*)<sup>31</sup> non hanno convinto tutti i traduttori, che ancora rendono come rendeva, fra gli altri, Pasolini («a chiamare, corro, a chiamare Clitennestra»); si veda, di recente, M. Centanni: «alla sposa di Agamennone ora vado a dare l’annuncio, etc.». Ma la sentinella non va da nessuna parte, e men che meno corre: semplicemente, giustifica il proprio estemporaneo grido (‘così annuncio alla moglie di Agamennone, etc.’).

Lo stesso prologo dell’*Agamennone* suggerisce un’altra considerazione. Si sa quante discussioni (ed equivoci) abbia suscitato il v. 3, laddove la sentinella descrive la propria posizione e postura (*στέγαις Ἀτρειδῶν ἄγκαθεν, κυνὸς δίκην*); tanto *στέγαις* quanto *ἄγκαθεν* si sono prestati a suggerire, sulla base di interpretazioni discutibili o infondate, una posizione sopraelevata del personaggio. Insomma: «on the roof» o no, per dirla con le canoniche pagine di Taplin?<sup>32</sup> A me capitò, per una rappresentazione *en plein air* di alcuni anni fa (2013), di ruminare a lungo sul testo e di giungere a una conclusione che mi pareva passabile<sup>33</sup>; ma il testo fu tagliato, semplicemente, perché lo spazio a disposizione rendeva inutile il verso, in qualsiasi sua forma. Al di là di episodi come questo – che ogni traduttore sperimenterà, traendone un utile monito – un punto mi pare degno di riflessione: non sarà per caso né senza significato se il

direzioni d’entrata (cf. specialmente vv. 164s.), e su ciò chi traduce ha scarsa o nulla possibilità di controllo.

<sup>30</sup> Si vedano *e.g.*, in proposito, V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997, 102; M. Ewans, *Performance-based Research into Greek Drama*, in J. Barsby (ed. by), *op. cit.*, 58-78 (con due opposte soluzioni per il problema qui evocato del primo ingresso di Creonte: dal palazzo, per Di Benedetto e Medda; dalla *eisodos* che porta alla città, per Ewans).

<sup>31</sup> Argomentazioni ora ottimamente ribadite nel commento di Medda (*op. cit.*, vol. II, 28).

<sup>32</sup> O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, 276s. (senza sicure risposte); ulteriori approfondimenti e bibliografia in A. Blasina, *Leggere il prologo dell’Agamennone*, in Id., *Eschilo in scena. Dramma e spettacolo nell’Oresteia*, Stuttgart-Weimar 2003, 77-99.

<sup>33</sup> Per la compagnia Archivio Zeta, nello stupendo contesto del Cimitero Militare Germanico della Futa: cf. <https://www.archiviozeta.eu/teatro/agamennone/>.

testo di Eschilo ci pare tanto vago e sfuggente; che cosa abbia fatto il regista Eschilo, nella sua *première* del 458 a.C., non sapremo mai; certo è che il testo del drammaturgo Eschilo pare in sé flessibile e adattabile, e forse pronto a ogni situazione, a ogni *set*. Anche da ciò chi traduce potrebbe trarre insegnamenti: talora può essere bene, in assenza di saldo controllo sulla *mise en espace* della nostra traduzione, in assenza di preventivi accordi con chi dirigerà, con chi deciderà le scenografie, con chi reciterà, fare come Eschilo; e cioè sfumare, sfocare: non imporre né ipotecare *a priori* situazioni irrealizzabili, ma predisporre, e predisporre il testo, a ogni situazione possibile.

Fin qui ci siamo attenuti a questioni piuttosto corpose: entrate, uscite, posizionamenti in scena. Va da sé che molti altri sono i livelli su cui può intervenire (o non intervenire) chi traduce; livelli solo apparentemente più circoscritti.

Si pensi alla specifica resa teatrale delle parti liriche, e alle azioni che le accompagnano. È ben noto, e tristemente verificabile, quanto risulti difficile la trasformazione delle sezioni liriche in mere «partiture parlate», come le chiamava benevolmente Squarzina<sup>34</sup>; in molti, troppi casi ciò produce un'indebita enfattizzazione del contenuto denotativo, della mera materia verbale, sicché i canti monodici o corali, cessando d'essere la base per complesse esecuzioni orchestico-musicali, si riducono a insopportabili pistolotti, interminabili intermezzi, o frigide espectorazioni di *pathos*. Proprio lunghezza, gravità e gratuità narrativa di tali brani, una volta ridotti a 'partiture parlate', costringono i registi a ideare robuste azioni di sostegno, che arricchiscano e giustifichino le verbose tirate dei Cori o gli improvvisi piagnistei dei solisti<sup>35</sup>. Talvolta, però, l'interazione fra testo e movimenti di scena può produrre esiti particolarmente infelici: indimenticabili – non solo per me, temo – i coreuti vecchierelli dell'*Agamennone* di Calenda (2001), ben muniti di cappotto e berretto, e ciarlanti intorno a una panchina; peccato che quelle ciarle fossero l'«inno a Zeus», o il sacrificio di Ifigenia.

Si prendano ancora, per un esempio più circoscritto, le ultime *Troiane* di Siracusa (2019). Al suo primo apparire e parlare, Ecuba (Maddalena Crippa) è sdraiata a terra, si dimena, si contorce, e intanto commenta: «ho solo voglia di voltarmi, girare la schiena da un lato e poi dall'altro» (vv. 116-118 ὧς μοι πόθος εἰλίξαι / καὶ διαδοῦναι νῶτον ἄκανθάν τ' / εἰς ἀμφοτέρους τοίχους μελέων). Il carattere denotativo della resa fa sì che il suo parlato risulti piano, la sua

<sup>34</sup> L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa 2005, 360.

