

PAOLA CICCOLELLA (WARSZAWA)

## LA TRADUZIONE DEL TESTO DRAMMATICO – RIFLESSIONI

### THE TRANSLATION OF A DRAMATIC TEXT – CONSIDERATIONS

### KILKA REFLEKSJI NAD TŁUMACZNIEM TEKSTÓW TEATRALNYCH

Since the dramatic text is created for the stage, it has some interesting features and creates significant risks for the translator. The paper deals with three main issues: 1. the adaptation of the geographical and social context linked to the theatrical situation, 2. the necessity of updating a translation 3. the translation of theatrical dialogue from the pragmatic point of view.

Per la sua doppia destinazione: lettura e rappresentazione scenica, il testo drammatico pone alcuni problemi di traduzione strettamente legati alle sue peculiarità. Il testo drammatico infatti è soggetto, non solo alle interpretazioni dei lettori, ma anche alle molteplici possibilità interpretative realizzabili sulla scena. Inoltre, come è noto, il testo drammatico comunica su due livelli, o meglio su due assi della comunicazione, un asse interno alla finzione sul quale viaggiano i messaggi dei personaggi veicolati attraverso il dialogo teatrale, e un asse esterno che mette in contatto il testo, costituito essenzialmente dal dialogo, con il suo destinatario alla stessa maniera degli altri testi. Una sorta di doppio dispositivo di ricezione.

La traduzione che si svolge per il teatro è soggetta a molteplici variabili; con una certa frequenza e per diversi motivi, i suoi risultati determinano una situazione alquanto disordinata. Tuttavia la traduzione del testo drammatico ha una notevole importanza poiché viene considerata, per le inevitabili scelte che il traduttore è chiamato ad operare, dovendo gioco forza evitare ogni genere di nota redazionale, una prima messa in scena del testo. Nel presente intervento affronterò tre argomenti principali: la questione dell'adattamento dei testi drammatici in rapporto alla loro edizione e rappresentazione scenica, l'invecchiamento delle traduzioni a teatro, la traduzione del dialogo teatrale e i suoi tranelli.

## 1. ADATTAMENTO

Secondo la mia opinione e la mia esperienza personale, il lavoro del traduttore di un testo drammatico risulta molto diverso a seconda se si è chiamati da un regista che ha già in mente uno spettacolo o se la traduzione viene realizzata senza una particolare occasione di spettacolo, magari pensando unicamente ad una pubblicazione su una rivista o in un libro, oppure ad un laboratorio di studenti di teatro. Il regista ha il potere di influenzare fortemente il traduttore che potrebbe anche trovarsi a scrivere il copione di uno spettacolo già delineato. In teatro si sono sempre realizzati esperimenti interessanti, nel caso di testi classici in fondo tutto è lecito poiché sia le traduzioni che le versioni per la scena sono numerose ed è quindi anche interessante per gli studiosi e per gli spettatori operare confronti ed esprimere giudizi. Quando si ha a che fare con un testo drammatico di teatro contemporaneo, inedito nella lingua in cui si traduce, bisogna invece essere particolarmente cauti con il metodo che si usa, e il rischio di operare delle scelte troppo caratterizzanti è molto elevato.

In effetti gli esempi più frequenti di adattamento a teatro sono quelli relativi alle macrostrutture, alle circostanze spazio-temporali in cui si sviluppa la finzione. La motivazione che genera l'adattamento delle macrostrutture è che in alcuni casi il testo drammatico propone delle situazioni talmente legate al contesto culturale e alle convenzioni sociali del paese dell'autore del testo, che trasportate in un'altra cultura non provocherebbero lo stesso effetto, oppure non sarebbero comprese dal pubblico. In realtà la questione è assai complessa e ha generato in alcuni studiosi la convinzione che talvolta non si traduca una pièce ma un testo assente che si ispiri soltanto al testo originale.

In passato in nome della differenza dei contesti culturali e delle abitudini sociali sono state compiute delle vere e proprie operazioni di stravolgimento del senso di pièce teatrali. La cautela quindi deve essere usata soprattutto relativamente alla questione della pubblicazione del testo. Infatti resta incomprensibile il motivo per cui un adattamento, magari resosi necessario per una particolare messa in scena, venga pubblicato e diffuso come unico riferimento dell'opera per il lettore straniero, un riferimento viziato da una particolare interpretazione registica. Forse l'editoria dovrebbe privilegiare la pubblicazione delle traduzioni integrali dei testi e non degli adattamenti che, pur essendo talvolta dei validissimi esempi di buon teatro, presentano una serie infinita di tagli e montaggi che costituiscono i segni di una interpretazione e rivisitazione ben precisa.

