



Enthymema XXII 2018

“It’s only a name?” L’intraducibile a teatro

Mariavita Cambria

Università di Messina

Francesca Vigo

Università di Catania

Abstract – Il contributo si propone di analizzare alcuni delle problematiche che nascono nella traduzione dei testi teatrali attraverso l’analisi di *Translations* (1980) opera del celebre commediografo irlandese Brian Friel, e della sua traduzione italiana (1996). Il testo teatrale e la relativa traduzione in italiano si prestano all’analisi di numerose questioni centrali che riguardano la traduzione teatrale: da quello meramente linguistico del passaggio dall’irlandese all’inglese a quello dell’intraducibilità culturale che diventa segno e atto scenico. Ci si propone di analizzare come tali questioni emergano nella traduzione in italiano e quale sia il ruolo del traduttore nel mediare tali concetti nello spazio teatrale.

Parole chiave – Brian Friel; traduzione; intraducibile; testo drammatico; teatro post-coloniale.

Abstract – The paper aims at investigating pivotal issues concerning theatre translation through the analysis of *Translations* (1980) by Brian Friel and its Italian translation *Traduzioni* (1996). With its core themes on matters such as the passage from Gaelic into English in 19th century Ireland and cultural untranslability, the well-known play *Translations* encapsulates decisive matters concerning the translation of drama and plays. The paper thus explores how such controversial questions emerge in the Italian translation with specific reference to the naming process.

Keywords – Brian Friel; translations; untranslatable; drama; postcolonial theatre.

Cambria, Mariavita; Vigo, Francesca. “‘It’s only a name?’ L’intraducibile a teatro”. *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 17-29.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10618>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

“It’s only a name?” L’intraducibile a teatro

Mariavita Cambria

Università di Messina

Francesca Vigo

Università di Catania

1. Introduzione

Sulla questione dell’intraducibilità molto si è scritto, soprattutto in relazione alla poesia. Tuttavia, anche il testo teatrale può contenere elementi che possono renderlo, per lo meno interlinguisticamente, intraducibile. Un testo teatrale, per sua natura, è immediatamente destinato alla traduzione, una traduzione intersemiotica che, dalla forma prettamente verbale, trasforma il testo mettendolo in scena, e arricchendolo di elementi non immediatamente pertinenti al livello più prettamente linguistico. La traduzione teatrale, in ambito anglofono conosciuta come «drama translation» (Aaltonen), «performance translation» (Hale and Upton) o, più semplicemente, come «theatre translation», secondo la definizione proposta da Bassnett (2000), ha acquisito nuova rilevanza interdisciplinare fuori dal più tradizionale ambito di ricerca dei «Translation Studies». Gli studi di natura più prettamente teatrale e drammaturgica si dimostrano, infatti, particolarmente interessati alle questioni traduttologiche perché considerano la traduzione un paradigma utile alla ricerca interdisciplinare che combini drammaturgia, storia del teatro e messa in scena (Baines, Marinetti and Perteghella). Il testo teatrale si realizza nella sua traduzione in scena, esso non esiste, al di fuori di questa dimensione traduttologica.

Non è tuttavia possibile considerare ogni testo teatrale ontologicamente facile da tradurre interlinguisticamente. In alcuni casi il tessuto testuale ed il ruolo riservato alla lingua rendono il testo, forse, non traducibile. È questo ciò che intende indagare il presente contributo, che si propone di analizzare, da un punto di vista traduttologico, un’opera teatrale già di per sé variamente complessa all’interno del canone. L’obiettivo è capire se il testo possa essere completamente tradotto in tutte le sue componenti, anche quelle non prettamente o esplicitamente linguistiche; e se quanto contenuto nel tessuto drammaturgico possa essere trasferito nella sua interezza, cioè comprensivo di quelle componenti il cui processo di significazione si completa nella messa in scena.

Ci si propone di approfondire alcune delle problematiche che nascono nella traduzione di *Translations* (1980) opera del celebre commediografo irlandese Brian Friel, e della sua traduzione italiana *Traduzioni ed altri drammi* (1996) a cura di Carla De Petris. Numerose ed estremamente varie sono le questioni sollevate da questo testo: la conquista coloniale, la perdita di identità culturale e linguistica, i colpi mortali che il diciannovesimo secolo assesterà alla civiltà gaelica, il ruolo della lingua nella costruzione testuale.