<sup>35</sup> Si dà anche, di quando in quando, la soluzione opposta: la minimizzazione delle parti corali, trasformate in un ragionare assorto e dimesso. Così ha fatto ad es. M. Civica – direi con esiti complessivamente buoni – nella sua recente *Antigone*. Ma il caso mi risulta raro: i Cori vogliono per lo più enfasi e pompa.

intonazione posata e a tratti ragionante: e purtroppo quella che vediamo pare una scenetta di notturna insonnia, o di lungodegenza ospedaliera, che nella migliore delle ipotesi può evocare la dantesca «inferma» che «con dar volta suo dolore scherma»; di sicuro non pare una scena di disperazione, e i tratti semi-grotteschi non si evitano, specie perché le contorsioni durano a lungo, e con esse i didascalici commenti. In casi del genere, la scelta pigra di chi dirige concorre ulteriormente a causare una marcata sopravvalutazione della materia verbale: siamo costretti a capire e sentire troppo, e troppo analiticamente, parole che dovrebbero fondersi e confondersi con l'azione, e invece finiscono per commentarla, fredde come sottotitoli. Che rimedi (preventivi) potrebbe apportare chi traduce?

Non credo esistano soluzioni facili o *passepourtout*, e forse si dovrebbe banalmente e mestamente ammettere che a teatro, quando si tratta di sezioni liriche, si taglia troppo poco<sup>36</sup>. Ma almeno una misura precauzionale può essere adottata da chi traduce: impiegare ogni risorsa possibile – lessicale, sintattica, ritmica – affinché uno scarto di stile inequivocabile sia percepito da chi dirige e da chi recita; affinché siano evitati – e vorrei direi inibiti – trattamenti scenici viranti alla ciarla monotona, o al frigido ragionamento, e comunque alla mera erogazione di meri contenuti, con improprio *zoom* sul dato verbale. Si sa che la traduzione – come insegna Antoine Berman – è quasi sempre più chiara del proprio testo-fonte<sup>37</sup>; ma, specialmente di fronte a corali e soliloqui lirici, chi traduce dovrà tenere a freno il proprio impulso a chiarire, a semplificare, ad appianare: una strategia dello straniamento, e direi anche dell'opacità deliberata, può concorrere a evitare fraintendimenti recitativi e registici di una certa gravità. C'è il rischio, naturalmente, di rispolverare linguaggio aromatico, o parole bovine. Ma la «strategia della scorrevolezza»<sup>38</sup> mi pare più rischiosa ancora, se a teatro genera un protratto *verbiage* e azioni inani ideate solo per sostenerlo.

Nel considerare il rapporto fra traduzione e azioni sceniche si può scendere, naturalmente, a un livello assai più minuto. Di quali azioni riempiranno attori e registi gli interstizi o i silenzi del testo? In gran parte, è ovvio, al traduttore non è dato prevederlo: la sua ideale 'unità di senso' – singolo verso, frase estesa su più versi, lunga tirata – raramente ha un corrispettivo esatto nell'unità d'azione

<sup>36</sup> Per un bell'elogio dei tagli a teatro, da parte di una traduttrice che ne fu vittima, cf. F. Pivano, *Grazie, cari amici* (discorso al premio Monselice 1975), ora riprodotto nella splendida antologia di A. Albanese, F. Nasi (a c. di), *L'artefice aggiunto. Riflessioni sulla traduzione in Italia: 1900-1975*, Ravenna 2015, 335-340: 338.

<sup>37</sup> A. Berman, *La traduzione e la lettera, o l'albergo nella lontananza*, trad. it. Macerata 2003 (ed. or. Paris 1999), 41-56.

<sup>38</sup> Come la chiama L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, trad. it. Roma 1999 (ed. or. London 1995), 47.

realizzata in scena: mai sapremo dove, quando, come i *performers* (i *prattontes*, per dirla con Aristotele) inseriranno pause, azioni minime ma significative, o magari movimenti complessi, entro il *continuum* di unità testuali che all'atto del tradurre paiono solidali e coese. E tuttavia, a volte, chi traduce sollecita e provoca l'articolazione performativa cui la messinscena dà luogo.

Ad esempio: nelle citate *Baccanti* di Ronconi, l'intero duetto-duello fra Penteo e Dioniso, sotto le mentite spoglie di prete bacchico (vv. 451-518), esige una certa vicinanza fra l'interrogato e l'interrogante, che descrive con compiaciuto indugio i riccioli e l'incarnato dell'interlocutore (vv. 453-459); la traduzione di Ciani asseconda alla lettera il testo, ma Ronconi preferisce dar luogo a una dinamica di avvicinamenti e scostamenti improvvisi, che – nonostante il testo – alternano attrazione e ripulsa. Su simili dinamiche, ovviamente, nulla può il traduttore. Ma se, quando Penteo minaccia a Dioniso concrete punizioni (tagliare le sue chiome, strappargli il tirso e imprigionarlo, vv. 492-497), chi traduce imposta il dialogo su toni di sfida spavalda («poi mi darai il tirso che hai in mano», «dai, toglimelo tu!», vv. 495s.), è chiaro che in scena ne deriverà un'azione precisa: Dioniso (Massimo Popolizio) porge provocatoriamente il tirso, e Penteo (Giovanni Crippa) glielo strappa di mano; eppure il testo non lascia intendere chiaramente se tali azioni siano soltanto prospettate, o concretamente effettuate in scena<sup>39</sup>: il traduttore, tuttavia, l'ha deciso, e il regista ha eseguito di conseguenza.