Quando per uno spettacolo si procede ad un adattamento forte del testo con una contestualizzazione spazio-temporale diversa, è importante, nell'eventuale pubblicazione di questa versione nella lingua di arrivo, specificare che si è trattato di un libero adattamento e che si è proceduto ad una variazione per approdare a delle funzionalità del testo in un dato contesto socio-politico.

A questo proposito faccio un esempio interessante relativo ad uno spettacolo di successo. Alcuni anni or sono Alessandro Gassman ha portato in scena una pièce dal titolo *Roman e il suo cucciolo* vincitrice del premio Ubu 2010 che ha trasposto poi nel cinema realizzando *Razza bastarda*, il suo primo film da regista. Lo spettacolo era un adattamento di un testo teatrale americano di circa 25 anni prima *Cuba and His Teddy Bear* di Reinaldo Povod. Autore di traduzione e adattamento era il grande drammaturgo Edoardo Erba. In questa occasione Erba, trovandosi davanti ad un testo ambientato nella comunità metropolitana newyorchese dei latinos sceglie di cambiare il contesto culturale e cala la vicenda nella folta comunità rumena di Roma. Lo stesso Gassman adotterà nella recitazione una lingua teatrale artificiale basata su una sonorità cantilenante che mescola accenti delle lingue dell'est a dialetto romanesco. L'operazione è stata condotta magistralmente e in maniera totalmente onesta a partire dall'autore del copione fino al regista e agli attori, inoltre il cambiamento del contesto culturale era chiaramente esplicitato nei titoli, nei comunicati stampa e nelle dichiarazioni di tutti i protagonisti.

## 2. INVECCHIAMENTO

Tali riflessioni ci conducono ad affrontare il secondo punto della nostra discussione: l'invecchiamento delle traduzioni. Si tratta di un problema che non riguarda solo le opere teatrali, ma ogni traduzione letteraria forse perché, come asserisce Bogliolo in una sua analisi delle traduzioni di *Les Fleurs du mal* di Baudelaire “la lingua delle traduzioni, che ha sempre l'orecchio rivolto al testo di partenza, resta anche nei casi migliori una lingua innaturale, forzata e condizionata da un modello estraneo alla sua più intima natura, e anche se i lettori contemporanei possono non accorgersene, basta qualche decennio a far risalire questo suo peccato d'origine”. (G. Bogliolo 1991: 54). Sulla problematica dell'invecchiamento i pareri sono molto discordi. Per alcuni registi è necessario ritradurre l'opera ogni volta che viene messa in scena. A tale proposito il regista francese Jacques Lassalle sostiene che “ogni traduzione è testimone di una occasione e dei meccanismi che l'hanno suscitata; il suo destino – secondo Lassalle – raggiunge quello della messa in scena. Tutte e due sono datate, contingenti, gettabili a breve termine. A ogni epoca, la sua rappresentazione, a ogni rappresentazione la sua traduzione” (J. Lassalle 1991: 87 nostra traduzione). Se le affermazioni di Lassalle possono risultare vere, o perlomeno condivisibili, per le opere antiche, quelle cioè non più soggette al diritto d'autore, esse sembrano meno evidenti per quanto riguarda il repertorio contemporaneo. In molti casi infatti, per tutelare la loro opera, gli autori contemporanei stipulano con i traduttori dei contratti di esclusività per un numero relativamente elevato di anni. Il

timore, per quanto criticato, è forse giustificato; in realtà quando una compagnia conferisce l'incarico a un traduttore di tradurre un testo, inevitabilmente lo influenza a prendere delle decisioni sulla linea interpretativa del regista. Talvolta le traduzioni effettuate in vista di uno spettacolo si rivelano quindi tendenziose, poco obbiettive o viziate da un modello interpretativo.

