

Paola Bono  
EQUILIBRISMI:  
TRADURRE CARYL CHURCHILL

Quasi ottantadue anni, Caryl Churchill – drammaturga britannica di prima grandezza – scrive per il palcoscenico, la radio e la televisione da oltre sessanta; e il suo è un *corpus* così ricco e vario che le è valso la definizione di “mother of reinvention”, per la capacità di modificare costantemente la scrittura drammaturgica, incidendo su linguaggio e struttura del teatro. Conosco e amo il suo lavoro dalla fine anni degli Settanta, dopo il clamoroso successo ottenuto a Londra e poi a New York dal suo tuttora dirompente *Cloud Nine*, che qualche tempo fa è stato rappresentato per la prima volta in Italia dalla compagnia Bluemotion con la regia di Giorgina Pi – anche in questo caso con riscontri molto positivi di pubblico e di critica. E proprio in un corso tenuto insieme alla mia amica e mentore Maria Vittoria Tessitore al DAMS di Roma Tre, Giorgina aveva incontrato per la prima volta la scrittura drammaturgia di Churchill.

Dunque per me fu ovvio coinvolgere lei e l’Angelo Mai – meraviglioso luogo di produzione culturale nel cuore di Roma – quando decisi di affrontare in un progetto di lunga durata non un’opera singola ma tutta la varietà della produzione di Churchill, sia curando la pubblicazione di una serie di volumi di suoi testi che cercando di stimolarne la messa in scena. Sono passati ormai diversi anni, e oltre a *Settimo cielo* Giorgina Pi ha diretto *Cuore blu*, *Non non non non non abbastanza ossigeno* e *Porci e cani* (questi ultimi due nella mia traduzione), mentre già prima, in una sorta di prologo al progetto, Marta Gilmore aveva curato la regia di *Sette bambine ebre* al Teatro Valle Occupato. In verità a spingermi a pensare e far nascere il progetto “Non normale, non

rassicurante”<sup>1</sup>, in collaborazione con l’Angelo Mai e Giorgina, fu appunto l’esperienza di quella traduzione, nata in un laboratorio negli spazi del Valle, in seguito abbandonati sotto minaccia di sgombero e ancora da restituire alla città.

In un confronto serrato con Marta Gilmore e un nutrito gruppo di partecipanti, e poi in tutte le fasi di preparazione dello spettacolo (in seguito ripreso altrove dalla stessa regista con la sua compagnia Isola Teatro), ci interrogammo su ogni parola, sui ritmi e sulle pause, sulle possibili assegnazioni delle battute in un testo che si apre a molteplici possibilità, nella tensione a restituire il linguaggio di lucida compressione poetica con cui Churchill tratta argomenti dolorosi e complessi. Scritto a caldo come risposta alla cosiddetta Operazione Piombo Fuso, in poche pagine questo «dramma per Gaza», come recita il sottotitolo di *Sette bambine ebreë*, ripercorre decenni di storia sanguinosa, dalla persecuzione del popolo ebraico alla nascita dello stato di Israele all’infinito conflitto con un altro popolo espropriato della sua terra; lavorarci in gruppo nella prospettiva di una messa in scena per me significò capire davvero, per così dire *in corpore vivo*, i fondamenti teorici della pratica traduttiva, che si inveravano nel nostro sforzo collettivo di trovare man mano le parole per comunicare in italiano tutta la sua ricchezza<sup>2</sup>.

La traduzione è etimologicamente “mobile”, sia in senso molto materiale – si può essere “tradotti”, cioè spostati o trasportati da un luogo all’altro – sia metaforicamente, in quanto comporta un movimento tra lingue, culture, codici; e ancora di più la traduzione per il teatro, che tende a un successivo e più importante passaggio. Ne deriva che nessuna traduzione può essere veramente “letterale” o

<sup>1</sup> Il titolo del progetto riprende quello di un articolo scritto da Churchill quando era poco più che ventenne per delineare la sua idea di teatro: *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*, «The Twentieth Century» [numero monografico: *Young Opinion. No Contributor to This Number Is Over 25*], vol. 168, n. 1005, 1960. Viene schematicamente illustrato nelle sue tappe in appendice al quinto volume delle opere di Churchill – e riproposto aggiornato in appendice al volume sei, come gli altri pubblicato da Editoria & Spettacolo.

<sup>2</sup> Per un’analisi delle scelte traduttive in *Sette bambine ebreë* vedi il contributo di Serena Guarracino in questo numero.