#### 4. Chi parla? E come parla?

L'etopoiesi dei personaggi: ecco un piano sul quale le responsabilità di chi traduce aumentano ancora, e con esse – se è concesso qualche ottimismo – aumentano le possibilità di controllo, i margini di scelta deliberata e consapevole. Lo stile espressivo, il socioletto specifico, l'umore e il tono di chi parla possono essere decisi in gran parte da chi traduce. Certo, lui/lei non controllerà mai la temperatura emotiva o l'intenzione recitativa dei singoli interpreti, specie se dotati di una spiccata personalità: chi traduce, nel decidere l'*ethos* complessivo dei suoi personaggi, dipenderà sempre da variabili imponenti, che non solo vanno accettate come tali, ma vanno il più possibile previste; chi traduce, insomma, dovrebbe considerare preventivamente – se è dato saperlo, come avviene nel caso di commissioni *ad hoc* – qual è il peculiare stile degli interpreti predestinati; ed entro quei limiti – che sono anche portentose potenzialità –

<sup>39</sup> Cf. Dodds, *ad l.*

fare di tutto per tratteggiare con coerenza il profilo linguistico-caratteriale dei suoi protagonisti e comprimari.

Anche in tal caso, gli effetti possono essere più o meno calcolati, e più o meno pervasivi. Torniamo a Siracusa, anno 2009: l'*Edipo a Colono* per la regia di Daniele Salvo. Al principio del dramma, dopo una lentissima entrata in scena al fianco di Antigone, attraverso le gelide e geometriche scenografie di M. Fucksas, Edipo (Giorgio Albertazzi) si esprime così: «chi accoglierà oggi Edipo il vagabondo? Chi gli farà una piccola elemosina? Chiedo poco, ottengo ancor meno, eppure mi basta» (vv. 3-6)<sup>40</sup>. Nel pronunciare la battuta, il tono di Albertazzi si fa per forza querulo: l'attore parla pateticamente al vuoto (la scena è deserta), tende didascalicamente la mano sul termine «elemosina». È un vecchio dimesso e a tratti patetico, questo Edipo, che di lì a poco invocherà infatti non il suo γενναῖον, bensì la sua «dignità» (v. 8), la quale – per un pubblico che non coglie il latinismo – suona inevitabilmente come virtù da decorosi pensionati. Il vecchio, del resto, a tratti pare finanche svampito (vv. 23-25: «Dove siamo?», «Atene: Atene la riconosco, padre», «Ah sì, Atene, lo hanno detto anche i viandanti, Atene»<sup>41</sup>). Su un tono non dissimile, all'arrivo di Ismene egli si informerà piuttosto svagatamente sulle faccende di famiglia («i tuoi due fratelli, Eteocle e Polinice, che fanno?», v. 335); e, preso dal dispetto, non mancherà di definirli «mascalzoni» (v. 418 οἱ κάκιστοι)<sup>42</sup>. In breve: per tutta la prima parte della tragedia l'Edipo di Albertazzi oscillerà fra toni queruli e toni frivoli, fra patetismo servile e distrazione senile, con focalizzazione decisamente antieroica del personaggio; certo, la personale interpretazione del primattore qui ha fatto molto; ma è difficile credere che all'effetto complessivo siano state estranee le scelte traduttive.

Che talvolta tali scelte possano essere forzate da chi dirige, e le rese sceniche difficilmente condivise da chi ha effettuato la traduzione, può suggerirlo

<sup>40</sup> La traduzione è di Giovanni Cerri. Nella versione originariamente pubblicata per la Fondazione Valla (*Sofocle. Edipo a Colono*, introd. e comm. di G. Guidorizzi, testo critico a c. di G. Avezzi, trad. di G. Cerri, Milano 2008, 21) la battuta suonava: «chi accoglierà per oggi il vagabondo / Edipo, e gli farà qualche piccola offerta? / Chiedo poco, ottengo ancor meno / del poco, e questo mi basta».

<sup>41</sup> Nell'originale, il γάρ del v. 25 (πᾶς γάρ τις ἤδρα τοῦτό γ' ἡμῖν ἐμπόρων) mostra bene che Edipo sottolinea il carattere pleonastico dell'informazione fornitagli da Antigone; e infatti, quando la figlia chiederà al padre se desidera conoscere il nome preciso del luogo (v. 26 ἀλλ' ὅστις ὁ τόπος ἢ μάθω μολοῦσά ποι;), Edipo risponderà con un ναί, τέκνον (v. 27) che non manca, direi, di spiccia durezza (si veda la seccata risposta di Odisseo a Neottolema in *Phil.* 372 ναί, παῖ. Sul ναίχι del Coro a Giocasta, in *OT* 684, cf. E. Fraenkel, *Due seminari romani. Aiace e Filottete di Sofocle*, a c. di alcuni partecipanti, premessa di L.E. Rossi, Roma 1977, 52; più cauto ora Finglass, *ad l.*).