D'altra parte alcune traduzioni di testi teatrali famosi cui sono stati conferiti i diritti esclusivi per troppi anni, risultano datate e talvolta troppo legate al momento storico-culturale in cui sono state eseguite; in questi casi avviene il fenomeno contrario: è la traduzione a imporre una determinata linea di interpretazione scenica; ecco perché a volte i registi ritengono necessario rinnovarla. In un certo senso le traduzioni che vengono effettuate oggi di opere di autori quali Shakespeare, Cechov, Ibsen etc... portano in sé una nuova idea della teatralità, probabilmente legata ai nuovi apporti della regia teatrale e della scrittura drammatica contemporanee.

### 3. DIALOGO

Da questa riflessione passiamo a considerare il terzo punto: quello della traduzione del dialogo teatrale. Quando si parla di traduzione teatrale si insiste spesso sul carattere orale del dialogo drammatico, sul fatto cioè che le repliche non sono destinate alla semplice lettura ma devono anche essere proferite dagli attori, incarnate dalla parola degli interpreti. Si tratta certamente di un problema importantissimo, che riguarda la dicibilità degli enunciati, la sintassi e il ritmo della lingua adottata. Si parla però un po' troppo poco di un altro aspetto, del carattere attivo della parola teatrale che dice, agisce, cambia i rapporti fra i personaggi.

Il dialogo costituisce la parte essenziale del testo drammatico. Le battute dei personaggi, che possono in un certo senso essere assimilate ad atti linguistici, poiché esse avvengono in una situazione comunicativa particolare, svolgono quasi tutte le funzioni previste da un testo di finzione: esse veicolano la catena delle azioni componenti la trama, assicurano al ricevente un adeguato dosaggio di informazioni mantenendo sempre un'immagine di comunicazione verbale fra individui. Da una battuta all'altra la situazione comunicativa, che fa interagire due, tre, cinque o più personaggi, avanza, evolve, si blocca, procede lentamente etc. Le battute hanno caratteristiche diverse: possono essere di natura prevalentemente diegetica, quando riportano ciò che avviene fuori della scena, oppure più mimetiche, quando sono unicamente funzionali allo scambio verbale, all'evolversi del contesto di comunicazione in cui si trovano i personaggi.

Proprio per questi motivi il lettore, e soprattutto il traduttore deve tener conto dell'aspetto pragmatico del testo drammatico e dell'efficacia delle sue battute.

Le battute del dialogo teatrale possono essere assimilate ad atti linguistici: è importante quindi che il traduttore per ogni battuta si chieda a quale categoria di atto linguistico essa appartenga e quali siano i suoi effetti, prendendo in considerazione le battute successive che costituiscono le reazioni degli altri personaggi parlanti. Tali osservazioni sono capitali per tenere sotto controllo l'evoluzione della situazione di comunicazione in cui si trovano a interagire i personaggi, al fine di renderla correttamente nella lingua di arrivo. Talvolta il traduttore viene come influenzato dalle battute successive anticipando così il senso, che nel dialogo originale viene apportato solo in un secondo momento. E' questo il caso dell'esempio seguente tratto da una pièce francese degli anni 70:

- |   |   |
|---|---|
| – Wallace: Fumez-vous?                              | – Wallace: Fuma.                            |
| – Fage: <u>Merci je ne fume pas</u>                 | – Fage: <u>Grazie non fumo più</u>          |
| – Wallace: parce que vous aussi                     | – Wallace: Perché anche lei                 |
| – Fage: Vous aussi Vous êtes arrêté de fumer?       | – Fage: Anche lei ha smesso di fumare?      |
| – Wallace: il y a deux ans                          | – Wallace: Tre anni fa                      |
| – Fage: Moi aussi à peu près il ya deux ans et demi | – Fage: anch'io sono circa due anni e mezzo |

(M. Vinaver 1973: 13)

(M. Vinaver trad. Repetti 1984:29)

Nella versione italiana a Fage viene attribuita la risposta breve ma comunque più esplicita “Grazie non fumo più” rispetto al “Merci je ne fume pas” del testo di partenza. Sono infatti le battute seguenti a determinare la scelta del traduttore. Il fatto che Wallace in passato abbia fumato viene anticipato, rispetto alla sequenza dialogica originale, attraverso il sottinteso contenuto nella seconda battuta.