“fedele”; se pure volessimo usare il concetto di «equivalenza» sviluppato da Eugene Nida e ripreso da altri teorici, potremmo dire che pur privilegiando l’«equivalenza formale», cercando di produrre un testo nella lingua di arrivo che corrisponda il più possibile agli elementi della lingua di partenza, si dovranno fare alcune concessioni all’«equivalenza dinamica» (o «funzionale»), facendo attenzione alle determinanti sociali e culturali e alla fluidità linguistica della lingua di arrivo<sup>3</sup>.

Non sono – in generale – molto affezionata all’idea di fedeltà; come traduttrice che lavora con lingue e culture con griglie testuali e concettuali simili (modelli di aspettative sia linguistiche che “ideologiche” interiorizzate dai membri di una data cultura<sup>4</sup>), vorrei proporre un termine affine ma non identico, e sottolineare l’importanza di essere “leali” al testo di partenza, avendo fiducia nelle scelte di chi l’ha scritto e dunque rispettando il più possibile le sue peculiarità, ad esempio per quanto riguarda le scelte lessicali e sintattiche o la punteggiatura. Concordo in questo con Laurence Senelick quando suggerisce – tra le altre cose – che non si dovrebbero usare sinonimi se nel testo fonte ricorre una stessa parola, né combinare frasi brevi o spezzare frasi lunghe, e che si dovrebbero tenere gli occhi aperti per riconoscere echi, citazioni e riferimenti culturali, e prestare attenzione al modo in cui ellissi, trattini, virgole vanno a costituire una sorta di «partitura» per il dialogo<sup>5</sup>.

Ma non si può dimenticare che il testo in traduzione deve essere accettabile nella lingua di destinazione, e dunque la traduzione diventa una “prova di equilibrio”, che tenta di evitare – per usare

<sup>3</sup> Eugene A. Nida e Charles R. Taber, *The Theory and Practice of Translation. With Special Reference to Bible Translating*, Leiden & Boston, Brill, 1969, p. 173.

<sup>4</sup> Vedi Susan Bassnett e André Lefevere, *Introduction. Where Are We in Translation Studies?*, in *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Clevedon, Multilingual Matters, 1998, pp. 1-11; André Lefevere, *Composing the Other*, in *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, a cura di Susan Bassnett e Harish Trivedi, London, Routledge, 1999, pp. 75-94; Susan Bassnett, *Culture and Translation*, in *A Companion to Translation Studies*, a cura di Piotr Kuhiwczak e Karin Littau, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, pp. 13-23.

<sup>5</sup> Laurence Senelick, *Semper Fidelis*, «Theatre Journal», vol. 59, n. 3, 2007, pp. 369-72.

la terminologia di Lawrence Venuti – sia un'eccessiva «domestication» del testo di partenza per adattarlo alla lingua e alla cultura di destinazione, tendendo quindi a chiarire, espandere o ignorare espressioni e idiomi specifici, sia un'eccessiva «foreignization», che chiederebbe al pubblico di destinazione di accettare uno stile straniante per riflettere la struttura e la sintassi della lingua di partenza, nonché le sue griglie, testuale e concettuale<sup>6</sup>.

Penso che questa prova di equilibrismo sia parte della responsabilità di chi traduce, che deve servire due padroni, il testo fonte (e l'autore/autrice) e il testo in traduzione (e il pubblico). Il nostro non è un atto comunicativo originale, la nostra creatività – perché c'è creatività – è derivativa e soggetta a vincoli; come sostiene Robert Wechsler, siamo attori, recitiamo un testo, ma è una «performance senza palcoscenico»<sup>7</sup>. Al centro della traduzione c'è quindi una sorta di doppia coscienza, un decentramento o una mancanza di fisicità che fa pensare a quella che Paul Ricœur, parlando dell'utopia, chiama «extra-territorialità»<sup>8</sup>. Tradurre implica una negoziazione tra due imperativi apparentemente contraddittori: spiegare l'altro al sé e però anche proteggere l'altro dall'assimilazione al sé, esplorare e insieme distaccarsi dalla propria matrice culturale; l'extra-territorialità richiede di proiettarsi interamente nel mondo del testo, ma insieme di cercarne le potenziali risonanze all'interno dei contorni di un'altra lingua e cultura di destinazione.

