

La parola e la scena

Abstract

This paper illustrates the theoretical foundations and the essential methodological tools of the seminar-workshop. In particular, it focuses on the specificity of theatrical language and of theatre translation, in the context of a reflection on didactic implications and on the pedagogical significance of a cooperative-learning experience.

Il contributo illustra i fondamenti teorici e gli essenziali snodi metodologici del seminario-laboratorio. In particolare mette a fuoco temi nodali come la specificità della parola teatrale e della traduzione per la scena, nel quadro di una riflessione su implicazioni didattiche e significato pedagogico di un'esperienza di apprendimento cooperativo.

1. Verso una nuova didattica delle lingue classiche?

Saper leggere un testo teatrale nel suo specifico, comprendere le caratteristiche costitutive della parola destinata alla scena sono alcuni degli obiettivi didattici del seminario-laboratorio *Seneca sulla scena: la Medea*, svoltosi presso il Liceo classico "G. Meli" di Palermo e destinato agli studenti dell'ultimo anno non solo del "Meli", ma anche di alcuni Licei classici e scientifici della città, sulla base della motivazione e dell'interesse da essi dimostrato per tale ambito di riflessione.

Alla realizzazione di questo progetto ha cooperato la Casa Editrice G.B. Palumbo, punto di riferimento di prestigio nel panorama culturale della scuola italiana per la qualità delle iniziative promosse sul versante dell'innovazione didattica. Sono intervenuti, inoltre, il prof. G. Picone e il regista W. Pagliaro, affiancato dall'attrice M. Esdra, in qualità di esperti, rispettivamente del testo latino e delle dinamiche relative alla trasposizione scenica.

Attraverso l'esame approfondito di un testo della drammaturgia antica, si è inteso sollecitare una riflessione sul teatro come tale e sui suoi meccanismi comunicativi fondanti, nonché rilanciare una didattica innovativa della traduzione, che rifugga dalle logiche datate e ormai logore, troppo spesso praticate tra i banchi scolastici e innescare, al contrario, meccanismi di coinvolgimento, che inducano i ragazzi (non soltanto quelli dell'ultimo anno) a mettere in atto sempre di più la relazione all'interno di un gruppo di lavoro e la socializzazione verso l'esterno.

In definitiva, è apparso oltremodo formativo proporre agli studenti di lavorare in gruppi, nei quali potersi relazionare, innescando delle dinamiche di reciprocità e condivisione. Si è voluta così attivare una modalità di lavoro che premi la ricchezza dei

molti, piuttosto che l'eccellenza dei singoli, la cooperazione piuttosto che la competizione, l'inclusione piuttosto che la "darwiniana" selezione del "migliore"¹.

2. La parola e (è) il teatro

L'obiettivo didattico centrale del seminario è stato dunque, come s'è detto, quello di far riflettere i ragazzi sulla specificità della parola teatrale come tale, proponendo loro alcune considerazioni all'interno di un incontro di apertura, gestito dalle docenti del gruppo di progetto.

In questa fase iniziale si è inteso procedere come per cornici progressive, fornendo agli allievi dapprima le chiavi essenziali di lettura del linguaggio teatrale e poi i tratti costitutivi del codice teatrale antico. L'obiettivo del lavoro era quello di indurre i ragazzi a tradurre sì un testo teatrale antico, ma nella consapevolezza di doversi rivolgere ad un pubblico moderno e di dover ricodificare il testo secondo stilemi e meccanismi drammaturgici odierni.

Si è fatto dunque notare agli studenti che la parola teatrale è "altro" rispetto alle parole della quotidianità e a quelle dei diversi eventi comunicativi (letterari, giornalistici, televisivi, cinematografici, musicali); la parola di un testo teatrale si identifica, essa stessa, con il teatro. Insomma, la parola "è" il teatro, in quanto costituisce il codice verbale (la sceneggiatura) di un testo teatrale; essa è l'aspetto più evidente e tangibile di un codice ben più complesso che si avvale anche di segni visivi (luci, scenografia, costumi, oggetti di scena, etc.) gestuali, mimici, prossemici.

Si è precisato, però, che la parola teatrale è scritta e orale ad un tempo:

i grandi autori della storia del teatro abitualmente scrivevano *per* la scena: i drammaturghi elisabettiani e Shakespeare, ad esempio, consegnavano i testi manoscritti direttamente alle Compagnie teatrali; lo stesso è sovente accaduto ad autori come Goldoni o Pirandello, che solo nella rappresentazione trovano la loro massima valorizzazione. [...] Di tutto ciò deve tener conto l'autore teatrale. Egli scrive e dunque il suo testo appartiene alla categoria degli *scritti*. Ma ha destinato ciò che scrive alla comunicazione orale, e quindi cerca di riprodurre alcune caratteristiche (spontaneità, colloquialità, mimica, reazioni immediate, ecc.) tipiche del parlato. Il linguaggio teatrale è dunque una via di mezzo tra lo scritto e il parlato; è un genere di scrittura testuale che ha un suo nome (la *drammaturgia*) e proprie regole².

Tale veicolazione orale comporta il fatto che la comunicazione debba "arrivare" al pubblico istantaneamente, nello stesso momento in cui viene emessa; l'oralità come tale

¹ È a questo aspetto di condivisione e cooperazione che ha fatto riferimento il prof. G. Picone nell'intervento conclusivo del progetto (cf. **video 7** *Seneca sulla scena: la Medea* – Intervento di Giusto Picone).

