

Traduzione, potere e genere: note sulla versione persiana de *La signorina Julie*

Yasaman Farhangpour
(Università degli Studi di Milano)

DOI: 10.54103/st.275.c643

L'importanza della traduzione nella trasmissione della cultura teatrale

La traduzione è sempre stata uno degli strumenti fondamentali per la trasmissione di idee, estetiche e stili teatrali da una cultura all'altra. In Iran, la traduzione non è servita solo come mezzo per conoscere i testi classici occidentali, ma ha anche costituito un veicolo per la trasformazione della scrittura drammaturgica e della recitazione. L'ingresso delle opere teatrali occidentali in Iran, in forma scritta, ebbe inizio durante l'epoca dei Qajar (1796-1925). Questo processo si sviluppò parallelamente all'espansione del Dar al-Fonun¹, ai viaggi dei sovrani di Qajar in Europa e ai rapporti culturali e politici con la Francia, la Russia e, successivamente, con il Regno Unito. Le prime traduzioni erano spesso realizzate da letterati e intellettuali non legati al teatro, che ponevano maggiore attenzione sul contenuto morale e critico piuttosto che sulla struttura drammaturgica. Tra le prime opere tradotte in persiano figurano quelle di Molière, Shakespeare e degli autori russi come Gogol.

Le opere teatrali tradotte, nel tempo, hanno influenzato tanto la scrittura teatrale quanto la messa in scena, la percezione del pubblico e il concetto stesso di spettacolo in Iran. Pertanto, analizzare una traduzione teatrale non significa semplicemente criticarne l'aspetto linguistico, ma rappresenta un'indagine sul meccanismo di trasmissione del significato, sulla ricostruzione dei personaggi e sulla formazione della percezione del pubblico locale. Una delle caratteristiche principali della traduzione di testi teatrali in Iran è stata il loro passaggio attraverso filtri culturali, morali e politici. Molti drammi classici o moderni sono stati oggetto di censura, attuata attraverso la rimozione di contenuti o semplificazioni, a causa della presenza di temi considerati sensibili: relazioni sessuali, ribellione all'autorità, emancipazione femminile o dubbi religiosi. Questo fenomeno è particolarmente evidente in opere come *Casa di bambola* di Ibsen o *La signorina*

1 La prima istituzione di studi superiori in Iran, fondata nel 1851.

Julie di Strindberg, entrambe profondamente orientate alla critica delle strutture di potere e delle dinamiche di genere. Di conseguenza, le traduzioni spesso risultano svuotate del loro significato originale, ridotte alla sola trama, privando così il pubblico iraniano della possibilità di confrontarsi autenticamente con la logica interna del dramma.

Alcuni riferimenti teorici

Nel campo delle traduzioni teatrali, tra gli studiosi che hanno profondamente rinnovato la disciplina i contributi di André Lefevere (1945-1996) risultano fondamentali poiché hanno spostato l'attenzione dal consolidato problema della lingua a qualcosa di molto più grande: l'intero sistema culturale e ideologico in cui si muove una traduzione. Lefevere sosteneva un concetto allora rivoluzionario: ogni traduzione non è mai solo un passaggio da una lingua a un'altra, ma una vera e propria riscrittura. Praticamente, ciascun traduttore interpreta il testo e lo riadatta per un nuovo pubblico, tenendo conto di tutte le aspettative, i vincoli culturali e persino i rapporti di potere esistenti. E questo, nel teatro, è ancora più evidente. Un testo per la scena non vive di vita propria sulla pagina. La traduzione deve essere orientata già al palco, al ritmo degli attori, a come suoneranno le parole e a tutte le esigenze della performance. In questo senso, il traduttore teatrale diventa una figura straordinaria: un vero e proprio mediatore culturale. A volte deve adattare, a volte persino manipolare il testo per farlo funzionare, per renderlo vivo e fruibile nel nuovo contesto.