Come già accennavo, quando si traduce per il teatro si incontra un'ulteriore dimensione, quello spazio condiviso con le ombre della performance, o meglio *delle* performance, inscritte come possibilità aperte nel testo fonte e poi nel testo in traduzione. La decodifica e la ricodifica in un'altra lingua deve fare i conti con la specificità del testo drammatico, che può certamente avere una vita propria, ma che è intrinsecamente destinato al palcoscenico, indicando quindi un'ul-

<sup>6</sup> Cfr. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

<sup>7</sup> Cfr. Robert Wechsler, *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*, North Haven, Catbird Press, 1998.

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *Ideology and Utopia as Cultural Imagination*, «Philosophic Exchange», vol. 7, n. 1, 1976, pp. 17-28: 23.

teriore traduzione che con Jakobson potremmo chiamare «intersemiotica»<sup>9</sup>. I testi drammatici sono una serie di *énonciations* radicate nel qui ed ora dell'azione che muovono, e legate ai personaggi che li pronunciano. E anche se le indicazioni sceniche (laddove siano presenti, e in Churchill a volte mancano del tutto) puntano alle “ombre” della performance, un testo drammatico è fatto essenzialmente di dialoghi, le cui peculiari caratteristiche sono state analizzate da diversi studiosi<sup>10</sup>.

Nella sua necessità di contestualizzazione fisica, inoltre, il discorso drammatico è segnato dalla deissi, con un possibile scambio di informazioni non sul piano simbolico ma su quello sensoriale-motorio<sup>11</sup>; per cui, come commenta Elam, «[dramatic discourse] involves the speaker's body directly in the speech act. The language of the drama calls for the intervention of the actor's body in the completion of its meanings»<sup>12</sup>. Ed eccoci di nuovo alle ombre della performance. La loro persistenza, nelle riflessioni teoriche sulla specificità della traduzione delle opere teatrali, ha provocato una riformulazione dell'opposizione traduzione fedele/libera, riformulata come filologica/“performabile”, o per la pagina/per il palcoscenico. Se si collabora in vista di una specifica performance, le scelte saranno chiaramente segnate dall'interpretazione che guida il progetto, ma se non si lavora con un regista o una compagnia e si traduce autonomamente, torna utile la mia metafora della prova di equilibri-

<sup>9</sup> Com'è noto, le tre tipologie di traduzione identificate da Jakobson sono quella intralinguistica (la reinterpretazione in segni linguistici della stessa lingua), quella interlinguistica (la traduzione “vera e propria”, da un sistema linguistico a un altro), e quella intersemiotica (da un sistema di segni a un altro); cfr. Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Language in Literature*, a cura di Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1987, pp. 232-39: 233.

<sup>10</sup> Si vedano ad esempio Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», vol. 60, 1976, pp. 1-56 (poi in *Di scritto e di parlato*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-79); Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, vol. II, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81-159.

<sup>11</sup> Cfr. Francesco Antinucci, *Sulla deissi*, «Lingua e Stile», vol. 60, n. 2, 1974, pp. 223-247: 243.

<sup>12</sup> Keir Elam, *The Semiotics of Theatre*, cit., p. 127.

smo, dato che si dovrebbe tentare di lasciare il testo aperto a scelte multiple (come di solito accade per il testo fonte).

Il testo drammatico richiede la consapevolezza della sua destinazione per diventare un testo multimodale, in una coesistenza di diverse modalità di espressione verbale e non verbale, che comprendono sia la vista che il suono. Le parole sono la base per l'azione; la loro coordinazione con l'ambiente del mondo drammatico avviene attraverso componenti paralinguistiche che riguardano gli elementi vocali (come l'intonazione, l'altezza, il volume ecc.) per l'espressione delle emozioni, elementi cinesici legati ai movimenti e ai gesti del corpo, ed elementi prossemici, sul rapporto dei corpi sul palcoscenico tra loro e con l'ambiente. Il dibattito si è quindi concentrato soprattutto sulla necessità, nella traduzione, di produrre un testo "parlabile" e "performabile"; dando però spazio alle accuse di – ancora una volta – "tradire" il testo di partenza e chi l'ha scritto. Pur senza negarne la rilevanza, persino Susan Bassnett, inizialmente una convinta sostenitrice della performabilità, ha poi ribaltato la sua posizione, rifiutandola come un termine non credibile perché non definibile: una nozione astratta universale di performabilità non può esistere, perché essa varia a seconda delle soggettività agenti e dei *milieu* culturali<sup>13</sup>.

