

Il presente numero della rivista, dedicato a **PAROLA > <SCENA** *Le parole della scena: traduzione intersemiotica e interlinguistica dei testi drammaturgici, letterari e di teoria teatrale*, trae origine da una serie di discussioni avvenute a margine di convegni e di incontri di lavoro tra studiosi di teatro, lingua e letteratura russa negli ultimi cinque anni. Il nocciolo della questione verteva sul problema della traduzione di termini tecnici, di espressioni verbali, di parole, di concetti estetici e filosofici propri della pratica teatrale in Russia che, applicati in altri contesti culturali, avevano prodotto fraintendimenti e interpretazioni errate. Nella diffusione teorico-pratica del sistema di Kostantin Stanislavskij, ad esempio, la traduzione dal russo di una parola-chiave come *pereživanie* ha dato adito a svariate interpretazioni storico-critiche a seconda della lingua e della cultura nazionale di ricezione, producendo a cascata una serie di problemi sia nella sfera accademica e sia nella pratica teatrale a livello internazionale. In Italia Ettore Lo Gatto, illustre russista, fu il primo a cercare di rendere al meglio in italiano il verbo *pereživat'* e il sostantivo deverbativo *pereživanie* nel suo libro *Storia del teatro russo* (1952). Negli anni Trenta Lo Gatto aveva conosciuto personalmente Stanislavskij, assistito agli spettacoli allestiti al Teatro d'Arte di

Mosca e dialogato con i suoi stretti collaboratori e allievi. Nella traduzione del termine egli cercò di esprimerne il significato teatrale, utilizzando una parafrasi piuttosto complessa:

[*Pereživanie*] è la riproduzione, per opera dell'attore, di quello stato psichico che si ritiene debba essere nel personaggio rappresentato. Stanislavskij distingue un'arte del 'rivivere' nel senso su indicato, arte che tende a sentire il sentimento della parte ogni volta e in ogni creazione; un'arte della 'rappresentazione', la quale tende a rivivere la parte una sola volta (Lo Gatto 1963 [1952]: II, 185).

Grazie agli studi fatti su tutto il percorso artistico del regista russo, lo studioso italiano comprese che nel vocabolario teatrale di Stanislavskij la parola *pereživanie* mutava di senso nel tempo, accompagnando le diverse fasi di riflessione e di sperimentazione del regista dalla fine del XIX secolo al primo trentennio del Novecento. Ciò nonostante, la sua traduzione di *pereživat'* con 'rivivere' rimase e creò da subito problemi, soprattutto, nel lavoro dell'attore per la difficoltà di coglierne appieno il significato e di adattarlo correttamente a quella pratica teatrale italiana, che con grande ritardo e non senza fraintendimenti aveva accolto lo stesso concetto di regia, desunto dal sistema di Stanislavskij.

Nel 1965 Angelo Maria Ripellino, anch'egli illustre slavista italiano, diede alle stampe il volume *Il trucco e l'anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento*. Un'intera generazione

Introduzione: dalla traduzione intersemiotica all'Atlante lessicografico

Donatella Gavrilovich, Gabriella Elina Imposti, Claudia Pieralli

di studiosi di teatro, di registi e di attori, formati in Italia negli anni Sessanta-Settanta del XX secolo, è stata fortemente influenzata e suggestionata dalla lettura di questo libro. Esso ha rappresentato il punto di partenza delle loro ricerche e sperimentazioni laboratoriali: strumento ermeneutico per accedere alla galassia, lontana e oscura, del teatro di regia russo-sovietico. Ripellino qui spiega ai suoi lettori che «il termine *pereživanie* è infelice, perché indica un atteggiamento passivo, una sorta di rassegnato e quasi abulico fotografismo [...] che scaturì in Stanislavskij dal desiderio fanatico di verosimiglianza, dall'odio per gli artifici, il falso pathos, l'istrionismo, gli stampi» (Ripellino 1974 [1965]:79-80). Il *pereživanie* è da intendersi «come frutto della memoria, l'endòsmosi della 'riviviscenza'-ricordo testimoniano anch'esse della proclività di Stanislavskij a coprire ogni cosa della patina del passato, a filtrare il presente nel cristallo del tempo» (Ivi: 86-87). Da esperto giocoliere della lingua, lo slavista-poeta tradusse *pereživanie* con 'riviviscenza'¹, ricorrendo a una parola italiana desueta che presenta una struttura morfologica analoga a quella del sostantivo deverbativo russo, aggiungendo così ai precedenti significati di ambito medico e teologico un significato nuovo. Lo sforzo di Ripellino fu di coniare un termine in italiano superando la parafrasi, proposta da Lo Gatto, e le locuzioni utilizzate in altre lingue come, ad esempio, 'art of experiencing' (Benedetti 1999: 202), con le quali si rischia però di perdere molta