Le riflessioni di Susan Bassnett (1945) si intrecciano con questa prospettiva, soprattutto nella sua analisi della traduzione teatrale come pratica che eccede la semplice equivalenza linguistica. Questa scrittrice e tradutologa inglese è profondamente legata alla performance, al palcoscenico. Quindi, tradurre teatro significa per Bassnett fare i conti con l'oralità, con i tempi della scena, con l'interazione tra attori e pubblico. La sua idea si allinea a quella di Lefevere, ma con una particolare enfasi sul legame tra testo e performance. Per Bassnett, il traduttore non è solo un interprete di parole, ma diventa un vero e proprio collaboratore dell'evento teatrale, in costante dialogo con registi, attori e con il pubblico stesso. Insieme, Lefevere e Bassnett hanno contribuito a trasformare la concezione di traduzione teatrale: non più un esercizio di fedeltà al testo di partenza, ma un atto creativo e culturale che si inserisce in un più ampio processo di negoziazione tra culture, generi e sistemi di potere. Le loro prospettive hanno avuto un impatto duraturo non solo negli studi sulla traduzione, ma anche nella pratica teatrale contemporanea, in cui la traduzione è vista come un momento di mediazione e di riscrittura capace di mantenere vivo e attuale il repertorio teatrale internazionale.

Sulla stessa linea di pensiero si inserisce anche Patrice Pavis (1974), che ha evidenziato quanto sia complessa la traduzione teatrale, un processo che supera

di gran lunga la semplice questione linguistica. Secondo Pavis, professore di studi teatrali, un testo drammatico non è mai isolato dal suo contesto scenico, dai movimenti del corpo e dai codici culturali che lo accompagnano. Per questo, la traduzione diventa una specie di attraversamento di confini, uno spazio intermedio dove il significato si perde e allo stesso tempo si ricrea. Pavis ci mette in guardia dal rischio di etnocentrismo, ovvero di adattare il testo in modo troppo forzato ai valori della nostra cultura. Anzi, ci invita a fare il contrario: a mantenere viva la tensione tra l'originalità del testo e la sua ricezione. In quest'ottica, la traduzione teatrale per Pavis non è solo una trasmissione di parole, ma un vero e proprio atto di mediazione interculturale che cerca di restituire la ricchezza e la pluralità di significati dell'opera originale.

Analisi comparativa tra originale e traduzione

La signorina Julie di August Strindberg è uno degli esempi più brillanti di dramma psicologico del XIX secolo. Questo testo è degno di nota non solo per la sua struttura, ma anche per la profonda trattazione di temi come i rapporti di classe, la crisi d'identità, l'analisi del potere e del genere. La scelta di quest'opera come oggetto d'analisi nasce dal fatto che il testo è fortemente caratterizzato dal tono, dalle ellissi, dalla punteggiatura psicologica e dall'equilibrio tra dialogo e azione: tutti elementi che rischiano di subire trasformazioni significative durante la traduzione. La traduzione persiana² su cui si basa questa analisi è quella pubblicata nel 2001 da Asghar Rastgar (1949-2023), traduttore noto per aver tradotto in persiano opere importanti di Dostoevskij, Ibsen, Beckett e Stanislavskij.

La sua versione della *Signorina Julie* rappresenta il primo tentativo serio di presentare quest'opera al lettore iraniano. Tuttavia, un confronto dettagliato tra il testo originale e la traduzione persiana rivela modifiche sostanziali nell'atmosfera dell'opera, nella psicologia dei personaggi, nel peso emotivo delle parole e anche nelle azioni sceniche. Tali trasformazioni, a tratti, avvicinano l'opera non tanto a un dramma psicologico classico quanto a una forma semplificata di adattamento.

Nel testo originale, il linguaggio dei dialoghi è una combinazione di concisione e tensione psicologica. Strindberg utilizza frasi brevi, ironiche e incisive per comunicare i conflitti e le fluttuazioni emotive dei personaggi. Nella traduzione di Rastgar, questo ritmo si affievolisce. Molte frasi, arricchite da spiegazioni superflue o alterazioni nell'ordine sintattico, perdono la loro carica emotiva. Ad esempio, le pause e i silenzi, utilizzati nel testo originale per creare una distanza psicologica tra i personaggi, sono semplicemente omessi nella versione persiana. La scelta del lessico rappresenta un'altra debolezza della traduzione. Concetti chiave come amore, orgoglio, peccato, classe e onore, che nel testo

2 Volume uscito presso la casa editrice ناهج و شیوه‌های ادبی (Letteratura drammatica mondiale).

originale si caricano di un peso semantico e psicologico rilevante, vengono nella traduzione o eliminati oppure sostituiti con termini più neutri o poco incisivi. Di conseguenza, il lettore persiano si trova di fronte a un linguaggio che non riesce a trasmettere i livelli più profondi della psicologia dei personaggi.