Il teatro è proteiforme, una costante reinvenzione di testi – e la performabilità è nelle mani del lavoro collaborativo di registi, interpreti, e così via; riguarda lo spettacolo nella sua totalità e insieme il rapporto con il pubblico reale o potenziale, e in questa ulteriore fase di traduzione intersemiotica ancora una volta può esserci una tensione tra *foreignization*, *domestication*, e l'ideologia teatrale della compagnia. Come sostiene Patrice Pavis, la teatralità, o performabilità, non è «a quality or *essence* inherent in a text or situation, but a pragmatic use of stage tools such that the components of performance enhance one another and break the linearity of text and word»<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Susan Bassnett, *Ways Through the Labyrinth*, in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, London, Croom Helm, 1985, pp. 97-103.

<sup>14</sup> Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre. Terms, Concepts, and Analysis*, Toronto and Buffalo, University of Toronto Press, 1998, p. 397.

Questo per me significa che un'opera teatrale tradotta deve essere vista come un'opera in transizione, perché dovrebbe essere in grado di rispondere con flessibilità alla contingenza dell'ambiente performativo; chi traduce dovrebbe saper accettare che la sua traduzione può essere modificata nel processo di messa in scena. Questo non è avvenuto quando Giorgina Pi ha diretto le mie traduzioni di *Non non non non abbastanza ossigeno* e di *Porci e cani* perché, sebbene in entrambi i casi io abbia lavorato solitariamente, avevo però discusso più volte con lei i due testi.

Prima di concludere dandovi un esempio specifico della mia pratica di traduzione di Churchill, illustrandone anche alcune difficoltà, voglio posizionarmi in relazione alle quattro funzioni e finalità di traduzione per il teatro individuate da Manuela Perteghella nel suo modello descrittivo-antropologico di traduzione teatrale: 1) divulgazione e studio, con commenti, note, e così via; 2) educazione politica; 3) introdurre nuove forme drammaturgiche nella cultura di destinazione; 4) introdurre nuove pratiche teatrali<sup>15</sup>. Il progetto su Caryl Churchill in qualche modo le coinvolge tutte e quattro, dato che questa drammaturga ha sempre scritto testi politicamente molto connotati – oltre che molto innovativi, che hanno cambiato il linguaggio del teatro sperimentando diverse pratiche teatrali. Cercare di far conoscere il suo lavoro, curando la traduzione delle sue opere teatrali con introduzioni e apparati bibliografici, e poi cercare di mettere in scena le sue opere, grazie alla mia lunga amicizia con Giorgina Pi e al mio coinvolgimento nell'esperienza dell'Angelo Mai, e prima grazie all'esperienza del Teatro Valle Occupato, è stata per me una scelta non solo culturale ma fortemente politica; anche perché, come femminista, sono sempre stata interessata alla creatività femminile e a combattere il modo piuttosto scandaloso in cui spesso viene ignorata.

Passo ora a citare e analizzare, nell'originale e nella mia traduzione, l'inizio del lungo monologo che, pronunciato dall'eponima protagonista, apre *Skriker; lo spirito della vendetta* (1994), un

<sup>15</sup> Manuela Perteghella, *A Descriptive-Anthropological Model of Theatre Translation*, in *Drama Translation and Theatre Practice*, a cura di Sabine Coelsch-Foisner e Holger M. Klein, Bern, Peter Lang, 2004, pp. 1-23.

testo che mentre ci lavoravo mi ha spesso spinto a chiedermi se non avessi affrontato un compito troppo difficile; soprattutto perché l'ambizione che mi muoveva era restituire la stupefacente inventiva dell'originale, il gioco ritmico di assonanze, la polisemia intessuta di riferimenti letterari e culturali.

Heard her boast beast a roast befeater, daughter could spin span spick and spun the lowest form of wheat straw into gold, raw into roar, golden lion and lyonesse under the sea, dungeonesse under the castle for bad mad sad adders and takers away. Never marry a king size well beloved. Chop chip pan chap finger chirrup chirrup cheer up off with you're making no headway. Weeps seeps deeps her pretty puffy cream cake hole in the heart operation. Sees a little blackjack thingalingo with a long long tale awinding. May day, she cries, may pole axed me to help her. So I spin the sheaves shoves shivers into golden guild and geld and if she can't guessing game and safety match my name then I'll take her no mistake no mister no missed her no mist no miss no me no<sup>16</sup>.