² DI SACCO – MORELLI (1994, 12).

non consente cioè allo spettatore margini di dubbio, di riflessione, di riascolto e/o di ritorno indietro, come accade nella lettura; si impone pertanto una inequivocabile chiarezza enunciativa, lessicale, concettuale e contestuale.

Sarà opportuno, inoltre, aggiungere quanto segue:

l'autore drammatico, nel momento in cui compone le proprie opere, ha già in mente un'ipotesi di messa in scena; s'immagina l'allestimento che ne verrà fatto e lo incorpora, per così dire, nelle battute, nelle didascalie, ecc. È la cosiddetta *messinscena virtuale*. [...]

Ma l'autore di teatro sa anche che le cose potranno andare diversamente, ed è disposto ad accettare il rischio. [...]

Nel processo di messinscena, infatti, tutto, dalle battute alle didascalie, andrà poi soggetto alla concreta traduzione degli attori, del regista, dei tecnici dello spettacolo. E si tratta di una traduzione libera, per due motivi fondamentali:

1. perché il testo drammatico non prescrive mai un'unica soluzione di allestimento;
2. perché una descrizione verbale (i dialoghi e le didascalie del testo) non può in nessun caso registrare adeguatamente tutte le componenti non verbali della messinscena³.

Dunque la componente verbale del testo teatrale è destinata ad essere detta oralmente; prova ne sia quanto afferma Dario Fo⁴:

[occorre] far uscire gli attori dall'idea falsa e pericolosa che il teatro non sia altro che letteratura messa in scena, recitata, sceneggiata, invece che semplicemente letta.

Non è così. Il teatro non c'entra con la letteratura, anche quando – con ogni mezzo – si vuole incastrarcelo. Brecht diceva giustamente di Shakespeare: “Peccato che sia bello anche alla lettura. Questo è il suo unico grande difetto”. E aveva ragione. Un'opera teatrale valida, per paradosso, non dovrebbe assolutamente apparire piacevole alla lettura: dovrebbe scoprire i suoi valori solo nel momento della realizzazione scenica.

Da tale tratto costitutivo dell'oralità, consegue che la parola teatrale, come è evidente dalle efficaci riflessioni di Fo, non è un testo letterario da leggere individualmente.

Ciò non esclude, tuttavia, il fatto che i testi teatrali contengano intensissime pagine di poesia: si tratta solo di considerare tale spessore poetico non come punto d'arrivo, ma come punto di partenza di una comunicazione che trova la sua valorizzazione esclusiva sulla scena.

Appare anche interessante precisare il fatto che, talora, anche la parola scritta possa cambiare, in quanto, secondo il drammaturgo (se ancora vivente), essa non “funziona” alla verifica della scena, che è e resta l'unico banco di prova e il punto di riferimento indiscusso del testo stesso:

³ DI SACCO – MORELLI (1994, 12).

⁴ Fo (1987, 283).

fu proprio la grande scoperta di Pirandello: “imparare a scrivere stando sulla scena”. Pirandello non recitava di persona, ma viveva in simbiosi con gli attori. [...] Lui se le fabbricava lì le commedie, nei camerini, scrivendo e riscrivendo durante le prove, fino all’ultimo minuto prima del debutto. È famosa una sua lite con Paola Borboni, proprio perché ‘sto pazzo pretendeva che lei s’imparasse una nuova tirata di tre pagine sottofinale la sera stessa dell’andata in scena. I vecchi attori raccontano che anche dopo la prima Pirandello tornava a ripensarci, a riscrivere e a proporre cambiamenti, fino all’ultimo giorno di repliche⁵.

Scrittura e oralità sono dunque due tratti peculiari compresenti, sinergici e circolari nella produzione della parola teatrale: la battuta è il punto di partenza della messinscena, che come tale si propone come strumento e occasione di controllo vocale, da cui può discendere a sua volta un’ulteriore esigenza di modifica, sostituzione, integrazione della battuta stessa.

Inoltre, proprio la veicolazione orale della parola teatrale fa sì che il tempo della rappresentazione si dilati,

poiché subentrano le pause, le risate, il divertimento dell’attore e del pubblico [...]. C’è d’altronde un aneddoto raccontato da Stanislavskij che conferma questa mia esperienza. Il grande regista russo aveva allestito lo *Zio Vania* di Čechov. Era la prima volta che lo si metteva in scena. Il debutto non fu molto felice, il testo risultava prolisso... troppo dilatato. L’intero spettacolo durava tre ore e mezzo. Stanislavskij convince Cechov a tagliare il più possibile. Cechov lavora tre giorni sul copione, alla fine arriva con il testo ridimensionato. Alla lettura risultava tagliata quasi un’ora di spettacolo.

Cechov affidò il copione a Stanislavskij e se ne tornò a casa propria in campagna. Tornò a Mosca di lì a un mese.

C. “Come va lo spettacolo?”

S. “Adesso funziona, è quasi perfetto”.

C. “Bene, e quanto dura?”

S. “Tre ore e mezzo”

C. “Ma come... e l’ora di testo che avevo tagliato? Ci avete messo dentro dell’altro testo?”

S. “No, ci abbiamo inserito solo le pause giuste”

Capito l’insegnamento?⁶.