Il traduttore ha tendenza anche a completare il senso, e in alcune circostanze quasi ad aggiungere dei veri e propri atti linguistici. Nel caso seguente, tratto da *Les Bonnes* di Jean Genet, il traduttore inserisce una richiesta di scuse laddove la battuta di Solange consisteva in un semplice, e quanto mai freddo, atto direttivo:

- |   |  |
|---|--|
| – Claire: Taisez-vous, idiote! Ma robe!   | – Chiara: Zitta scema! Il vestito!   |
| – Solange: <i>elle cherche dans l'armoire écartant quelques robes</i> La robe rouge. Madame mettra la robe rouge. | – Solange: <i>Cerca nell'armadio scostando alcuni vestiti:</i> Il vestito rosso. La signora si metterà il vestito rosso. |
| – Claire: J'ai dit la blanche, à paillettes.  | – Chiara: T'ho detto quello bianco, a lustrini.  |
| – Solange, dure: <u>madame portera ce soir la robe de velours écarlate.</u>                                       | – Solange, dura: <u>Mi dispiace. La Signora stasera indosserà l'abito di velluto scarlatto</u>                           |

(J. Genet 1968-1976: 18-19)

(J. Genet trad. G.Caproni: 1971)

La conversazione drammatica a differenza di quella narrativa lascia molti spazi all'interpretazione del lettore, tra la domanda di un personaggio e la risposta di un suo interlocutore può esserci una incompatibilità o un'ambiguità. In pratica alcuni enunciati contenuti nelle battute non sono completamente espliciti ma contengono dei sottintesi, delle allusioni che suggeriscono qualcosa senza dirlo, creando per così dire una temporanea sospensione del senso. Il traduttore deve vegliare affinché tali aspetti, eventualmente presenti nell'opera originale, non siano cancellati nel testo nella lingua di arrivo. Occorre chiedersi: chi parla? A chi? Perché? Se a queste domande è possibile rispondere talvolta solo attraverso un certo numero di ipotesi, è importante che tale incertezza si verifichi anche nel testo tradotto. I testi che si prestano maggiormente a questo genere di problemi sono quelle opere contemporanee costruite più sui non detti e sulle pause che su ciò che è veramente contenuto nelle battute. Anche nell'esempio seguente tratto da *Suzanna Andler* di Marguerite Duras, la traduttrice si è lasciata influenzare dalla conclusione dello scambio verbale fra i due amanti, che allude forse a qualcosa di diverso dell'oggetto di discorso esplicito:

- |  |   |
|--|---|
| – Suzanna: on n'est plus allé à Deauville à cause de ça justement.         | – Suzanna: Abbiamo smesso di andare a Deauville proprio per questa ragione. |
| – Michel, <i>temps</i> : Puis plus du tout nulle part?                     | – Michel: E dopo, mai più niente da nessuna parte?                          |
| – S, <i>temps imprévu</i> : <u>Non.</u>                                    | – S, <i>pausa imprevista</i> : <u>Mai più.</u>                              |
| – M: Depuis cinq ans?  | – M: da cinque anni?  |
| – S, <i>temps</i> : Non... Je te l'ai dit déjà?                            | – S: No.. Te l'ho già detto?  |
| – M: C'est-à-dire... Quelquefois tu dis cinq ans, quelquefois sept ans.    | – M: Cioè... Dici qualche volta cinque anni, qualche volta sette.           |
| – S: Depuis neuf ans à peu près. <i>Temps</i> Depuis la naissance d'Irène. | – S: Da nove anni circa. <i>Pausa.</i> Dopo la nascita di Irène.            |

(M. Duras 1968: 21)

(M. Duras trad.Ginzburg 1987: 15)

Il continuo tentennamento fra l'argomento esplicito (il viaggiare) e quello implicito alluso (l'amare), sintomo di grande contrasto sia fra i personaggi che all'interno di essi, è la caratteristica principale della sequenza. La risposta italiana di Suzanna, invece, un "Mai più" che traduce un semplice "non" del testo originale fa oscillare il dialogo troppo decisamente verso il senso alluso piuttosto che verso il senso riconosciuto dai due personaggi. Se il senso risulta ambiguo nel testo originale, l'auspicio è che rimanga tale anche per il lettore straniero.

Nell'esempio successivo mettiamo a confronto la traduzione polacca della pièce di Pasolini *Calderòn*.