Compare quasi subito la stringa allitterativa «boast beast a roast befeater» che implica anche assonanze di termini con significati diversi: letteralmente «vantarsi bestia arrosto mangiamanzo» (ma *beefeater* è anche il nomignolo dei guardiani della Torre di Londra), cui ne segue un'altra «spin span spick and spun», cioè «filare filò pulito e filato», con l'ovvio richiamo dell'idiomatico *spick and span*, che è inoltre, con una minima variazione (*spic* invece di *spick*) il nome di un detersivo molto noto anche in Italia. Contemporaneamente «Heard her boast [...] daughter could spin [...] the lowest form of wheat straw into gold», traducibile letteralmente con «La sentii vantarsi che la figlia poteva filare la peggior paglia di grano in oro», richiama alla mente la favola di *Rumpelstilzchen* (in italiano *Tremotino*), dove uno gnomo si offre di compiere la prodigiosa trasformazione per una ragazza andata sposa al re in seguito alla bravata dei suoi genitori e chiede in cambio la sua vita, a meno che lei non indovini il suo nome.

<sup>16</sup> Caryl Churchill, *Skriker*, in *Plays 3*, London, Nick Hern Books, 1998, pp. 239-91: 242.

La prosecuzione della favola si può ricostruire nel riferimento al re in «Never marry a king» («Non sposare un re»), e poi in quello alle difficoltà della ragazza: «you're making no headway» («non stai facendo progressi») che dunque piange («Weeps») e chiede aiuto allo gnomo («axed me to help her»); lui accetta («So I spin»), ma se lei non indovina la prenderà («if she can't guessing game and safety match my name then I'll take her»). Inoltre, come ricorda Derek Attridge nel paragonare il linguaggio di *The Skriker* a quello del joyciano *Finnegan's Wake*,

«Never marry a king size well beloved» concentra in sette parole le espressioni o parole «Never marry a king», «king size», «Sizeweil» (il nome di un reattore nucleare britannico che riecheggia il riferimento nella frase precedente alla centrale di Dungeness, così attirando subito l'attenzione verso le questioni ambientali), e l'espressione biblica (e Hardyescia) «well beloved»<sup>17</sup>.

Molti altri esempi, anche più complessi, si potrebbero fare proseguendo nell'analisi del monologo, ma credo che questo sia sufficiente a dare un'idea delle difficoltà di traduzione, e passo a presentare e commentare la mia.

Le ho sentite le sue vanterie e bravate brutta bestia arrosto sbafato, la figlia sapeva filare girare il panno passare pulire a puntino il panno filato da paglia a oro fino, leone dorato sentite il ruggito, Lyonesse paese segreto sottomarino, sotto il castello oscure segrete per tristi serpenti e a portar via. Non sposare mai un re king size adoramoto. Trincia tritura tegame ritaglia dito cioncato cinguetta cinguetta la cinciallegretta via vai avanti non vai. Piange stilla affonda infonde la bella rotonda la torta col buco nel cuore operare. Vede un bastone piccino cifrato che gira la coda l'allunga l'avvita. Aiuto, ella grida, a maggio m'invita, e l'ascia mi lascia. Io filo fascine scendendo fleggio tremanti le schegge in oro a tributo e se non può lo zolfanello indovinello sapere il mio nome la prendo davvero signore sincero non sbaglio non erro non s'alza la bruma non sono signora<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Derek Attridge, *From «Finnegans Wake» to «The Skriker»: Morphing Language in James Joyce and Caryl Churchill*, «Papers on Joyce», nn. 7-8, 2001-2, pp. 45-53: 49.

<sup>18</sup> Caryl Churchill, *Skriker, lo spirito della vendetta*, in *Teatro III*, a cura di Paola Bono, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2016, pp. 381-434: 385.

Come si vede, ho dovuto rinunciare ai riferimenti all'energia nucleare e alla Bibbia, per privilegiare da un lato il senso per così dire narrativo e informativo delle parole di Skriker, e dall'altro il suono, la catena di suoni che le si accavallano in bocca – dunque mantenendo le allitterazioni e allo stesso tempo trasmettendo gli elementi base della storia di Tremotino. Non so se e quanto ci sono riuscita, ma non ho voluto arrendermi e rinunciare; il giudizio a chi leggerà, e ancor più a chi volesse mettere in scena questo testo fantasioso e fantastico.