Tale amplificazione della parola teatrale, a causa dell’inserimento delle pause, dei silenzi e di tutto ciò che accompagna l’emissione verbale come tale, è da intendere, anch’essa, come tratto costitutivo della comunicazione scenica, che, come nel caso di Stanislavskij, è affidata alla libera interpretazione del regista: è lui, infatti, e non l’autore, che decide, in definitiva, della durata dello spettacolo, spesso condizionata dalla distanza tra una parola e l’altra, dal vuoto e dall’assenza di emissione vocale, che nella recitazione comunica alla stessa stregua della pienezza e della densità verbale.

⁵ Fo (1987, 284).

⁶ Fo (1987, 216).

Parola e silenzio, insomma, si integrano e completano nel superiore dominio dell'oralità: il silenzio stesso, per così dire, ha una sua "voce", che fa sentire con più intensità e vigore la sonorità verbale della scrittura drammaturgica.

Un'ulteriore caratteristica della parola teatrale consiste nel fatto che essa crea un ben determinato rapporto con la realtà: il teatro, infatti, e con esso, per l'appunto, la parola teatrale, rappresenta e ricrea una parte della realtà in forma simbolica:

La scena teatrale *rappresenta*, ma *non* è il mondo; il tempo dello spettacolo *simula*, ma *non* è il tempo della realtà; l'attore *interpreta*, ma *non* è il personaggio⁷;

insomma, l'attore riveste la personalità di un altro, cioè il personaggio, al punto che chi vede, cioè il pubblico, si concentra appunto su questo "altro", che pur non essendo vero, "diventa" vero e viene recepito dagli spettatori "come se" fosse vero, nell'*hic et nunc* dello spettacolo. Per sviluppare quest'affermazione, saranno utili alcune riflessioni di due celebri uomini di teatro:

se il teatro ha una funzione è quella di rendere la realtà impossibile. Non mi interessa la riproduzione della realtà sulla scena. Mi interessa al contrario difendere la scena dalla realtà, portare in scena un'altra dimensione, un altro spazio, un altro tempo. Nell'ottenere questa distanza dalla realtà, c'è una sorta di godimento, un vero e proprio divertimento. Si tratta di togliere gli spettatori dalla realtà in cui vivono per fargliene vedere un'altra (H. Müller).

Benvenuti a teatro. Dove tutto è finto ma niente è falso (G. Proietti).

Ne consegue che la parola teatrale coinvolga l'altra componente della comunicazione, che è il pubblico degli spettatori, con cui stabilisce un'intesa, secondo una modalità del tutto peculiare: a guidare il lettore-spettatore sono soprattutto i personaggi che, attraverso i dialoghi, determinano lo sviluppo della vicenda. L'autore non prende mai direttamente la parola, la presta ai suoi personaggi. Saranno le loro battute a "costruire" il mondo che il testo evoca sulla scena. In tal senso, il linguaggio della scena si differenzia in maniera significativa da quello della narrazione⁸:

in un romanzo il rapporto tra i fatti (ciò che accade) e le motivazioni (perché accade) è elaborato ed esposto dall'io-emittente, lo scrittore. L'esposizione è, contemporaneamente, esplicazione. A teatro, invece, gli spettatori conoscono solo ciò che vedono: spetta a loro riordinare i fatti e riconoscerne le cause. Infatti, tutto a teatro si svolge "come se" stesse accadendo in quel momento sotto gli occhi dello spettatore, *hic et nunc*, nel preciso momento in cui i personaggi vivono i fatti o ne prendono coscienza. Perciò il teatro esige da parte dello spettatore un'intensa collaborazione, che lo integri come parte attiva della storia, quasi come un personaggio tra tanti altri.

⁷ DI SACCO – MORELLI (1994, 8).

⁸ DI SACCO – MORELLI (1994, 13).

Appare importante sottolineare, a riguardo, il processo di immedesimazione che interviene tra il pubblico e lo spazio della rappresentazione; ciò riguarda il tema della cosiddetta quarta parete:

gran parte del teatro, anche moderno, è concepito in modo da condizionare il pubblico in uno stato d'animo di totale passività. Cominciando dal buio completo in sala, che dispone a una sorta di annullamento psichico e, al contrario, produce un'attenzione di tipo esclusivamente emotivo. Ci si trova a seguire ciò che avviene in palcoscenico come se ci si trovasse al di là di una cortina, una quarta parete che permette di vedere, non visti, il succedersi di fatti privati, storie intime, certe volte scabrose che ci si dispone ad ascoltare con un atteggiamento di "spenta luce", dentro il buio, quasi spie coinvolte solo da un morboso piacere, classico del "guardone"⁹.

Insomma, per sintetizzare con una definizione di Giorgio Albertazzi, «teatro è guardare vedendo»; cioè quanto si rappresenta ha senso solo a condizione che ci sia un pubblico che guarda e, eventualmente, si lasci coinvolgere.

Vedremo come questo aspetto sia di particolare importanza in una traduzione destinata alla scena.