<sup>42</sup> Un po' troppo, evidentemente, anche per la caratterizzazione dell'Edipo di Salvo-Albertazzi: e così, in scena, l'insulto diviene «sciagurati, sciagurati» (reduplicato), che purtroppo suona ugualmente paternalistico.

un altro esempio, che attingiamo ancora alle *Baccanti* ronconiane del 2002, e ancora alla cruciale scena fra Cadmo, Tiresia e Penteo. Sul finire di tale scena, l'indovino infligge al re il suo sofisticato e sofisticato sermoncino su caratteri e natura di Dioniso (vv. 266-327, e in part. 272-297). È, come si sa, un discorso che fa a pugni con l'esibito tradizionalismo di Tiresia: «lui che teorizza la persistenza e la indefettibilità della tradizione (cioè in ultima analisi la cultura del popolo, disintellettualizzata) usa un linguaggio che presuppone cultura, e raffinata cultura»<sup>43</sup>. Si sono evocati, pertinentemente, le teorie di Prodicò, lo stile intellettuale di Cratilo, la cosmo-teologia del *P. Derv.*: quale che sia il *background* filosofico del Tiresia euripideo, certa è la sua saccente esibizione di intellettualismo. Grande cimento per un traduttore, sotto il profilo della caratterizzazione linguistico-culturale, perché si tratta di rendere insieme la seriosità professoria del tono, il tecnicismo filosofico-scientifico dei termini, la cervellotica astruseria dei concetti: non oso azzardare soluzioni o suggerimenti. Certo è che una resa letterale o rinunciataria della scena, e dei suoi impervi giochi di parole<sup>44</sup>, produce una tirata in cui solo l'assurdo risalta; e il discettare di Tiresia assume una coloritura fra il grottesco e il bambinesco. Ed è quanto, coerentemente o forzatamente, il regista ha a sua volta 'tradotto' in scena, imprimendo alla recitazione di Luciano Virgilio un tono balbettante, desultorio, imbarazzato: il tono di chi inventa e improvvisa, e cerca le parole, e non sa bene che dire. Mentre Penteo-Crippa, lì vicino, assiste ridanciano a quella che non è più un'esibizione di intellettualismo, ma un'implosione psicologica.

Proprio sui comprimari, del resto, si gioca spesso una partita difficile, perché il loro circoscritto ruolo – circoscritto, benché spesso cruciale – costringe e traduttori e registi a iper-caratterizzazioni che non concedono spazio per troppe evoluzioni o sfumature. E se la materia verbale offerta dal traduttore orienta il regista in una certa direzione, non c'è dubbio che tale direzione sarà perseguita con particolare tenacia. Torniamo, per un esempio, all'*Antigone* siracusana del 2013. Al principio del secondo episodio, la Guardia (Gianluca Gobbi) rientra in scena accompagnando la prigioniera Antigone. La resa suona così: «Signore, mai giurare su nulla! I fatti, poi, smentiscono le convinzioni. Io mai avrei pensato di tornare qui, da te [...], ma poi c'è stata una sorpresa davvero al di fuori e al di sopra delle mie speranze, un piacere senza uguali. Io ti porto questa ragazza, etc.». In tal caso, l'interpretazione dei vv. 392-394 (ἀλλ', ἡ γὰρ ἐκτὸς καὶ παρ' ἐλπίδας χαρὰ / ἔοικεν ἄλλῃ μῆκος οὐδὲν ἡδονῆ, / ἦκω) ha

<sup>43</sup> Così V. Di Benedetto in *Euripide. Le Baccanti*, Milano 2001, 91.

<sup>44</sup> Nel caso specifico della traduzione usata da Ronconi (M.G. Ciani), il *calembour* cratileo fra μέρος, ὄμηρος e μηρός, ai vv. 292-295, è riproposto con trascrizione dei termini originali.

sensibili conseguenze: l'inciso generalizzante e alquanto tortuoso della Guardia è trasformato in un'affermazione perentoria, che insiste sulla «sorpresa» e sul «piacere» («ma poi c'è stata una sorpresa [...], un piacere senza uguali»); sicché il ruspante, titubante figuro del *Phylax* – che è, come si sa, personaggio semi-comico – diventa in scena un sadico spaccone, che entra ridendo sguaiatamente e parla con tono di trionfo, compiaciutissimo della propria preda, per la quale egli mostra aperto disprezzo. Nel finale della battuta, addirittura, la Guardia invita Creonte a incrudelire: «Ora, Signore, prendila, interrogala. Io sono libero e ho diritto a chiamarmi fuori dai guai», e Gobbi – naturalmente – pronuncia queste parole con sovrana crudeltà, al punto da far sembrare bonario e cauto il Creonte di Maurizio Donadoni. Nell'originale, invece, il senso di questa chiusa sta nel sollievo con cui la Guardia dichiara di sentirsi liberata e assolta; quanto a Creonte, egli faccia pure quel che vuole, alla Guardia importa poco (vv. 398s. καὶ νῦν, ἄναξ, τήνδ' αὐτὸς ὡς θέλεις λαβὼν / καὶ κρῖνε καὶ ἐλέγγυ' ἐγὼ δ' ἐλεύθερος κτλ.). Personaggio pavido e pilatesco, dunque, il *Phylax*, che infatti uscirà di scena con un'amara riflessione su quanto sia penoso salvarsi cacciando nei guai chi ti è caro (vv. 437-440); ma nella resa la sua caratterizzazione vira involontariamente al cinico, e assume tratti di cruda spietatezza: tratti che regista e attore hanno ulteriormente enfatizzato<sup>45</sup>.

Chiaro: non è detto che il traduttore – per quanto si impegni sul terreno dell'etopoiesi – riesca a convincere o condizionare il regista. A volte sì, a volte no, ma anche fra i fallimenti sono opportuni i *distinguo*. Mi si concedano, al proposito, due testimonianze personali.