Il dramma di Strindberg non si sviluppa solo attraverso i dialoghi, ma anche attraverso i movimenti scenici – gesti, cadute di oggetti, posizioni del corpo e sguardi – descritti nelle didascalie, che costituiscono una parte fondamentale della narrazione. Nella versione originale, azioni come il fazzoletto che Julie lascia cadere sul tavolo o il gesto di truccarsi sono progettate con grande precisione. Tali gesti hanno significati simbolici: caduta morale, disordine, vergogna e desiderio represso. Nella traduzione persiana, la maggior parte di questi movimenti viene eliminata o resa in maniera vaga e non teatrale, il che impedisce al lettore di seguire lo sviluppo psicologico dei personaggi. La mancanza di questi elementi compromette il potere visivo e simbolico dell'opera, che nella sua forma originale si fonda proprio sull'interazione tra parola e gesto.

Uno degli aspetti più brillanti della pièce è la complessità del personaggio di Julie: una nobildonna instabile, attraversata da profondi conflitti interiori. Nel testo originale, questa ambivalenza emerge attraverso i dialoghi, il linguaggio del corpo e i silenzi. Jean, a un certo punto, dice di lei: «La signorina è così schifilosa per certe cose e troppo poco per altre».

Questa frase, apparentemente semplice, sintetizza il nucleo psicologico del personaggio: una donna sospesa tra arroganza di classe e totale insicurezza personale. Poco dopo, Julie stessa pronuncia la battuta: «Non la prenda come un ordine!», rifiutando il linguaggio dell'autorità, ma lasciando trasparire una profonda fragilità e un'insofferenza al ruolo che è stata educata a incarnare. Lo spettatore occidentale, a questo punto, ha già intuito che Julie non è solo un'aristocratica capricciosa, ma una donna disorientata, alla ricerca disperata di controllo e identità. Tuttavia, nella versione persiana, questo livello interpretativo risulta assente: il lettore si trova di fronte a un personaggio frammentato, la cui instabilità sembra inspiegabile.

Un ulteriore momento rivelatore si verifica quando Kristin afferma con calma e lucidità: «io lo conosco il posto mio», una frase che, posta in contrasto con l'atteggiamento contraddittorio di Julie, accentua la dicotomia tra ordine e caos, tra coscienza di classe e perdita di sé. Ma anche qui, nella traduzione, il senso della scena si dissolve, privando lo spettatore iraniano della possibilità di cogliere il conflitto profondo tra i personaggi femminili.

Altro esempio significativo è la battuta: «La conosco quella gente e le voglio bene, come loro ne vogliono a me!», dove Julie mostra una consapevolezza sociale ambigua, tra empatia e superiorità. Nella versione tradotta, questa sfumatura viene appiattita nella frase «La gente mi vuole bene», che elimina ogni riferimento alla reciprocità riflessiva o alla stratificazione emotiva. Lo stesso

accade quando Julie, in uno dei momenti più intensi, dice: «Dimmi che mi ami, altrimenti – già, altrimenti che cosa sarei io?».

Nel testo originale, la frase trasmette disperazione ontologica: Julie non cerca solo affetto, ma una conferma della propria esistenza. Nella traduzione, questa richiesta diventa un semplice: «Dimmi che mi ami», rendendo Julie una figura patetica, piuttosto che tragica.

Tutti questi esempi dimostrano come la traduzione persiana abbia progressivamente svuotato Julie della sua complessità psicologica, trasformandola in una figura subordinata e quasi caricaturale. Il lettore/spettatore iraniano si ritrova dunque con una protagonista che, anziché provocare empatia o riflessione, appare debole, incoerente e spesso inspiegabilmente vulnerabile. La sua supplica finale a Dio, il gesto del piegarsi sulle ginocchia e l'invocazione a Jean per essere salvata (momenti di forte tensione spirituale e simbolica) diventano, nella traduzione, semplici passaggi narrativi, privi di carica emotiva e drammaturgica.

La signorina Julie è un'opera che ruota intorno alla tentazione, al peccato e alla caduta. Strutturalmente, il dramma intreccia esplicitamente, anche se con una certa discrezione, tematiche legate alla sessualità, alla disuguaglianza di genere e al senso di colpa cristiano. Nella traduzione persiana, molte allusioni alla notte, ai baci, agli abbracci o alla contaminazione vengono cancellate oppure riscritte in modo tale da attenuarne l'impatto. Il dialogo di Julie con Dio e il momento in cui si inginocchia, che nel testo originale sono fortemente drammatici e spirituali, nella traduzione risultano privi di pathos e perdono la loro forza tragica e mistica. Anche la scena finale, in cui l'uccisione dell'uccellino simboleggia la distruzione definitiva della speranza, nella versione persiana viene ridotta a un episodio marginale, perdendo così tutta la sua carica simbolica e la sua potenza emotiva.