- |  |  |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– Sigismondo: Come ti sei fatta adulta, e dura, come la tua faccina lunare esprime certezza e amarezza!</li> <li>– Rosaura: Ho imparato qualcosa, Don Sigismondo!</li> <li>– Sigismondo: <u>Spezzando le catene della tua nascita?</u></li> <li>– Rosaura: Nascita? Dica risveglio: da un sogno che non ricordo.</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>– Sigismundo: Jak ty wydorowałaś i spoważniałaś, twoja rozmarzona twarzyczka emanuje pewnością siebie i rozgoryczeniem!</li> <li>– Rosaura: Czegoś się w końcu nauczyłam, Don Sigismundzie!</li> <li>– Sigismundo: <u>Zrywając łańcuchy, które trzymały w ryzach tajemnicę twojego urodzenia.</u></li> <li>– Rosaura: Urodzenia? Raczej przebudzenia ze snu, którego nie pamiętam.</li> </ul> |
|--|--|

(P. Pasolini 1988: 67)

(P. Pasolini trad. E. Bal 2007: 180-181)

La sequenza che abbiamo scelto si trova all'inizio di una lunga scena in cui sono a confronto due personaggi cruciali dell'opera. Solo alla fine della scena Sigismondo rivelerà a Rosaura due segreti sconvolgenti: di essere suo padre e che la sua nascita è frutto di una violenza da lui stesso commessa su sua madre. Nella sequenza originale la battuta di Sigismondo è essenzialmente ambigua, allude ad una particolarità legata alla nascita di Rosaura ma non svela nulla di concreto. Nella traduzione polacca avviene una anticipazione di tipo contenutistico, la parola segreto compare nella battuta anticipando di molto quanto Sigismondo rivelerà a Rosaura solo successivamente.

Tutti gli esempi che ho evidenziato sono tratti da ottime traduzioni, nonostante tutto il rischio di anticipare il senso o di volere esplicitare un qualcosa di ambiguo o poco chiaro, come si è visto, è sempre dietro l'angolo.

L'auspicio è che l'ambiguità o la sospensione del senso non venga esplicitata, non venga in qualche modo riempita, ma forse si tratta di un auspicio irrealizzabile. Si potrebbe obiettare che la traduzione impone delle scelte necessarie, scelte che tendono obbligatoriamente a riempire i vuoti di senso creando così una prima opzione di messa in scena. Ci sentiamo comunque di sostenere, usando beninteso il condizionale, che il traduttore dovrebbe non completare mai il senso di una battuta, perché è proprio in questi spazi vuoti che può inserirsi l'interpretazione di colui che legge l'opera e soprattutto di colui che intende metterla in scena. Parlando con il regista Lassalle, che tanto ha riflettuto sull'argomento, direi: "tradurre vuol dire testimoniare, riflettere l'altrove del testo originale; mettere in scena vuol dire interpretarlo, appropriarsene, dargli corso" (Lassalle, 1991-92: 87 nostra traduzione)

## BIBLIOGRAFIA

- BOGLIOLO, G. (1991): "Qualche riflessione in margine alle traduzioni italiane de *Les Fleurs du Mal*", in: Annali della Scuola Superiore per Interpreti e Traduttori Forlì, Anno 1, Fasc.1.
- DURAS, M. (1968): *Suzanna Andler*, in: *Théâtre II*, Paris, Gallimard.
- DURAS, M. (1971): *Suzanna Andler*, traduzione italiana di N.Ginzburg, Torino, Einaudi.
- GENET, J. (1968): 1976 *Les Bonnes*, Paris, Folio.
- GENET, J. (1971): *Le serve*, traduzione italiana di G. Caproni, Torino, Einaudi.
- LASSALLE, J. (1991-92): "Hé bien! Te voilà traître...", in: *Les Cahiers de la Comédie Française*, 2.
- PASOLINI, P. (1988): *Teatro*, Milano, Garzanti.
- PASOLINI, P. (2007): *Pilades. Calderon*, traduzione di Ewa Bal, Kraków, Panga Pank .
- POVOD, R. (1986): *Cuba and His Teddy Bear*, N.Y, Samuel French.
- VINAVER, M. (1973): *La Demande d'emploi*, Paris, L'Arche.
- VINAVER, M. (1984): *Teatro minimale- La Domanda d'impiego, Dissidente*, Genova, Costa & Nolan.