Con l'*Edipo a Colono* siracusano del 2018, per la regia di Yannis Kokkos, a me, traduttore, capitò il caso fortunato di un regista-intellettuale tanto raffinato quanto generoso, che mostrò fin da subito la sua spontanea disponibilità a una fitta interlocuzione (epistolare); questo ci permise di intenderci preliminarmente, se non sui dettagli della resa, su questioni di fondo, in buona parte d'ordine etopoietico: e ci trovammo d'accordo – a torto o a ragione – su aspetti cruciali quali la caratterizzazione di Teseo, che entrambi volemmo iperbolicamente virtuoso, a tratti irrealistico (se non esibizionistico) nella sua granitica perfezione<sup>46</sup>; allo stesso modo ci trovammo d'accordo – a torto o a ragione,

<sup>45</sup> E qualche recensore, infatti, si è mostrato infastidito dal «tono irrisorio» della Guardia (G. Distefano, *Un'Antigone con poco pathos al teatro greco di Siracusa*, «Il Sole 24 Ore-Domenica», 28 maggio 2013, reperibile qui: [https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-05-28/unantigone-poco-pathos-teatro-091612.shtml?uuid=Abrd2uzH&refresh\\_ce=1](https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2013-05-28/unantigone-poco-pathos-teatro-091612.shtml?uuid=Abrd2uzH&refresh_ce=1)).

<sup>46</sup> E ci pensò poi, da par suo, l'interprete, Sebastiano Lo Monaco, che spontaneamente assecondò certe caratteristiche pattuite con il regista (non senza mutare *suo Marte*, in senso più enfatico e retorico, molte battute da me tradotte con compostezza, a suo sentire, poco tragica: ricordo con simpatia le nostre conversazioni sul tema; va da sé che, sulla scena, lui fece poi quel che voleva).

anche in tal caso – sulla caratterizzazione a tratti positiva, e genuinamente eroica, di un ‘cattivo’ apparente quale Polinice. A prescindere dalle scelte in sé, discutibili quanto si vuole<sup>47</sup>, l’accordo preventivo con il maestro Kokkos – al quale va tutta la mia gratitudine – consentì almeno una piena coerenza di proto-regia traduttiva e concreta messinscena.

In un’esperienza anteriore – l’*Edipo re* per la compagnia Archivio Zeta, che ha avuto plurime messinscene e differenziate versioni fra il 2011 e oggi – qualcosa d’analogo mi toccò per la caratterizzazione di Creonte, che è vecchia e dibattuta questione, non solo critico-esegetica, se è vero che un battibecco con il secondo attore, impersonante Creonte, si registrò già per l’epocale e fortunatissimo *Oedipe* di Mounet-Sully (l’*Edipo re* che vide Freud, nientemeno); in tal caso fu il primattore – certo non per ragioni scientifiche – a deprimere i conati eroici del comprimario<sup>48</sup>. Ma com’è, dunque, il Creonte dell’*Edipo re*? Questo anti-Edipo è un *leader* equilibrato, avveduto, lungimirante? Ne va dell’interpretazione complessiva della tragedia, come si vede bene, perché sono in gioco, per contrasto, caratterizzazione e valorizzazione del protagonista. Per parte mia, d’intesa con i registi-interpreti di Archivio Zeta, decisi che Creonte sarebbe stato un cerimonioso trombone, non privo di tratti ipocriti e untuosi; e ciò ha implicato enfatizzare le sue ambagi espressive (fin dal suo ingresso in scena, ha scherzato Page, Creonte mostra «di aver passato troppo tempo a Delfi», e dunque «parla in oracoleso»), ma anche il suo bolso massimario, le sue lagne di protesta. Una complessiva strategia di traduzione – la si condivida o no, in un quadro di interpretazione generale dell’*Edipo re* – che la regia di Archivio Zeta ha messo a frutto, e addirittura rincarato, affibbiando a Creonte costumi e pose improbabili, movenze ampollose, dizione stridula.

Ma ovviamente, come si diceva, non si può sempre sperare di avere la meglio sulle scelte della regia. Stessa tragedia, esito opposto: φονέα μέ φησι Λαΐου καθεστάναι (v. 703), protesta Edipo con Giocasta, dopo lo scontro con Tiresia. Avevo tradotto: «io ho assassinato Laio: questo dice». Nell’interpretazione di Archivio Zeta, Edipo pronuncia il verso con il tono di un bambino frignante che – dopo il bisticcio con un coetaneo – cerca conforto e sostegno presso la madre. Da un punto di vista espressivo, una fra le battute più efficaci della messinscena; da un punto di vista esegetico, un rovesciamento totale della caratura stabilmente eroica che avevo cercato di attribuire al protagonista; protagonista che invece, nella resa di Archivio Zeta, va progressivamente rimbambendo o

<sup>47</sup> Rinuncio qui a spiegare, sia pure in estrema sintesi, a quale interpretazione complessiva dell’*Edipo a Colono* corrispondessero le caratterizzazioni dei due personaggi.

<sup>48</sup> Su questa vecchia ma istruttiva polemica informa G. Perrotta, *Sofocle*, Messina-Firenze 1935, 246 n. 2; cf. anche F. Macintosh, *Sophocles. Oedipus Tyrannus*, Cambridge 2009, 87-95, 102-107.

rimbambinando, sotto gli occhi di una Giocasta sempre più minacciosa, sotto la pressione di un cosmo sempre più ostile. Pazienza: in tali casi – di fronte a scelte così nette, così personali, e così riuscite – il traduttore dovrà semplicemente riconoscere che la regia ha vinto, e che ha le sue ragioni.