3. *La parola e la traduzione per la scena*

Dopo aver illustrato ai ragazzi i principali tratti distintivi del linguaggio teatrale, si è focalizzata l'attenzione sullo specifico di una traduzione pensata per la scena e ad essa destinata. Se è vero che, infatti, la parola teatrale possiede le caratteristiche evidenziate:

- è scritta e orale (codice drammaturgico)
- è da intendere come parte di un codice composito (mimico, visivo, sonoro, gestuale, musicale, coreografico)
- è aperta e polisemica (anche se entro certi limiti)
- non è letteraria
- è destinata alla rappresentazione, che diventa inevitabilmente il suo banco di prova (la cosiddetta "messinscena virtuale")
- determina lo sviluppo dell'azione
- ricrea la realtà in forma simbolica
- stabilisce un rapporto con il pubblico attraverso la mediazione invisibile della quarta parete,

ne consegue che una traduzione concepita per essere recitata debba necessariamente presupporre e tener conto di tutte queste peculiarità, al fine di riprodurre la valenza specificamente teatrale del testo di partenza.

Il problema si fa più complesso, quando la parola teatrale in questione appartiene ad un testo della drammaturgia classica, in cui, com'è noto, non si trovano didascalie

⁹ Fo (1987, 101).

sceniche esplicite, in quanto queste, a vari livelli, coincidono con le battute stesse pronunciate dai personaggi. Sono i testi stessi, dunque, a fungere da “copioni”, che l'autore antico, da autentico uomo di teatro, pensò per la scena.

Per approfondire quest'aspetto, sono fondamentali le riflessioni di uno studioso di altissimo profilo, di cui, proprio nel periodo del seminario, è ricorso il ventesimo anniversario della scomparsa: Giusto Monaco. Ecco le sue considerazioni, tratte da alcuni suoi contributi scientifici:

Eschilo, Sofocle [...] non pensavano di scrivere le loro opere se non ai fini della rappresentazione; [...].

Orbene, [...] l'autore drammatico, nell'atto stesso in cui scrive, “vede” agire i suoi personaggi e, anche se colloca su un piano preminente la parola e gli elementi fonici e ritmici con essa connaturati e il potenziale che se ne sviluppa ai fini del tragico e del comico, immagina pur sempre i gesti, i movimenti, le posizioni di ciascun attore in rapporto agli altri attori e al pubblico, non nel senso che egli predetermini rigorosamente tutti questi fattori dell'azione, ma in quanto essi non possono non essere presenti alla mente di un uomo di teatro che scrive per il teatro. Alcune indicazioni vengono fornite dall'autore intenzionalmente, e sono quelle più evidenti alla prima lettura [...]. Basti accennare [...] alle prime parole di Edipo, nel τύρωννος, che suggeriscono la presenza di una folla di cittadini in atto di supplici con i ramoscelli incoronati e dei gemiti che riempiono l'aria; [...]. Ma altre indicazioni, molte altre, possono essere desunte anche dal solo uso di un termine piuttosto che di un altro, dal ricorrere di una particolare *iunctura*, dall'impostazione sintattica di una frase (cf. l'uso dei dimostrativi nella scena della guardia nell'*Antigone* di Sofocle)¹⁰.

Alla luce di tali riflessioni, Monaco concluse con alcune proposte concrete in merito alle traduzioni moderne dei testi teatrali antichi:

le intenzioni degli autori drammatici vanno fedelmente rispettate. Che cosa propongo dunque? Che ai fini della rappresentazione moderna di drammi antichi, poiché non sempre le indicazioni delle quali ho parlato possono essere riprodotte nella traduzione, il traduttore fornito della preparazione linguistica e filologica necessaria per individuarle le sostituisca con esplicite didascalie, delle quali il regista possa tenere il debito conto¹¹.

Ancora vent'anni dopo, Monaco ritornava sullo stesso concetto nel testo di un intervento tenuto all'interno di un Convegno:

non essendo possibile una fedele ricostruzione, sembra giusto accettare quella che possiamo chiamare la storicizzazione di ogni attività umana, e quindi anche della riedizione di opere teatrali del passato. Ciò significa che non possiamo ignorare l'ambiente socio-culturale e la sensibilità del pubblico al quale lo spettacolo è presentato.

¹⁰ MONACO (1967, 147).

¹¹ MONACO (1967, 149).

Nasce di qui la necessità di traduzioni aggiornate e di una realizzazione che in ogni suo aspetto sia finalizzata alla comunicazione, cioè alla fruizione da parte di tutti gli spettatori. In questo senso il responsabile artistico, cioè il regista, deve fare in modo che sia orientato il contributo dello scenografo, del costumista, del musicista, del coreografo, degli attori, di tutti quelli che chiamiamo interpreti. [...]
Quando io nego la possibilità di una riproduzione filologica non desidero dare l'impressione che proprio un filologo voglia negare l'utilità della filologia. Al contrario, l'attento studio del testo teatrale è indispensabile proprio ai fini della messa in scena¹².

4. Il filologo e il regista: un dialogo necessario

Una traduzione teatrale, dunque, non può non presupporre l'idea che un testo teatrale sia polisemico.

In tal senso, sia il traduttore sia il regista sono chiamati a cooperare (non a caso, all'interno di questo progetto è risultata irrinunciabile la presenza congiunta di un filologo e di un esperto di teatro), quali interpreti del testo, chiamati a decodificarne lo spessore polisemico e la molteplicità di valenze esegetiche; sulle diverse possibilità interpretative che il testo stesso promuove (come è proprio di ogni testo teatrale, come si diceva), è opportuno che traduttore e regista dialoghino per condividere alcune chiavi di lettura, da privilegiare rispetto ad altre.

