

## Del tradurre libretti d'opera

di W. H. Auden (1948)

in collaborazione con Chester Kallman

SILVA proudly presents him a dagger and a cup of poison

The cup's prepared, and so rejoice;

And more, I'll let thee have thy choice.

(Da una vecchia traduzione dell'*Ernani*)

Per scoprire quanto arroganti e stupidi possano essere i critici bisogna scrivere qualcosa in collaborazione con un altro scrittore. In una collaborazione letteraria, se si vogliono raggiungere buoni risultati, i due partner devono subordinare la propria individualità alla creazione di un nuovo, unico autore; e anche se ogni singolo brano sarà scritto da uno solo di loro, il critico-censore che darà il beneplacito alla stesura sarà la nuova personalità associata. I critici sostengono di saperne di più e di poter riconoscere con sicurezza chi ha scritto che cosa; io posso solo dire che, per quanto riguarda la nostra collaborazione, le loro supposizioni su quali parti siano state realmente scritte da Kallman e quali da me sono errate, a un calcolo prudenziale, per il settantacinque per cento. Se dieci anni fa qualcuno ci avesse predetto che un giorno ci saremmo ritrovati a tradurre libretti d'opera, lo avremmo ritenuto pazzo. Noi eravamo sempre stati fanatici sostenitori della tradizione in vigore nei teatri d'opera d'Inghilterra e d'America che vuole la rappresentazione delle opere in lingua originale, contrapponendosi alla tradizione europea favorevole alla traduzione del libretto. Se la gente vuol sapere che cosa succede, si comperi un libretto con la traduzione inglese e se lo legga prima dello spettacolo; del resto, anche chi conosce bene l'italiano e il tedesco dovrà fare la stessa cosa, perché durante un'esecuzione non si capisce mai più di una parola su dieci. Per quanto riguarda l'opera rappresentata in teatro, siamo rimasti più o meno dello stesso parere, ma gli allestimenti televisivi destinati a un pubblico di massa sono un'altra cosa. Diventa problematico riuscire a persuadere i telespettatori a tollerare l'opera in lingua straniera, non solo perché il pubblico di massa è un pubblico pigro, ma anche perché in tv ogni singola sillaba è chiaramente percepibile, e il fatto di non capire quel che si dice genera irritazione in misura molto maggiore che non in teatro. (E poi, si sa che le grandi compagnie radiofoniche sono disposte a pagare lautamente le prestazioni dei traduttori, e poiché le traduzioni sarebbero state fatte comunque, non c'era proprio ragione di rinunciare a quel denaro). Una volta al lavoro, sentimmo a poco a poco venir meno tutte le nostre riserve estetiche per un motivo forse non troppo valido in quanto squisitamente egoistico: il fascino che l'impresa esercitava ogni giorno di più su di noi.

I tre libretti che abbiamo finora tradotto insieme sono il *Don Giovanni* di Da Ponte, *Die Zauberflöte* (*Il flauto magico*) di Schikaneder e Giesecke e il testo brechtiano del balletto con canto *Die sieben*

*Todsünden (I sette peccati capitali)* su musica di Kurt Weill. Ciascuno di essi presenta problemi specifici. *Don Giovanni* è in italiano, stilisticamente «opera giocosa» con recitativi cantati; *Il flauto magico* è in tedesco, stilisticamente «opera magica», composta di una serie di brani per musica e canto inframmezzati da dialoghi parlati. *I sette peccati capitali*, infine, non è un'opera tradizionale in cui, come dice Mozart, «la poesia deve alla musica un'obbedienza filiale», ma, come tutte le collaborazioni fra Brecht e Weill, un lavoro nel quale le parole contano almeno quanto la musica, e il linguaggio usato è quello di oggi, zeppo di popolari espressioni idiomatiche. Rispetto al traduttore normale, chi traduce un libretto d'opera gode, per certi aspetti, di maggiore libertà, ma per altri è ben più rigorosamente legato. Poiché la musica conta infinitamente più del testo, il traduttore deve partire dal presupposto che non potrà esigere mutamenti nelle pause o nei ritmi della partitura perché meglio si adattino al suo testo. Questa è legge assoluta per le arie e gli «insieme»; nei recitativi, possono presentarsi delle occasioni in cui la caduta o l'aggiunta di una nota è giustificata, ma sono casi molto rari. Il traduttore di un libretto dovrà quindi produrre una versione che sia ritmicamente identica non alla prosodia metrica dell'originale come risulterebbe alla lettura, ma alla prosodia musicale come risulta nel canto.

La difficoltà consiste nel fatto che esistono due forme di prosodia musicale: la quantitativa, propria del verso greco e latino, e l'accentuativa, propria del verso inglese e tedesco. Nella prosodia quantitativa si hanno sillabe lunghe e sillabe brevi, e una sillaba lunga è considerata l'equivalente di due sillabe brevi; nella prosodia accentuativa, la lunghezza delle sillabe viene ignorata - metricamente sono considerate tutte di lunghezza equivalente - e la distinzione è fra sillabe accentate e sillabe non accentate. Ciò significa che il valore ritmico dei piedi trisillabici e di quelli bisillabici della prosodia quantitativa è l'inverso di quello della prosodia accentuativa. [...] Ciò significa che non è sufficiente per il traduttore leggere i versi del libretto, scandirli e farne una copia in prosodia inglese, perché se porrà a confronto la propria copia con la partitura si accorgerà che spesso la deformazione musicale del ritmo parlato, che suonava possibile nella lingua originale, risulta impossibile in inglese. Tale risultato è frequente soprattutto nella traduzione dall'italiano, lingua che, anche quando è parlata, è molto più libera dell'inglese nel prolungamento o nell'abbreviazione delle sillabe. [...]

Chiunque tenti di tradurre da una lingua in un'altra, conoscerà momenti di disperazione in cui sarà convinto di buttar via il proprio tempo in un'impresa disperata; ma, al di là del successo o del fallimento dell'impresa, già il solo tentarla può insegnare a uno scrittore molte cose sulla sua lingua materna, assai difficili a impararsi in altra maniera. Niente come il tradurre può, con tanta naturalezza, correggere in noi la tendenza a dare per scontata la nostra lingua. Tradurre ci obbliga a prendere coscienza delle sue idiosincrasie e dei suoi limiti, ci rende più attenti al suono di quel che scriviamo e al tempo stesso, se rischiamo di cadervi, ci guarisce dall'eresia di considerare la poesia una sorta di musica, nella quale i nessi fra le vocali e le consonanti hanno un valore assoluto, senza riguardo al significato delle parole.

[*Translating Opera Libretti*, in *The Dyer's Hand and Other Essays*, 1948]