### 5. Senso, tono, intenzione

Quest'ultimo esempio ci porta all'ultimo e più ampio insieme di fenomeni sui quali il traduttore drammatico, inteso come potenziale proto-regista della messinscena, è chiamato a esercitare la massima vigilanza: l'insieme dei supplementi paralinguistici (tono, timbro, ritmo, velocità, tratti d'enfasi, etc.) che le singole battute ispireranno ad attori e attrici. Si è detto che «the performability of a stage text as a dramatic 'score' is closely connected with the possibilities it offers for generating such vocal elements»<sup>49</sup>. Benissimo: ma se è il testo a generare, a ispirare, o almeno a suggerire molti tratti paralinguistici della resa scenica, è necessario che il meno possibile sia lasciato al caso. «Un qualsiasi grande attore, di forte sensibilità» – ha scritto Luca Ronconi, proprio ragionando di traduzioni per la scena, e sottolineandone l'inevitabile imperfezione – «sente che per dare un valore preciso a una determinata espressione linguistica ci deve essere un'integrazione particolare che nasce da lui»<sup>50</sup>. Ma talvolta, purtroppo, chi traduce e chi recita intendono in maniera del tutto diversa, e il testo può generare effetti paralinguistici del tutto imprevisti, che ne mutano il senso stesso. Ne deriva, per il traduttore, un avviso tanto importante quanto difficile da seguire: valutare sempre l'enorme supplemento – o slittamento – di senso che la viva pronuncia scenica garantirà a espressioni che, sulla muta pagina, possono sembrarci neutrali, o che nella nostra lettura interiore hanno un significato ben diverso da quello che spontaneamente l'attore o l'attrice veicheranno a teatro. Il "neutro" esiste di rado, nella concreta *actio* scenica; né vi si tollerano il vago o lo sfocato. Dettagli che paiono irrilevanti possono ispirare interpretazioni per noi inattese, e cambiare non di poco il senso di una frase, o di una scena intera. Prevedere tutto è impossibile, ma prevedere qualcosa si può. E qui, davvero, il nemico sommo di chi traduce è in molti casi l'indecisione.

I rischi, in tale dominio, si annidano un po' ovunque. Certo, per il caso edipico che ho appena evocato (la resa di *OT* 703 e la conseguente reazione scenica di Archivio Zeta), posso ben assumermi tutte le responsabilità di

<sup>49</sup> M. Snell-Hornby, *Theatre and Opera Translation*, in P. Kuhlczak, K. Littau (ed. by), *A Companion to Translation Studies*, Clevedon-Buffalo-Toronto 2007, 106-119: 109.

<sup>50</sup> L. Ronconi, *Prove di autobiografia*, raccolte da M.G. Gregori, a c. di G. Agosti, Milano 2019, 210.

un'interpretazione che non ho saputo prevedere: se non avessi trasformato in *Erlebte Rede* («ho assassinato Laio») il discorso indiretto dell'originale (φονέα μέ φησι κτλ.), non avrei offerto il destro a una resa così spiazzante. Peggio per me (e meglio, ripeto, per l'efficacia scenica della battuta). Altre volte, però, l'inattesa interpretazione attoriale poggia su apparenti minuzie, o su scelte a prima vista ovvie, che solo in scena rivelano le loro potenzialità paralinguistiche; prevederle è più difficile, ma tocca imparare a farlo.

Si prenda, ad esempio, l'attacco della *Medea*, εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτᾶσθαι σκάφος (v. 1), e in particolare quell'εἴθ' ὄφελ(ε), che in Ennio è *utinam*, e nella cattolica Italia diventa facilmente lo scolastico e demenziale «volesse il cielo»: un traduttismo che ancora alligna – pare incredibile – in qualche grammatica liceale o universitaria. Per la già citata *Medea* siracusana del 2009 (regia di Zanussi), Maria Grazia Ciani rese così: «meglio sarebbe stato se la nave Argo non fosse mai volata verso la Colchide, se il re di Iolco, Pelia, non avesse mandato quei nobili eroi a cercare il vello d'oro, etc.». «Meglio sarebbe stato»: il traduttismo è felicemente scampato, e non possiamo che esserne grati all'elegante traduttrice. Ma tutto, a teatro, deve avere un colore e un tono. Quale tono assume, per questa via, la battuta? Nella messinscena di Zanussi, e nella recitazione della sua Nutrice (Antonietta Carbonetti), il tono non è più quello di un controfattuale (e dunque surreale) augurio, bensì quello di un sussiegoso rimprovero: sicché l'attrice esordiva con piglio secco e seccato, con il tono sicuro e un po' saccate di chi arringa e istruisce; non mancavano nemmeno il dito alzato, e le braccia allargate. Chiaro che la scelta traduttiva, apparentemente così linda e semplice, apparentemente così neutra, ha suggerito il tono da adottare. Altre rese – non c'è dubbio – avrebbero suggerito interpretazioni diverse: intonate a disperazione implorante, o a sognante desiderio, e così via. E importa poco quale sia l'interpretazione giusta; importa di più, direi, che l'interpretazione sia il più possibile calcolata e meditata da chi traduce, onde evitare che la resa scenica registri incoerenze, stonature, soluzioni improvvisate.