Proprio in tale ottica, in un secondo incontro, questa volta aperto a tutti i Licei della città, il prof. G. Picone e il regista W. Pagliaro hanno illustrato le chiavi di lettura di alcuni passi del testo prescelto per il laboratorio (vd. *infra* § 6).

Il personaggio di Medea nella rilettura senecana è stato al centro della riflessione proposta dal prof. Picone¹³: la protagonista, che fin dall'inizio è presente nel dramma, è stata presa in esame come colei che concepisce un delitto, inteso come un'opera d'arte, per la realizzazione del quale, chiama in causa se stessa e la sua identità. Il modello culturale della competizione con gli antenati, vivo e operante nel tessuto antropologico della *Romanitas*, viene riscritto e reinterpretato nella *fabula* senecana, nel senso di una gara sovvertita della maga con se stessa, piuttosto che con il suo *genus*; tale azione è centrata verso la sistematica sovversione del cosmo e tende all'instaurazione di un nuovo ordine, connotato dal Male, conseguente al "Peccato originale" innescato dal viaggio della prima nave (si veda a riguardo il 2° coro, ove l'impresa argonautica è interpretata come causa remota della frattura irreversibile di quella *candida aetas*, in cui ognuno viveva del poco che produceva la sua terra, non aspirando a solcare il mare per collegare regioni tra loro separate). Rispetto al *furor* incontenibile della protagonista, appare di conseguenza in una veste del tutto nuova, in confronto al modello euripideo, il

¹² MONACO (1989, 124).

¹³ Cf. **video 1** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Giusto Picone), che rende conto di una parte della riflessione proposta dallo stesso Picone all'interno dell'incontro, tenutosi nell'Aula Seminari del Liceo, subito dopo l'intervista.

personaggio di Giasone: si tratta solo apparentemente di un eroe virgiliano, che in nome di un malinteso senso di *pietas* nei riguardi dei figli, ha deciso di contravvenire alla *fides* verso Medea. Ne consegue che la forma tragica senecana appaia sensibilmente mutata rispetto a quella della tradizione greca: la protagonista, con la sua forza dirompente e con la sua energia tracimante, oscura e azzera qualsiasi possibilità di contrapporsi, al punto che il suo interlocutore scenico, venendo neutralizzato, abdica alla sua tradizionale funzione di antagonista.

Nella seconda parte dell'incontro, W. Pagliaro, recependo le indicazioni esegetiche del testo fornite dal prof. Picone, ha esposto le riflessioni da lui maturate in merito allo stesso testo, ma da uomo di teatro. Dopo aver chiarito che il regista, come tale, è un interprete del testo che è chiamato a mettere in scena, Pagliaro ha rivelato le difficoltà che egli incontra in tale complessa operazione, i dubbi da cui è costantemente pervaso nella decodifica di ogni testo e in particolare di un'opera, come la *Medea*, la cui complessità è solo una delle ragioni del suo fascino¹⁴.

La *Medea* di Seneca, a suo avviso, mette in scena dei personaggi stanchi, invasi da «un fiume», come ha detto lui stesso, «di inchiostro nero, nero di seppia»; egli prevede che sulla scena ci saranno dei letti, sui cui di volta in volta si adageranno i personaggi terribilmente abbattuti e sconfitti.

Inoltre, come ha sostenuto Pagliaro nel corso dello stesso incontro, la traduzione deve essere dicibile e non faticosa alla prova dell'enunciazione: la parola, la sintassi (come è naturale, la paratassi sarà, in generale, da preferire alla ipotassi), il lessico devono poter essere interpretati da un attore, al punto che l'attore stesso vi si possa riconoscere e trovare una sua personale e adeguata energia; saranno inoltre da prevedere, ove occorra, le pause e i silenzi; sempre ove occorra e ove opportuno, saranno da inserire le didascalie sceniche, separatamente, tra parentesi e in corsivo. Insomma, una grande traduzione deve possedere, per dirla con G. Steiner, «la bellezza dell'inadeguatezza»¹⁵: talora, infatti, essa può anche risolversi in una parafrasi del senso generale del testo, in una “nobile semplificazione” (sono parole di Pagliaro). Occorre cioè capire l'originale e riproporlo in un linguaggio fruibile, in modo che lo spettatore capti immediatamente il senso delle battute.

Infine, come ha ancora mostrato Pagliaro, la traduzione deve veicolare con chiarezza anche gli elementi di contesto e i riferimenti culturali (come, ad esempio, quelli mitologici), in maniera che se ne faciliti l'accesso a tutti gli spettatori della rappresentazione odierna; se, ad esempio, nel prologo del *Thyestes*, si parla di *custos carceris diri* (v. 16), in una resa teatrale che si rispetti occorrerà aggiungere il nome di Cerbero, sicuramente presente nell'immaginario collettivo; è la scelta operata da G.

¹⁴ Cf. **video 2** (*Seneca sulla scena: la Medea* – Walter Pagliaro), che propone una sintesi di quanto Pagliaro stesso ha poi illustrato nell'incontro che è seguito all'intervista.

¹⁵ STEINER (2004).

Picone, nella traduzione da lui realizzata, su incarico dell'Inda, per la messa in scena del *Thyestes* a Segesta nel 1991, con la regia dello stesso Pagliaro.