parte del significato originale nella traduzione. Proprio per la complessità del sostantivo russo e della varietà di comè stato tradotto in altre lingue, in Italia la parola 'riviviscenza' fu subito adottata in ambito teatrale sia dalla comunità scientifica sia dai professionisti della scena, anche se il termine resta tuttora opaco. La scelta terminologica fatta da Ripellino, considerabile come un neologismo in campo semantico, fu letta in chiave polemica dallo studioso di teatro russo Fabio Mollica, che fu uno dei primi a sollevare la questione sulla corretta traduzione in italiano della parola *pereživanie* come 'riviviscenza' e del verbo *pereživat'* come 'rivivere', fornendo un'attenta disamina sul loro valore semantico nel suo articolo *Di Stanislavskij e del significato di 'pereživanie'*.

Mollica focalizza l'indagine sull'uso che *pereživanie* aveva nel vocabolario del regista russo, traendo informazioni dall'analisi di documenti di prima mano (diari, lettere, registrazioni stenografiche delle prove teatrali ecc.) e da fonti secondarie, quali testimonianze, appunti, pubblicazioni di allievi e di critici dell'epoca. Lo studioso italiano, consultando e comparando dizionari della lingua russa, pubblicati tra il 1822 e il 1960, dimostra che originariamente il verbo *pereživat'* significava «vivere più a lungo di altri o vivere a servizio in molte case o presso molte persone», mentre il sostantivo deverbativo non era riportato. Questa parola apparve per la prima volta nel famoso dizionario, redatto da

Vladimir Dal' nel 1882, in cui *pereživanie* era spiegato come «condizione di essere, uno stato» e null'altro. Naturalmente, tutto ciò non toglie che fin dalla fine dell'Ottocento Stanislavskij potesse dare a *pereživanie* un significato nuovo nella pratica recitativa, adattandolo alle esigenze del suo teatro naturalista, d'atmosfera, simbolista ecc. Solo nel 1959 nel dizionario, curato da V. Rozanova e I. Matveev, il termine comparve anche nell'accezione teatrale, declinata mediante diversi significati quali provare ansia, emozione e, infine, compenetrarsi con i pensieri e i sentimenti del personaggio rappresentato sulla scena. In nessuno dei dizionari, consultati dallo studioso italiano, il senso di 'rivivere' o di 'riviviscenza' era però abbinato alle due parole russe (Mollica 1991: 227-228).

Mollica conclude questa accurata analisi con una netta nota critica nei confronti dei due illustri studiosi italiani:

La lenta, pedante filologia di Lo Gatto è soppiantata dall'aperta partigianeria di Ripellino. Lo storico è soppiantato dal poeta, l'analisi dialettica dal giudizio senza appello. [...] In effetti nell'intera strategia del libro Stanislavskij è utilizzato come una vittima da sacrificare all'altare di Mejerchol'd [...]. Ci viene da pensare che Ripellino abbia scelto appositamente un termine come riviviscenza con accezione palesemente negativa per tradurre *pereživanie*. (Mollica 1991: 230-231)

In effetti, chiunque abbia letto il libro sui maestri della regia del Novecento, ne è rimasto affascinato e ha 'parteggiato' per Mejerchol'd, il regista della teatralità e l'ideatore della biomeccanica, contro l'obsoleto Stanislavskij e il suo Teatro d'Arte, emblema del naturalismo e dello psicologismo in epoca zarista e poi vessillo del realismo sovietico. Per Ripellino, inoltre, il termine *pereživanie* in senso teatrale è contraddistinto dallo sdoppiamento, perché l'attore, «[...] nel rivangare, nel 'rivivere' le proprie emozioni, compie una scelta, le confronta con quelle del personaggio che incarna, si muove su due superfici, *reinventa i ricordi* secondo la necessità della parte» (Ripellino 1974 [1965]: 87). In questa frase l'attenzione del lettore è incentrata sul concetto di sdoppiamento e sulla reinvenzione dei ricordi, mentre passa assolutamente in secondo piano la relativa: «personaggio che incarna» (*Ibidem*).