Talvolta è l'*ordo verborum* – che ci pare fedelmente riprodotto – a giocare brutti scherzi, o comunque a orientare la recitazione in direzioni inattese. Nell'*Edipo a Colono* del 2009 (D. Salvo), quando Creonte fa il suo ingresso, egli contempla il pietoso stato di Antigone ed esplode scandalizzato: «chiede l'elemosina, alla sua età!». Nella recitazione di Albertazzi, l'accento cadeva tutto su «alla sua età»: perché mai? In Grecia l'elemosina era disdicevole per le giovanotte, e si confaceva piuttosto alla vecchiaia? Pronunciata a quel modo, la battuta suggerisce questo. La traduzione asseconda l'*ordo verborum* originale (vv. 750s. ἀεὶ σε κηδεύουσα καὶ τὸ σὸν κάρα / πτωχῶ διαίτη, τηλικούτος, οὐ

γάμων / ἔμπειρος, κτλ.), ma finisce per far cadere in un tranello l'attore un po' impulsivo.

L'*ordo verborum*, per contro, può anche offrire agli attori materia per trovate efficaci. *Baccanti* siracusane del 2012, per la regia di Antonio Calenda. Il traduttore (G. Ieranò) ha reso a questo modo il v. 944 (αἰνῶ δ' ὅτι μεθέστηκας φρενῶν), dal dialogo fra Dioniso e Penteo nel quarto episodio: «ah, sono proprio contento che non ragioni più come prima». Al Dioniso di Calenda (Maurizio Donadoni) era sufficiente una breve pausa dopo «non ragioni più», e un'inflessione maliziosa su «come prima», per far prendere alla frase un significato potentemente ironico: «ah, sono proprio contento che non ragioni più» (cioè: che tu sia diventato pazzo), «come prima» (cioè: pazzo come in fondo sei sempre stato). L'ironia, peraltro, è già nell'espressione greca (cf. Dodds, *ad l.*), e una riuscita interazione fra traduttore e attore ha salvato (e anzi rincarato) un sovrasenso che, di norma, nelle versioni italiane scompare.

Talvolta, come si è accennato, chi traduce deve saper prevedere lo stile e il gusto dei suoi interpreti, e in qualche modo assecondarli: l'ultima parola è sempre quella di attori e regista, ed è bene giocare d'anticipo, e tentare il compromesso, se non si vogliono patire drastiche imposizioni. Per il *Coloneo* siracusano del 2018 mi trovai a fronteggiare, naturalmente, uno fra i più canonicamente grattacapi del traduttore tragico: come gestire il lessico della 'disgrazia', della 'catastrofe' o – in buon traduttese – della 'sciagura'? Ovviamente intendeva evitare i traduttismi un po' librettistici che sono la soluzione più facile in tali frangenti: «sciagura», appunto, e, peggio ancora, «sventura», con annessi «sventurati»; e così cercai di rendere i vari *τάλας*, *τάλαινα*, *δυστάλαινα*, e via commiserando, con parole sobrie come «sfortunato» / «sfortunata», «povero» / «povera», etc. Non fu una bella idea. Le mie scelte lessicali suonarono troppo dimesse, e incapaci di sostenere i picchi emotivi che attori e attrici sentivano necessari: vennero tutte sostituite di sana pianta, sicché la mia traduzione, sulla scena, pullulava proprio di «sventurate» e «sventurati»; parole pronunciate, per di più, con vibrante enfasi. L'odioso traduttismo mi fu inflitto, credo, per giusto contrappasso, perché avrei dovuto compiere scelte molto più espressive, molto più decise. Quali, per dire il vero, non so bene. Ma certo lo stile umile fu un errore, perché la recitazione – specialmente certa recitazione – ha bisogno d'appoggi robusti, e non sopporta il tenue.

Su un altro punto, invece, con interpreti e regista raggiungemmo un accordo preliminare di cui non so troppo dolermi. Per parte mia, avevo deciso che i tanti vocativi *πάτερ* della tragedia – ben trenta, sui cinquantatré complessivi di tutto Sofocle, frammenti compresi – sarebbero diventati altrettanti «papà», un po' per evitare il contegnoso e pretesco «padre», un po' per enfatizzare un

punto che mi pareva di primaria rilevanza sotto il profilo interpretativo: poche tragedie indugiano con tanta enfasi sulla confidenza amorevole che unisce i congiunti; rappresentare sotto specie di affettuosa intimità le relazioni fra il padre incestuoso e le sue figlie-sorelle è parte integrante dello strenuo innocentismo che Sofocle, nel suo secondo *Edipo*, applica alla vicenda del re tebano. Per questo il ricorso a un'apostrofe familiare e affettuosa mi pareva consigliabile, pur nella piena consapevolezza che «papà», sulle scene classiche, non usa, e suona anzi lesa maestà tragica<sup>51</sup>. E così suonò, infatti, e non piacque né ad Antigone né a Ismene. Con il regista si pattuì, allora, un doppio uso o doppio registro: «papà» in alcuni momenti, e in altri invece «padre» (con «mio», però, onde evitare l'allocuzione al parroco). Mi pare che il compromesso abbia consentito, in alcuni passaggi, soluzioni recitative felici; e in effetti, a volte, è la semplice connotazione dei lessemi scelti a sollecitare, in scena, scarti e modulazioni significative: è un mezzo facile, ma riscatta il testo dal *ron-ron* del medio traduttese, e la recitazione dal *ron-ron* del declamatorio medio.