In definitiva, come è ulteriormente emerso dall'incontro, la traduzione deve riproporre lo specifico del linguaggio del testo di partenza: l'anfibologia, le metafore, la densità evocativa ed espressiva, i richiami e le corrispondenze interni, di particolare importanza nello stile tragico senecano. La pregnanza di battute densamente allusive come *agnosco fratrem* del *Thyestes* (v. 1006) o *Medea nunc sum* della stessa *Medea* (v. 910) dovranno "arrivare" alla percezione dello spettatore, di ogni estrazione culturale, con la stessa carica evocativa dell'originale; i termini relativi alla sfera lessicale del parto, presenti nel prologo della *Medea* (vv. 25s.; 35) non devono essere "sacrificati" nel loro spessore metaforico, perché trainano uno dei sensi privilegiati della *fabula* stessa, che riguarda, come si diceva, lo sforzo creativo profuso dalla protagonista, che in qualità di *poeta* e dunque di "doppio" dell'autore, "concepisce", appunto, la sua opera d'arte, cioè la vendetta ai danni di Giasone, quale "parto" della sua mente.

Come è evidente, la messa in scena di un testo teatrale è da intendersi come il risultato più tangibile di un dialogo attento tra studioso del testo e regista incaricato della messa in scena e si propone dunque ogni volta come "una" rilettura, "una" interpretazione, in definitiva un'altra "vita" del testo sulla e per la scena: è proprio questo aspetto che si è voluto sottoporre all'attenzione dei ragazzi.

5. La parola e la traduzione per la scena di oggi: alcuni esempi

In alcuni momenti successivi di questo lavoro seminariale, si sono mostrate ai ragazzi, in termini schematici, le specifiche peculiarità della traduzione teatrale, per suggerire loro strategie dirette alla produzione delle loro originali traduzioni dei passi selezionati (vd. *infra* § 6).

Si è fatto loro notare, in primo luogo, che la traduzione è una transcodificazione culturale, cioè l'interpretazione di un sistema di riferimenti, da cui partire per attualizzare il testo e proporlo al pubblico di oggi; ciò comporta che il testo teatrale vada indagato nella sua appartenenza culturale e venga inteso come sede privilegiata di riflessione su temi, che vanno di volta in volta esaminati e confrontati col mondo contemporaneo; «la traduzione è a metà strada tra la poesia e la dottrina»¹⁶, è cioè un compromesso tra la conoscenza dell'originale (dottrina) e la riproduzione nella lingua "d'arrivo" dei vari registri poetici dell'originale stesso (poesia). Occorre però precisare il senso di questa operazione di mediazione e *interpretatio* tra un versante culturale e un altro, che comporta necessariamente un processo di attualizzazione: una resa attualizzante dovrebbe svelare l'originale, esplicitarlo, farlo "parlare" col suo proprio linguaggio, ma con un lessico fruibile da parte del pubblico cui lo spettacolo è destinato.

¹⁶ BENJAMIN (1962)

Una modalità di attualizzazione senz'altro originale, anche se distante dalle linee del nostro progetto, si concretizzò nella traduzione curata da B. Marzullo per la rappresentazione del *Prometeo*, con la regia di A. Calenda, a Siracusa nel 1994: in quel caso, la traduzione si coniugò con le scelte registiche di uno spettacolo, concepito secondo stilemi beckettiani e novecenteschi. Marzullo, nel definire Zeus «fascista», «pattista», «Cavaliere», «*líder máximo*» e «*conducator*» e il trono del dio Crono «giurassico», intese provocare il pubblico con evidenti riferimenti, in alcuni casi, all'attualità politica del momento (la cosiddetta “discesa in campo” di S. Berlusconi), in altri a precise forme di dittatura latino-americane (gli epiteti riferiti a F. Castro), in altri ancora ad una terminologia veicolata dal mondo del cinema (il celebre film di S. Spielberg, *Jurassic park*). Tale traduzione, in definitiva, si sovrappose al testo, alludendo a referenti effimeri, in quanto legati soltanto al momento storico della rappresentazione e ai ristretti confini cronologici della *performance*.

Un altro tipo di traduzione teatrale, di segno opposto, è quella realizzata da E. Sanguineti, per la rappresentazione dell'*Ippolito* di Euripide, sempre al teatro di Siracusa, nel 2010, per la regia di C. Rifici, che così si esprime nell'intervista rilasciata al numero unico della Fondazione Inda:

ho chiesto agli attori di leggere la traduzione di Sanguineti come fosse un testo poetico in versi, cercando quindi i giusti accenti tonici sulla battuta [...]. Vorrei che arrivassero ad esprimersi con quelle che io ho definito parole pietrose [...] che restituiscono un universo tetro, duro che è quello in cui si muove Fedra [...]. Ho raccomandato agli attori di [...] comunicare allo spettatore lo stato d'animo del personaggio attraverso le parole¹⁷.

La consistenza “pietrosa” di cui parla il regista risultò però inadeguata e inaccettabile sulla scena, perché, al contrario della traduzione del *Prometeo*, riprodusse il testo in maniera troppo “fedele”, aderendo quasi con ossessiva precisione alla sintassi e alla struttura in versi dell'originale: tale esasperata “fedeltà”, piuttosto che essere un pregio fu, al contrario, un limite di questa traduzione, in quanto non tenne conto di quella componente centrale della comunicazione scenica che è il pubblico, con il quale non stabilì alcun contatto “empatico” e che rimase freddamente distante dal *pathos* della vicenda rappresentata.