Pur impiegando correttamente 'incarnare', Ripellino non ha alcun interesse a focalizzare l'attenzione del lettore su questo concetto. Eppure,

questo verbo fa parte integrante del vocabolario teatrale di Stanislavskij come dimostrano alcuni esempi tratti da alcuni fogli manoscritti di suo pugno, databili ai primi del Novecento, dove il regista annotava le sue riflessioni circa la divisione stabilita degli attori secondo i ruoli, così concludendo: «Ecco perché definirei ideale per ogni attore la completa incarnazione spirituale ed esteriore» (Stanislavskij 1958: V, 184). Tra la fine del XIX e i primi del XX secolo, i termini *voploščat'* (incarnare), *voploščenie* (incarnazione) erano adoperati abitualmente da artisti e critici di teatro per esprimere la creazione dell'immagine scenica (*obraz*) da parte dell'attore e darne una valutazione in base al buono o cattivo esito. Nel settembre 1899 andò in scena il dramma *La morte di Ivan il Terribile* di Aleksej Tolstoj al Teatro d'Arte di Mosca con la regia di Stanislavskij, che vi recitò inizialmente come protagonista. L'immagine scenica dello Zar Ivan fu creata prendendo a modello il vecchio *samodur*, persona dalla natura oscura e istintiva. Stanislavskij si concentrò soprattutto sull'aspetto esteriore curando trucco e pose, ma la protesta unanime della stampa e del pubblico lo spinse a cedere il ruolo di Ivan il Terribile al giovane allievo Vsevolod Mejerchol'd (1998: 264, 268). Molti anni dopo, ricordando e commentando l'accaduto in una conversazione registrata, Stanislavskij sostenne che qualcosa «era rimasto non incarnato» e ne diede la seguente spiegazione:

Ci siamo avvicinati a lui [Ivan il Terribile] dal lato puramente reale. Questo realismo era la protesta contro il *cliché* di 'tradizioni' vecchie e incomprese, era la reazione contro lo pseudo-romanticismo, contro le tecniche di recitazione, nelle quali non c'era l'autentica verità dell'incarnazione, ma una padronanza simulata del proprio mestiere. (Vinogradskaja 1971: I, 227-228)².

L'incarnazione dell'astratto personaggio di un'opera letteraria nell'immagine scenica vitale e concreta (*obraz*) è, dunque, il risultato del *pereživanie*, che rappresenta il processo della creazione e si attua nel momento in cui l'attore incarna (non rivive) l'idea stessa, l'anima del personaggio nell'*obraz*. Stanislavskij aveva appreso questo metodo di recitazione dallo zio Savva Mamontov che sin dal 1885, in qualità di regista lirico, lo insegnava ai giovani attori, cantanti e registi della sua Opera Privata (Rossichina 1985: 50). Tutto ciò, pertanto, esisteva già *in nuce* nella mente del giovane

Stanislavskij, anche se ci volle del tempo perché giungesse a maturazione. Tra il 1888 e il 1898, egli fu attore e regista presso l'*Obščestvo iskusstva i literatury* (Associazione d'arte e letteratura) di Mosca. Nel febbraio 1890 Stanislavskij interpretò Don Giovanni nella messinscena della piccola tragedia *Il Convitato di pietra* di Puškin e anche in questo caso il pubblico non apprezzò la sua recitazione. La sera stessa della rappresentazione, Stanislavskij sfogò nel suo diario il disappunto per non essere riuscito a creare l'*obraz* di Don Giovanni.

Io non sono Don Giovanni e, grazie a Dio, questo non mi dispiace, ma questo ruolo non mi riesce. Perché? Perché forse non lo comprendo, o perché lo spettatore stesso lo comprende fin troppo bene? No, il segreto di questo ruolo non sta né in questo né in quello, esso, a mio parere, sta nel suo esatto contrario. [...] Io non ho alcuna personalità e per questo motivo il mio Don Giovanni è un *jeune premier* e niente di più. Se io lo recito con passione e afferro con forza lo spettatore o se sono bello ed espressivo, si dirà che ci si può innamorare di un tale Don Giovanni. [...] Si può creare un *obraz* peggiore o migliore di Don Giovanni ma un altro personaggio come questo non lo si trova di certo. (Stanislavskij 1958: V, 140-141)³.

