

INTRODUZIONE

SOFOCLE PER IL TEATRO – SOFOCLE PER IL TEATRO?

1. *I due straniamenti*

Parlare di Sofocle per il teatro può sembrare un paradosso, oppure una tautologia: Sofocle è teatro. Le sue tragedie erano concepite in vista della messinscena, e ancora oggi, nonostante un *corpus* ridottissimo, Sofocle è considerato uno dei più grandi drammaturghi dell'Occidente. Tutti i teatri del mondo mettono in scena le sue opere, e alcuni dei suoi personaggi e dei passaggi più emblematici fanno parte a pieno titolo dell'immaginario collettivo odierno.

Eppure, che Sofocle e i suoi personaggi *siano* per il teatro non è così scontato come può sembrare. Una delle caratteristiche salienti del teatro attico del V secolo a.C., infatti, per uno spettatore contemporaneo come per uno spettatore antico, è lo *straniamento*. *In primis*, uno straniamento *quintessenziale*: una tragedia greca era concepita dal suo autore come 'strana' per lo stesso pubblico ateniese. Era un'esperienza allo stesso tempo religiosa e civica; alternava la recitazione al canto e alla danza; presentava un apparato di costumi, maschere e movimenti scenici non naturalistico; parlava una lingua volutamente distante dalla quotidianità sia nel registro sia in alcune scelte dialettali estranee al greco dell'Attica, e, soprattutto, era piegata alle esigenze del metro. Persino le vicen-

de rappresentate in scena, per quanto patrimonio culturale e mitico dell'epoca, erano avvertite come distanti nel tempo, appartenenti a una sensibilità e a una dimensione altre.

A questo straniamento quintessenziale se ne sovrappone, per il pubblico odierno, uno *contestuale*. La distanza con la nostra attualità è spesso incolmabile: tutta la mappa di coordinate cronologiche e culturali (miti, nomi, luoghi, pratiche civiche e religiose) è spesso oscura. Chiunque abbia avuto esperienza del dramma antico sa inoltre che si tratta di un genere che presenta caratteri di alterità rispetto alla prassi e al gusto teatrali contemporanei. In particolare, il contesto italiano ha ulteriormente approfondito questo divario, cosicché a queste considerazioni globali sulla natura straniante della tragedia se ne aggiungono anche di più particolari legate alla tradizione culturale italiana.

Da sempre, il nostro rapporto con il dramma greco è impostato su una dimensione scritta – le tragedie come *testi*. Questa tradizione ha resistito al *performative turn*¹ che la critica ha fatto segnare a livello internazionale negli ultimi decenni. Benché gli studi specialistici abbiano recepito con entusiasmo questa svolta, e benché la tragedia classica sia un genere molto rappresentato a tutti i livelli nei teatri italiani, l'editoria non si è mostrata altrettanto ricettiva nei confronti di questa tendenza. A oggi il mercato italiano è saturo di traduzioni pensate come ausilio per la lettura e la comprensione del testo originale, anche grazie a cospicui apparati paratestuali, quasi unicamente legati a un'analisi linguistica e filologica

del testo. Questo approccio alle tragedie intese essenzialmente come *testo* ha fatto sì che si sviluppasse una sorta di ‘sottogenere’ letterario, caratterizzato da una lingua e da uno stile estremamente elevati, aulici e liricizzanti, e da una sintassi molto complessa che mira a riprodurre il più possibile quella originale. Nella percezione comune di lettori e spettatori, i personaggi tragici devono parlare una lingua di fatto artificiale².

Quest’opera nasce dal tentativo di tradurre Sofocle *per il teatro*, ossia di far parlare la tragedia classica in una lingua più comprensibile e ricevibile, cercando di superare – almeno in parte – lo straniamento contestuale cui il dramma antico sembra oggi condannato soprattutto nelle scuole e nei teatri italiani.

2. *Dalla filologia alla scena*

L’esigenza di fornire una traduzione più ricevibile delle tragedie è stata una delle prime a presentarsi con la nascita del Gruppo Teatrale degli allievi della Scuola Normale Superiore. Formatosi nel giugno 2013 da un’idea di Glenn W. Most, professore di Lingua e Letteratura greca della Scuola, il gruppo teatrale si proponeva di rappresentare le tragedie studiate di anno in anno al corso da lui tenuto. Lo scopo era quello di colmare una lacuna nello studio dei drammi antichi, impostato da sempre su una base essenzialmente filologica e letteraria, approfondendo concretamente anche la dimensione performativa e scenica di questi ultimi. Per come si è costi-

tuito, il gruppo ha fin da subito travalicato i confini dell'esercizio di scuola, coinvolgendo tutti gli allievi interessati, a qualsiasi disciplina (anche scientifica) appartenessero.