Quanto alla scelta di rendere globalmente verso per verso il testo, questa appare non già una scelta di poesia, ma un segno di consapevole e “onesta” adesione all'originale, che non rinuncia però a tener conto delle esigenze della recitazione e della comunicazione scenica. È proprio in questa direzione che si è mosso S. Nicosia nella

¹⁷ CHIARAMONTE (2010).

sua esperienza di traduttore per il teatro nel 1998 per l'*Ecuba*, con la regia di L. Salveti e nel 2007 per le *Trachinie*, con la regia di W. Pagliaro¹⁸.

In definitiva, è opportuno che la traduzione veicoli e riveli un'interpretazione del testo e che dia conto di alcune delle sue possibilità interpretative¹⁹; in tal modo, sollecitando l'attenzione degli spettatori (lettori) su certe chiavi di lettura, essa può persino ampliare e potenziare la portata significativa del testo, talora forse anche al di là delle intenzioni dell'autore; ma, come si diceva, è un rischio che l'autore teatrale di tutti i tempi e di tutte le latitudini è chiamato a correre. L'importante è che essa funzioni come interpretazione in se stessa, come micro-cosmo esegetico, insomma come nuovo "testo" con tutte le sue componenti espressive e performative.

6. Indicazioni funzionali alla traduzione teatrale: *primum vertere, deinde recitare*

Alla luce di queste riflessioni, sempre all'interno del lavoro propedeutico al seminario vero e proprio, sono state fornite agli studenti alcune indicazioni strategiche funzionali al lavoro di traduzione, relativo ai passi in questione. Sono state infatti selezionate come rappresentative del percorso drammatico, le seguenti parti del testo senecano: tutto il prologo (quale momento fondante che rivela la cifra del personaggio di Medea fin dall'inizio), una scelta di versi dal II coro (necessario per comunicare la chiave di lettura privilegiata della rilettura senecana del mito di Medea, come *pretium* della prima navigazione e "male peggiore del mare"), i vv. 431-46 del II atto (che rivelano il personaggio di Giasone, come padre "vinto" dalla *pietas* nei confronti dei figli) e infine i vv. 893-910, 982-1001, 1016-27 del IV atto (che danno conto delle modalità di realizzazione e dell'esito della vendetta, quale essa è stata "concepita" e "partorita" dalla stessa Medea nel prologo).

Si è consigliato ai ragazzi, in una prima fase, di scandire il testo in micro-sequenze significative (da poter eventualmente suddividere nei sotto-gruppi), quindi di tradurre il testo ad un primo livello, sequenza per sequenza, rassegnandosi eventualmente a lasciare in una forma provvisoria o addirittura nell'originale certe parole particolarmente complesse o ambigue (si pensi ad esempio alla parola *nefas*, la cui resa potrebbe intendersi come "aperta" tra diverse possibilità, come "sacrilegio/sovversione/inversione"); ciò al fine di evitare di operare scelte inadeguate o perché troppo letterali o al contrario perché troppo distanti dal senso dell'originale.

È stato inoltre suggerito agli studenti di rispettare il più possibile la scansione in versi, proprio in virtù dell'esigenza, di cui si diceva, di aderire all'originale; si è precisata anche l'opportunità di apporre a fianco della traduzione l'indicazione numerica per ogni sezione di 10 versi (come risulta dalla già citata traduzione del

¹⁸ I criteri a cui si è attenuto sono enunciati da Nicosia nell'introduzione alle citate traduzioni: cf. NICOSIA (1998 e 2007).

¹⁹ Sul valore dell'interpretazione come prioritaria rispetto al lavoro di traduzione, cf. ECO (2010, 244s.).

Thyestes nel 1991), così da rendere quanto più agile la lettura sinottica delle varie parti del testo e della corrispondente traduzione prodotta.

Come si è fatto notare ai ragazzi, lo sviluppo del lavoro di traduzione comporta il fatto che ci si accosti al testo in una maniera sempre più pertinente (secondo livello di traduzione) e che si focalizzino delle parole-tema, delle metafore, delle corrispondenze tra le varie parti della *fabula* (ad esempio, tra prologo e scena finale, ove ricorrono le immagini del carro e i verbi relativi al viaggio, quello del Sole nei vv. 29-31 del prologo, quello di Medea nei vv. 1022-27 della scena finale), ma anche radici che si ripetono (ad esempio, l'aggettivo *squalidae*, riferito alle Erinni al v. 14 sarà da mettere in relazione, anche in sede di traduzione, con l'aggettivo allitterante *squamosa*, relativo ai serpenti che trainano il carro di Medea, del v. 1023, quali elementi tutti connessi con la dimensione infera del personaggio della protagonista).

Momento imprescindibile di una traduzione teatrale è, infine, come è stato evidenziato agli studenti, la sua enunciazione orale, che ne costituisce inevitabilmente la verifica privilegiata: per giocare allusivamente con un celebre proverbio latino, *primum vertere, deinde recitare*. Tale riscontro è stato presentato come necessario ai ragazzi, come punto d'arrivo della loro proposta di traduzione, che, durante il seminario-laboratorio vero e proprio, è stata affidata alla voce dell'attrice M. Esdra. È evidente, infatti, che non è opportuno richiedere agli allievi di un liceo di improvvisare delle improbabili doti attoriali: questo aspetto tecnico va comunque sottoposto alla competenza professionale di un esperto del settore; come si diceva per il testo prodotto dall'autore di teatro, tale verifica sul campo della traduzione teatrale può, a sua volta, indurre ad una riformulazione della parola scritta, ove questa non dovesse risultare funzionale alla recitazione.