Conclusion

La traduzione, in particolare nel campo della drammaturgia, non è semplicemente un passaggio linguistico da una lingua a un'altra, bensì un atto interpretativo, ricreativo e talvolta una vera e propria riscrittura culturale. Nel caso di opere come *La signorina Julie*, la cui forza risiede nelle sfumature linguistiche, nella psicologia dei personaggi e nella tensione sociale e di genere, qualsiasi forma di censura, attenuazione o semplificazione compromette non solo il contenuto, ma anche la struttura profonda dell'opera. La versione persiana di questo dramma, influenzata in larga parte da restrizioni culturali e censura, offre al pubblico una narrazione che ha perso una parte significativa della sua identità originale. In questa traduzione, Julie non è più la donna moderna, fragile e tormentata dal proprio conflitto identitario; diventa invece un personaggio dipendente, passivo e unidimensionale, con cui è difficile empatizzare. Questa trasformazione altera radicalmente anche il modo in cui lo spettatore iraniano si confronta con il

teatro moderno: ciò che dovrebbe essere un dramma complesso, amaro e stratificato si riduce a un racconto emotivo e superficiale. Inoltre, l'eliminazione di movimenti scenici, gesti simbolici e silenzi carichi di tensione psicologica rende quasi impossibile una messa in scena fedele dell'opera. Un regista che si affidasse esclusivamente a questa versione persiana si troverebbe privato di numerosi strumenti drammaturgici essenziali, ritrovandosi a disposizione solo l'involucro sbiadito di un capolavoro teatrale. Va inoltre osservato che non esistono prove documentarie precise su quale versione originale dell'opera sia stata utilizzata dal traduttore per realizzare questa traduzione persiana. Questa lacuna filologica, unita all'assenza di note critiche o confronti intertestuali, rende difficile la verifica dell'aderenza alla fonte.

Nel contesto culturale iraniano, dove i contenuti di natura sessuale e di genere sono spesso soggetti a limitazioni espressive, *La signorina Julie* non è mai stata messa in scena in modo completo. Ciò ha probabilmente contribuito alla sua limitata ricezione critica e alla mancanza di analisi approfondite, che relegano tuttora l'opera in una posizione marginale nel panorama teatrale persiano. *La signorina Julie* non è soltanto un classico del teatro europeo, ma un esempio straordinario di intreccio tra psicologia individuale, struttura di classe e crisi identitaria femminile nella drammaturgia moderna. La traduzione persiana esistente, pur riconoscendone il ruolo pionieristico, non è riuscita a trasmettere queste stratificazioni al lettore iraniano. L'analisi comparativa tra il testo originale e la versione tradotta mostra chiaramente come difetti quali la perdita di tono, l'eliminazione di dettagli scenici, la semplificazione dei personaggi e l'alterazione semantica di parole chiave abbiano trasformato un dramma psicologico di grande potenza in un racconto debole e appiattito.

In conclusione, l'analisi delle traduzioni teatrali in Iran mostra chiaramente come il processo non possa essere ridotto a una semplice trasposizione linguistica. Seguendo Lefevere, esse si configurano come vere e proprie riscritture, profondamente condizionate da vincoli ideologici e culturali che hanno trasformato opere come *La signorina Julie* in narrazioni depotenziate e semplificate. La prospettiva di Bassnett permette di comprendere come tali traduzioni, prive di molte dimensioni performative e ritmiche, abbiano limitato la possibilità di una messa in scena fedele e di un rapporto vivo con il pubblico. Infine, con Pavis si può osservare come la traduzione teatrale si collochi in uno spazio intermedio, attraversato da tensioni tra alterità e ricezione: nel contesto iraniano, però, l'equilibrio si è spesso risolto in un adattamento etnocentrico che ha ridotto la complessità dei codici originari. Ne deriva che la traduzione teatrale, lungi dall'essere un mero esercizio di fedeltà, si rivela un campo di mediazione e di conflitto, capace di ridefinire non solo il testo, ma anche la percezione stessa del teatro moderno da parte del pubblico.