Il gruppo è entrato a far parte delle attività ricreative della Scuola Normale, costituendosi come spazio aperto alla creatività e all'espressione libera – un'esperienza non professionistica, ma guidata da una grande attenzione a tutti gli aspetti della messa in scena di un testo teatrale: dalla traduzione alla recitazione, dalle musiche di scena ai costumi. Il gruppo è stato sempre guidato da registi professionisti, che hanno curato lo *staging*, l'interpretazione e la recitazione, e hanno tenuto nei vari anni laboratori di propedeutica attoriale³. Le tragedie messe in scena risultano così sempre prodotti autonomi: i Normalisti si prestano di volta in volta, a seconda delle loro capacità o dei loro interessi, a fare non solo gli attori, ma anche i costumisti, gli scenografi, i compositori, i musicisti – o, al bisogno, anche i traslocatori e i bigliettai.

Al principio di questa esperienza, si è subito posto un problema fondamentale: quale testo italiano adottare per la messa in scena dei drammi greci? Ci si è accorti che non era disponibile una traduzione adeguata alle esigenze teatrali: di immediata comprensione, facilmente pronunciabile e stilisticamente efficace. Di conseguenza, tradurre le tragedie è diventato non solo un esercizio scolastico, bensì un'urgenza – anzi, la prima urgenza da affrontare per la messa in scena dei testi. Di anno in anno il lavoro dei traduttori ha conosciuto un affinamento nella particolare tec-

nica di tradurre un testo per il teatro. Il risultato è sembrato, da più parti, interessante e utile, così da motivarne una revisione per la pubblicazione⁴, con l'obiettivo di metterlo a disposizione di più fasce di fruitori: *practitioners* di ogni livello (da allievi delle scuole secondarie fino a compagnie teatrali professionistiche) e studiosi della *performance* e della fortuna scenica dei testi antichi. In questo senso, il testo è già passato attraverso varie fasi di sperimentazione e di rielaborazione: dalle prime messe in scena del gruppo, passando per *workshops* con studenti liceali e seminari con studiosi di letteratura, tragedia e drammaturgia antica, per arrivare a una serie di riletture pubbliche, da parte di attori, delle versioni revisionate. Le traduzioni che seguono sono il risultato finale, ancora una volta riveduto e corretto, di questi diversi processi di lavoro e ricerca.

3. *Tradurre per il teatro: metodi e criteri*

Il primo compito di una traduzione per il teatro è quello di essere autonoma. Mentre una traduzione 'di servizio' è concepita a fianco del testo originale, a cui rimanda e su cui basa parte della propria comprensibilità, una versione teatrale deve essere in grado di essere fruita – e compresa – per sé stessa. Da un lato, non può essere corredata (e quindi sorretta) da apparati paratestuali; dall'altro, deve risultare anche stilisticamente e linguisticamente convincente, come se fosse stata composta per la prima volta nella lingua di arrivo⁵.

Da questo principio discendono alcuni criteri pratici che abbiamo seguito per la nostra traduzione e la nostra revisione:

- uso esclusivo della prosa: selezione di un registro medio (con un innalzamento della tonalità espressiva nelle parti liriche o corali)⁶; inserimento, ove necessario, di *stage directions* (talvolta allo scopo di sostituire porzioni di testo ridondanti)⁷;
- recitabilità: esclusione di effetti fonici sgradevoli sia per l'esecutore che per il fruitore (rime interne, allitterazioni, assonanze o consonanze ostiche, ecc.);
- ricevibilità: resa non pedissequa dei costrutti greci in favore di costrutti più usuali della lingua italiana (semplificazione dell'ipotassi e dei costrutti participiali, esplicitazione di costrutti interrogativi o narrativi indiretti, ecc.);
- pragmatica della battuta: preferenza per un registro stilistico e sintattico affine al parlato (semplificazione e concentrazione di similitudini, sezioni diegetiche e descrittive; realismo ed efficacia dialogica nelle sticomitie e nelle battute ravvicinate; resa più verosimile di funzioni fatiche di contatto come esclamazioni, allocuzioni e interiezioni; riduzione della deissi; rimodulazione dei tempi verbali greci secondo l'uso dell'italiano contemporaneo; limitazione delle ambiguità di senso in giochi di parole, opposizioni polari e *double entendres*);
- risoluzione di anacronismi culturali: esplicitazione (o rimozione) di nomi propri percepibili come oscuri, patronimici, epiteti, toponimi; semplificazione di allusioni mitiche, religiose, rituali o culturali complesse*.