Solo al termine di un percorso traduttivo sempre più mirato (rielaborazione ad un terzo, quarto livello), sempre da verificare ad alta voce, è stata sottoposta ai ragazzi la possibilità di effettuare un'analisi contrastiva tra diverse rese: a tale scopo, per ciascuno dei passi prima menzionati, sono state riprodotte in fotocopia le traduzioni di V. Faggi, G.C. Giardina, I. Lana e A. Traina. L'opportunità, fornita agli studenti, di confrontare il proprio lavoro con queste proposte è apparsa, ed è poi risultata effettivamente, un ulteriore stimolo alla riflessione sulle diverse scelte espressive; a tale riguardo si è anche suggerito agli allievi di munirsi di vari colori per visualizzare la corrispondenza tra le varie parti del testo e la relativa traduzione e facilitare così la lettura selettiva e parallela delle diverse interpretazioni delle stesse parti dell'originale²⁰.

²⁰ Cf. **video 8** (*Seneca sulla scena: la Medea – Sintesi lavori laboratoriali*), che solo in parte riproduce la motivazione e l'entusiasmo dimostrato da tutti i ragazzi che hanno partecipato al progetto.

7. L'identità del gruppo: la parola (traduzione) teatrale in classe

Dopo l'esperienza maturata durante questo seminario-laboratorio, ci si augura di avere mostrato nuovi percorsi possibili, nuove dinamiche di lavoro praticabili durante le lezioni curricolari.

Il momento della traduzione (sia essa teatrale o letteraria) può diventare un'occasione di aggregazione e di coinvolgimento per i ragazzi all'interno delle classi, il risultato di contributi efficaci, creativi, intelligenti e originali. Ogni soggetto è chiamato infatti a intervenire, secondo quanto gli detta la sua personalità, il suo vissuto, la sua sensibilità e a relazionarsi con i compagni in un clima di feconda collaborazione, di amichevole confronto, di stimolante dibattito.

Trovare la parola giusta con la quale rendere altrettante parole del testo originale crea una spinta alla riflessione sulla cultura contemporanea e induce a focalizzare l'attenzione sul destinatario a cui occorre rivolgersi e a cui è necessario rendersi perspicui e, nel caso del linguaggio teatrale, istantaneamente comprensibili.

Traducendo e collegando, per parafrasare Benjamin, "la dottrina alla poesia", si attivano, in definitiva, meccanismi di approfondimento dei problemi contemporanei e di discussione su tematiche odierne: sia pure nel rispetto dello specifico culturale del mondo antico, il rapporto con l'oggi è e resta l'obiettivo privilegiato dello studio della classicità.

La traduzione pertanto va colta, in questa dimensione, non già come sterile esercizio di "bravura", ma come una problematica e non banale operazione di mediazione culturale e come occasione di confronto che provoca nel ragazzo l'esigenza insopprimibile di capire il mondo che lo riguarda e di proiettarsi con adeguata sensibilità umana e relazionale verso il futuro che lo aspetta.

Roberta Trombino

referimenti bibliografici

BARONE 1979

C. Barone (a cura di), *Seneca, Medea, Fedra, Tieste*, introd. e note di C. Barone, trad. di V. Faggi, Milano.

BENJAMIN 1962

W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti - Il compito del traduttore*, Torino.

BIONDI 1989

G.G. Biondi (a cura di), *L. Anneo Seneca. Medea, Fedra*, premessa al testo, introduzione e note di G.G. Biondi, trad. di A. Traina, Milano.

CHIARAMONTE 2010

D. Chiaramonte, *Due battute con Carmelo Rifici*, Siracusa.

DI SACCO – MORELLI 1994

P. Di Sacco – G. Morelli, *Il teatro*, Milano.

ECO 2010

U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa – Esperienze di traduzione*, Milano.

FO 1987

D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino.

GIARDINA 1987

G.C. Giardina (a cura di), *L. Anneo Seneca. Tragedie*, Milano.

LANA 1989

I. Lana (a cura di), *L. Anneo Seneca Medea*, tradotta dalla Scuola di teatro antico dell'INDA, sotto la direzione di I. Lana; elaborazione drammaturgica di R. Rosso, Siracusa.

MARZULLO 1994

B. Marzullo (a cura di), *Il Maestro del Prometeo*, traduzione di B. Marzullo, Siracusa.

MONACO 1967

G. Monaco, *I testi teatrali antichi come copioni*, «Dioniso» XLI 147-54.

MONACO 1989

G. Monaco, *Esperienze di studio e di spettacolo a Siracusa*, in *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*, Torino, 119-26.

NICOSIA 1998

S. Nicosia, *Euripide. Ecuba*, traduzione di S. Nicosia, Siracusa.

PICONE 1991

G. Picone (a cura di), *L. Anneo Seneca. Thyestes*, tradotto dalla Scuola di teatro dell'INDA; sotto la direzione di G. Picone, Siracusa.

STEINER 2004

G. Steiner, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano.