

I versi di Müller e come tradurli
di Mario Missiroli e Saverio Vertone

La trilogia che apre questo volume (*Filottete*, *L'Orazio*, *Mauser*) e che Heiner Müller ha definito "serie sperimentale", pone al traduttore italiano un problema quasi insolubile. I testi sono scritti in versi (*Filottete* e *Mauser*) e in prosa cadenzata (*L'Orazio*), ed esigono perciò non solo la traduzione del contenuto ma anche una ricerca di forme o, se si preferisce, di contenitori ritmici, equivalenti.

Nel *Filottete* e nel *Mauser* Müller si serve del verso tragico tedesco ricalcato da Lessing sul *blankverse* shakespeariano. Si tratta, approssimativamente, di un decasillabo-endecasillabo molto mobile e duttile (il cosiddetto *fünfheber*), che in oltre due secoli ha dato ottima prova di sé sulle scene tedesche. Nella tradizione teatrale italiana non esiste un equivalente, anche lontano, del *fünfheber* che possa essere utilizzato senza suscitare crisi di lingua, di attori e di pubblico: non certo l'endecasillabo alfieriano, tutto spasmi e ferocie linguistiche, con il suo ritmo astratto, più morale che fisico; né il dodecasillabo o gli altri metri manzoniani, così tambureggianti e così melodici.

Cosa allora? Il verso libero? La prosa? Sarebbe più comodo e soprattutto più prudente. In fondo, si potrebbe dire, *Filottete* e *Mauser* escono da una cultura in cui esiste la tradizione del verso tragico, per entrare in una cultura che non l'ha coltivata e che quindi non ce l'ha. Si accontentino dunque di quello che trovano: prosa più o meno mossa, più o meno ritmata, più o meno alta e drammatica. Senonché, in questi testi di Müller, la struttura chiusa, espressamente classicista, è ultimativa, fa corpo con la loro originalità, è un indicatore contraddittorio del loro avanguardismo. Insomma, in

prosa *Filottete* e *Mauser* perderebbero non solo il ritmo ma il senso.

Abbiamo perciò preferito attenerci alla soluzione piú imprudente. E per due ragioni: 1) Perché se no, tanto valeva non tradurre la trilogia. 2) Perché forse un verso tragico non scolastico manca alla tradizione del nostro teatro, ma non alle possibilità della nostra lingua.

A chi abbia assistito a qualche rappresentazione teatrale a Parigi o a Londra non può essere sfuggita la sensazione di trovarsi di fronte ad una recitazione fortemente mimetica, nelle intonazioni, cadenze, eccetera, del parlar quotidiano, anzi (anche nel caso di Racine e Marlowe) della conversazione e delle sue complicazioni. Né, in un caffè di Londra o di Parigi, manca la sensazione inversa: che la gente parli un po' come a teatro. L'esistenza di una radicata e diffusa lingua nazionale consente, nei paesi di grande tradizione teatrale, questa ricchezza di scambi tra la scena e la strada, che da noi si è avuta poco nel teatro e molto nel cinema e nella televisione, con risultati contraddittori e ancora da fissare. Parlano da sole, la data della fondazione degli Stati unitari in quei paesi, l'emigrazione precoce della Commedia dell'Arte, la nascita del melodramma italiano come diversivo al teatro drammatico.

Chi ritiene che l'arte debba riflettere la realtà, considerata come una "cosa", come un oggetto, ritiene anche che la recitazione scenica debba prendere a modello il parlare quotidiano. Come dargli torto? Senonché, questo parlare quotidiano, in quanto dato naturale e originario, non esiste. È sempre il frutto di un'educazione riflessa, e non può essere preso a modello, se a sua volta non ha avuto dei modelli. Il linguaggio teatrale può essere "vero" solo a patto che quello "vero" sia già in qualche misura teatrale. Insomma è poco credibile che esista da una parte lo specchio estetico e dall'altra la cosa reale che vi si riflette. Il rapporto è piú indeterminato, e soprattutto reciproco: la "cosa" è specchio non meno di quanto lo specchio sia "cosa". L'equivoco del naturalismo teatrale è consistito e consiste (soprattutto in Italia) nell'ignorare che l'imitazione artistica imita una realtà che ha già, da sempre e in forme segrete, imitato l'arte; e che il linguaggio teatrale non può che riprodurre una propria imitazione.

Presupposto di una recitazione scenica non scostante per arbitrarietà di toni, miseria di birignao, enfasi e povertà di registri, è l'esistenza di una lingua che non sia solamente parlata o solamente scritta ma già fusa in un parlato letterario utilizzabile sui due versanti.

A dispetto delle analisi di Giorgio De Mauro, che proprio

in questi anni ha cercato l'italiano senza trovarlo (capita a tutti qualche volta di cercare gli occhiali con gli occhiali sul naso), e pur nel rimescolio delle attuali acquisizioni e degenerazioni della lingua, a noi sembra che sintomi importanti annuncino il costituirsi di un parlato nazionale che è appunto il presupposto di una cultura teatrale non più costretta a escludere la parola, a cercarla nel gergo e nel dialetto, o a regalarla in una funzione subalterna.

L'ipotesi di partenza del nostro tentativo di tradurre in versi la trilogia di Müller è dunque che esista la premessa fondamentale per arrischiare un verso tragico in grado di non incenerire nel ridicolo chi lo declama sulla scena, per azzardare un ritmo che non deturpi il parlato e un parlato che non mortifichi il ritmo, in sostanza per raggiungere il tranquillo equilibrio del verso di teatro, il quale assolve l'attore dall'obbligo di esibire la sua interpretazione psicologica del personaggio, e che invece trascina lui e il pubblico nel flusso costante di significati che stanno sopra i significati psicologici, nelle rispondenze metriche e geometriche.

Quanto alle soluzioni tecniche: per il *Filottete* si è adottato il supporto di un verso di quattordici sillabe, che non sempre è la somma di due settenari e in ogni caso non è mai un semplice allineamento di due distinti emistichi (come nella traduzione della *Fedra* di Racine fatta da Ungaretti); con qualche rottura di ritmo e il ricorso, raro, al verso libero, che è il modello metrico consolidato della poesia italiana novecentesca. Pensiamo che l'abbondanza del metro prevalente, e cioè la frequenza dei versi di quattordici sillabe, possa costituire un pedale sufficiente per rimandare alla forma chiusa dell'originale senza generare claustrofobia o importune reminiscenze scolastiche. *L'Orazio* non presenta problemi. È prosa gnomica ritmata, con "a capo" espressivi e logici. Il carattere liturgico di *Mauser* imponeva invece una più accentuata regolarità metrica, per far risaltare la litania didascalica, a mezza strada fra la citazione e la sottile "imitazione brechtiana". Non ci siamo perciò discostati dal verso di quattordici sillabe, isolando però in emistichi distinti i passi in cui ritorna, insistita e rituale, la parola rivoluzione. L'artificio grafico è stato eliminato alla fine, quando la conclusione tragica redime la ritualità.