Negli stessi anni, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, l'attrice Vera Komissarževskaja catalizzava l'attenzione del pubblico mostrando di saper incarnare l'astratto personaggio di un'opera letteraria in un'immagine scenica, vitale e concreta, mediante un graduale processo di cosciente trasformazione di sé, che ho denominato 'ipostasi di luce' (Gavrilovich 2015: 28-40). In modo del tutto diverso fu in grado di fare ciò anche il famoso cantante Fedor Šaljapin che si basava sul metodo, ideato dal suo maestro Mamontov, di trasformazione della 'immagine cristallizzata' di un personaggio fantastico (forma pittorica e/o scultorea) in forma scenica viva e concreta. Šaljapin, noto in Russia come *Master perevoploščeniija* (Maestro della reincarnazione), divenne il modello dell'attore ideale sia per Stanislavskij sia per Mejerchol'd, anche se nessuno dei due riuscì mai ad eguagliarne l'arte scenica. Da quanto sopra pur brevemente esposto, appare chiaro che, per comprendere appieno l'uso e il significato della parola *pereživanie* nel vocabolario teatrale di Stanislavskij, è necessario ricostruire la complessità del contesto storico, culturale, artistico e teatrale in cui egli operò; inserendo

infatti il regista russo nella sperimentazione della sua epoca lo si demitizza e si riporta la sua attività artistica nell'alveo di un comune e più ampio operare. Ciò permette anche di dare una nuova accezione e un peso diverso al concetto di *pereživanie* nel sistema di Stanislavskij.

Terminando questo breve *excursus*, possiamo affermare che il fascino enigmatico del termine *pereživanie* ha travalicato i limiti del suo uso teatrale, permettendone l'esplorazione e l'adattamento anche in altri campi di ricerca come, ad esempio, in psicologia. Di recente, l'opera di Lev Vygotskij (1896-1934), psicologo e pedagogista sovietico, che ha dedicato uno studio mirato alla creazione artistica dell'attore mediante il sistema di Stanislavskij, ha risvegliato l'interesse di molti studiosi occidentali di psicologia che si sono interessati con entusiasmo a ricercare la possibile applicazione di *pereživanie* nel loro settore disciplinare dandone una diversa traduzione e interpretazione del significato (Mecacci 2018: 227-241).

Se pensassimo inoltre di portare l'indagine sulla traduzione del termine *pereživanie* in Francia, Inghilterra, USA e in tante altre nazioni del mondo, troveremmo elevato all'ennesima potenza lo stesso problema con un incredibile proliferare di traduzioni e definizioni altrettanto diverse.

Alla luce di queste riflessioni appare necessario un approccio, per così dire 'filologico', che si confronti nuovamente nella lingua originale con i testi primari dei registi e dei teorici del teatro, cercando di capire l'evoluzione del significato dei termini da loro creati. Un secondo approccio potrebbe essere definito come comparatistico-storiografico che metta a confronto i termini e i concetti teorici, elaborati dai registi e in genere dai professionisti della scena teatrale, con la *tradizione* della loro *traduzione* (non sempre felice) in diverse lingue che, a sua volta, ha dato origine a molteplici e difformi interpretazioni, pratiche e teoriche.

Dalle discussioni tra studiosi di lingua, letteratura e teatro russi, sopra citate, è scaturito così l'embrione di un progetto, davvero ambizioso, che Claudia Pieralli sta elaborando con entusiasmo: un 'Atlante lessicografico della terminologia teatrale russa' che tenga conto sia della dimensione diacronica (ad

esempio, elencando le interpretazioni 'inesatte' dei termini) che di quella sincronica. Non si tratta però di costituire un lemmario specialistico, come lo sono i numerosi strumenti di consultazione in unica lingua rivolti al dominio delle arti dello spettacolo, quanto di rendere trasmissibile la tumultuosa e multiforme riflessione teatrale e meta-teatrale russa modernista e poi sovietica (propagandistica-agitazionistica, produttivista, costruttivista e così via), nelle altre maggiori lingue e culture europee. Questo 'Atlante', in prospettiva, può rivelarsi utile sia per gli storici del teatro europeo e delle arti dello spettacolo, che per gli specialisti della cultura teatrale russa, sia per gli storici e gli studiosi della cultura e della lingua russa che per i traduttori.

E proprio la traduzione, nei suoi molteplici significati e applicazioni, costituisce il nucleo attorno al quale si struttura questo numero, che raccoglie i contributi di diversi studiosi che si sono confrontati con la specificità del linguaggio teatrale e la sua teorizzazione in Gordon Craig (Donato Santeramo), con l'interpretazione del 'sistema' di Stanislavskij (Marie C. Autant-Mathieu) o del retaggio teatrale di Vachtangov (Olga Partan), soffermandosi su alcuni concetti chiave come *obraz* (Erica Faccioli), oppure 'autore' e 'post-autore' (Sally Filippini), sulla traduzione teatrale *tout court* (Kristina Voroncova), le trappole della traduzione dei termini russi della danza e del balletto (Michaela Böhmig) o della traduzione dell'umorismo (Valentina Vetri Graziosi); addentrandosi in una stimolante varietà di *case studies* di (auto)traduzione (e adattamento) intersemiotici: dalla letteratura al teatro di prosa (Chiara Pasanisi, Enrico Mari, Fabio Regattin) all'opera musicale (Anna Giust, Jacopo Doti, Elena Petrushanskaya), o addirittura dal cinema al teatro (Niccolò Zaggia), senza dimenticare la 'traduzione' shakespeariana delle *Metamorfosi* ovidiane (Federica Ambroso).

A questo variegato panorama si aggiunge poi una sezione denominata 'Experiences' in cui il regista e attore teatrale Teodoro Bonci Del Bene, con il supporto della studiosa di letteratura russa Giulia De Florio, illustra il processo di traduzione dei testi teatrali del drammaturgo russo Ivan Vyrypaev ai fini della messinscena. Nella sezione 'Focus' Paola Bertolone, in forma diaristica, espone la sua pluriennale ricerca sul teatro Yiddish e la sua

opera di divulgazione in ambito italiano a partire dai testi originali.

In conclusione, ci permettiamo di azzardare l'auspicio che questo volume costituisca l'inizio di un percorso che porti avanti il dialogo tra studiosi e specialisti di diverse discipline letterarie e linguistiche e di studi teatrali con uno scambio fecondo di idee, concetti e metodi nella prospettiva, nel contempo, di elaborare un progetto concreto e operativo per la creazione di un 'Atlante lessicografico della terminologia teatrale russa'.

BIBLIOGRAFIA

- Benedetti, Jean, *Stanislavski: His Life and Art*, Methuen, London [1988]1999.
- Gavrilovich, Donatella, *Dal mondo alla rovescia di Savva Mamontov alle ipostasi di luce di Vera Komissarževskaja*, in «Arti dello Spettacolo/ Performing Arts», I, 2015, 28-40.
- Lo Gatto, Ettore, *Storia del teatro russo*, II, Sansoni, Firenze [1952] 1963.
- Mecacci, Luciano, *Pereživanie: tema centrale della psicologia e psicoterapia nella Russia contemporanea. Breve nota storica* in «atque», 23 n.s., 2018: 227-241.
- Mollica, Fabio, *Di Stanislavskij e del significato di pereživanie*, in «Teatro e Storia», vol. XI, n. 2, 1991: 225-255.
- Ripellino, Angelo Maria, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia del teatro russo del Novecento*, Einaudi, Torino [1965] 1974.
- Rossichina, Vera, *Opernyi teatr S. I. Mamontova*, Muzyka, Moskva 1985.
- Stanislavskij, Kostantin, *Sobranie sočinenij*, Iskusstvo, Moskva 1954-1961.
- Vinogradskaja, Irina, *Žizn' i tvorčestvo K. S. Stanislavskogo: Letopis'*, VTO, Moskva 1971-2003.

Notes

- 1 Riportiamo il significato della parola come spiegato nel 'Vocabolario' della Treccani: Reviviscenza (poco com. riviviscenza) s. f. [dal lat. tardo reviviscentia, der. di reviviscere «rivivere, rinascere», e questo da vivere «vivere»]. – 1. Il riprendere vita, il tornare in vita. In partic., in me-

dicina, il ripristino, con opportune terapie, delle attività vitali dopo una breve fase di morte clinica (v. rianimazione). 2. fig. Di sentimenti, idee, costumi e istituzioni, che tornano in vigore dopo un periodo di latenza: la r. di un mito, di un'ideologia; quando scompaiono anche i sopravvissuti, il passato perde questa effimera r. e viene inghiottito per sempre nell'ombra (Giuseppe Pontiggia). Il termine fu usato talvolta come equivalente dell'ingl. *revival*. In partic.: a. In diritto, il ritornare in vigore di una norma abrogata a séguito dell'abrogazione della norma che la abrogava. Nella teologia cattolica, r. dei meriti, quelle opere buone dei fedeli che, compiute in stato di peccato e quindi «mortificate», tornano a valere per la vita eterna («rivivere») una volta che il fedele sia tornato in stato di grazia; r. dei sacramenti, il sacramento che non ha prodotto la grazia a causa di un impedimento morale nel fedele, e che, tolto questo impedimento, «rivive», può cioè conferire la grazia. <https://www.treccani.it/vocabolario/reviviscenza/> (ultimo accesso 15 luglio 2021).

2 La traduzione del brano dal russo è di Donatella Gavrilovich.

3 La traduzione del brano dal russo è di Donatella Gavrilovich.