A proposito di allocuzioni, e di traduttese. Certo sarà capitato a molti di notare che l'apostrofe «straniero» – che noi classicisti ci ostiniamo a ritenere un passabile equivalente di ὁ ξένης – è spesso pronunciata in scena con una punta d'aggressività o disprezzo. Per forza: «straniero» suona *western* ben più che classico; e men che meno può suonare come un'apostrofe riguardosa. Vale lo stesso per i rudi «vecchio» o «vecchia» con cui lasciamo apostrofare in tutta tranquillità, sulla scena, rispettabili anziani di gran *pedigree*; per non dire del cavernicolo «donna». Occorre ammetterlo: spesso noi classicisti affidiamo, a chi recita, parole impronunciabili; e chiamiamo tutto ciò 'fedeltà', nozione «celebrata con accenti quasi coniugali»<sup>52</sup> da gran parte dei traduttori. E la casistica potrebbe essere arricchita ben oltre il sistema delle apostrofi. Si sarà ugualmente notato, ad esempio, quanto suoni spiccio o frigido, in scena, quel «salve» che a molti pare buona resa di χαῖρ(ε): ci illudiamo che la parola sia nobilitata dall'ascendenza latina, ma ovviamente sull'etimo prevale l'uso, che certo non la rubrica fra le parole elette, né fra i saluti formali<sup>53</sup>. E – visto che

<sup>51</sup> Benché, come mi ha fatto osservare Giorgio Ieranò durante una presentazione, a Bari, della stagione INDA 2018, «papà» piacesse ad Albini (e anche «mamma»). Aggiungo che la mia scelta mi pareva sostenuta dal peculiare sistema delle allocuzioni greche al padre, che di fatto non prevede un grado diafasico 'medio', e dunque lascia liberi nella scelta del corrispondente, fra il solenne e sostenutissimo «padre» e, appunto, il neutrale «papà». La questione è naturalmente complicata dal fatto che, in diverse aree d'Italia, «papà» concorra con «babbo», talora con funzioni diafasiche molto diverse.

<sup>52</sup> Berman, *op. cit.*, 49 (sulla *Treue* in Breitinger, Voss e Herder).

<sup>53</sup> Sull'ambiguo statuto del 'salve' nell'odierno sistema degli allocutivi italiani cf. per es. S. Cannobbio, «*Salve prof!*». *A proposito degli attuali riassetamenti nel sistema dei saluti*, in C. Marcato (a c. di), *Italiano strana lingua?*, Padova 2003, 147-153; F. Fusco, *Riflessioni intorno al sistema dei*

sopra si toccava il problema, assai ostico, delle ‘sventure’ e delle ‘sciagure’ – che accadrà se per *τύλας* e consimili sceglieremo lo scolastico e apparentemente elegante «sciagurato»? Accadrà che, in luogo della commiserazione, rischieremo di sentire in scena una violenta lavata di capo, nel tono di un padre che sgrida, non di un afflitto che compartecipa all’afflizione<sup>54</sup>.

Ma, su questo punto – i deleteri effetti del traduttore classico sulla messin-scena classica dei nostri giorni – il discorso si allargherebbe a dismisura.

Fermiamoci pure qui.

Come è evidente, queste desultorie osservazioni non intendono fornire facili soluzioni o universali ricette; intendono solo richiamare chi traduce all’importanza del suo ruolo, spesso minimizzato, ma evidentemente cruciale, anche quando si tratta di minimi dettagli.

La casistica che si è fornita – talora frutto del caso, o del personale gusto – attende ovviamente d’essere ampliata, complicata, discussa. Ma sono certo che alla memoria di ciascuno – spettatore o, ancor meglio, traduttore – sovverranno tanti casi simili: rese ingenuie del traduttore ingenuamente fraintese dall’attore, *stage directions* involontariamente fornite (o involontariamente negate) al regista, caratterizzazioni tratteggiate con incertezza o con non consapevole certezza; e così via. È un campo d’analisi che meriterebbe d’essere ampliato, con sana empiria e robusto realismo. Senz’altro ci gioverebbe una precettistica traduttiva meglio fondata sull’esperienza, sul concreto dialogo con registi e interpreti, sull’analisi serrata degli effetti che le nostre traduzioni suscitano o suggeriscono quando – diciamolo platonicamente – il padre-autore, o la madre-autrice, non sono più lì a controllarle, e il testo lasciato a se stesso scatena i suoi dirompenti effetti.

Se è impossibile un controllo totale, è certo possibile – e raccomandabile – una maggiore consapevolezza di tutto ciò che il nostro testo contiene *in nuce*, o è predisposto a generare. Se chi traduce assume con consapevolezza – con la consapevolezza che ci è concessa – il ruolo di ‘proto-regista’ del dramma, potrà senz’altro veicolare un messaggio più coerente: potrà evitare, almeno in parte, stonature e stridori e sgradevoli imprevisti. Certo, dovrà imparare a ingannare registi e interpreti, guidandoli senz’averne l’aria. Ma si sa, da Gorgia in poi, che il teatro è un gioco in cui ingannare è bello, e lasciarsi ingannare è saggio.

*saluti nella comunicazione giovanile*, in G. Borghello (a c. di), *Per Teresa: studi e ricerche in ricordo di Teresa Ferro*, Udine 2009, I, 303-325 (con ricca bibliografia).

<sup>54</sup> Un caso concreto: Siracusa, 2009, finale dell’*Edipo re* (regia di D. Salvo, traduzione di G. Paduano). «Sciagura terribile alla vista umana [...]. Sciagurato!», grida il Corifeo all’accecato e sanguinante Edipo. Non c’è niente da fare: il Corifeo risulta iroso e scandalizzato; non compatisce, ma rimprovera, e con vigore.