2. La questione irlandese/Irlanda: una breve contestualizzazione

Riteniamo importante, prima di procedere all’analisi del testo, proporre una localizzazione del testo sia nel tempo che nello spazio, perché come prodotto post-coloniale generato in un

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

contesto conflittuale e problematico, la sua interpretazione e la sua disamina non possono prescindere dal dove e dal quando che caratterizzano la sua genesi (Jameson).

Il testo viene scritto nel 1980 a Derry in Irlanda ed è ambientato nel 1833 a Baile Beag/Ballybag, in Donegal contea dell'Irlanda nordoccidentale. L'Irlanda degli anni '80 è un'Irlanda ancora pienamente immersa nell'annoso legame dicotomico dipendenza/indipendenza dall'Inghilterra. Era il 1922 quando l'Irlanda del Sud acquisiva indipendenza mentre quella del nord rimaneva una colonia con un suo parlamento. Fino agli anni '70 le lotte tra cattolici, IRA, nazionalisti, protestanti e la polizia sono feroci con frequenti invii dell'esercito da parte del Regno Unito. La tensione sociale è alta nel nord Irlanda, tra il 1980 e il 1981 dieci prigionieri dell'IRA si lasciano morire di fame per protestare contro l'essere trattati come criminali e non come prigionieri politici. Si ricorderà infatti Bobby Sands morto dopo 66 giorni di sciopero.

In un contesto più specificamente letterario, *Translations* è particolarmente significativo perché è il primo lavoro della Field Day Theatre Company fondata dallo stesso Friel e da Stephen Rea per creare una «quinta provincia», come dichiarano gli stessi autori, un posto immaginario dove creare un luogo di dibattito per i fermenti culturali del tempo. La fondazione di Field Day può anche essere vista nell'ottica di una volontà di riattivare un meccanismo di scambio tra tribù (quella del nord e quella del sud) che ancora a metà degli anni ottanta non riuscivano a comunicare (Hughes; Field Day). L'intellettuale si configura, quindi, come ponte, mezzo di unione, di passaggio tra le varie fazioni. Il primo lavoro di Field Day, *Translations*, nasce dalla convinzione che il passato irlandese non fosse poi così integro ed intatto come si credeva.

All'epoca descritta nell'opera, l'Irlanda è principalmente un'economia rurale, è cattolica, e parla l'irlandese (gaelico). È in regime coloniale britannico: la società è divisa in classi sociali facilmente identificabili dalla capacità o meno di parlare inglese, la lingua dei colonizzatori, i ricchi parlano inglese i poveri no. L'Irlanda del 1833 è inoltre caratterizzata dalle azioni previste dalla «Ordinance Survey-map» che miravano al rinnovamento dei toponimi irlandesi su base inglese, cioè una modifica che implicava la cancellazione della presenza irlandese dai toponimi a favore di una versione 'più inglese' e di conseguenza più semplificata e comprensibile degli stessi. Sono inoltre anni caratterizzati da un intenso dibattito sulla lingua e questo è presente nel testo. Friel stesso dice che «the play has to do with language and only language» è un «linguistic displacement of one culture by another» ("Extracts" 60); è infatti attraverso lo straordinariamente complesso gioco di lingua/traduzione che il dramma ci ricorda continuamente, ma non esplicitamente, che dovrebbero essere gli irlandesi e non gli inglesi a decidere sulle sorti del gaelico. E questo non è esplicito ma costruito, per esempio, attraverso i personaggi: i gemelli Donnelly e il Colonial Army replicano la diade IRA - British Army.

2.1 La storia

La trama dell'opera è piuttosto semplice, e questo potrebbe (erroneamente) far pensare ad un altrettanto semplice processo di traduzione. Come già detto, l'azione si svolge a Baile Beag, diversi abitanti sono riuniti in un fienile che funge da *hedge school* per seguire la lezione del giorno: latino, greco, aritmetica. Le *hedge school* erano scuole non ufficiali, assai diffuse nelle campagne irlandesi dal Seicento fino alla metà dell'Ottocento, tenute da maestri che venivano pagati dalle famiglie contadine per istruire i loro figli e sopperire così all'assenza di scuole per la popolazione cattolica; spesso esse insegnavano anche le lingue dell'antichità classica (Fernández-Suárez; Adams). La lezione viene interrotta dall'arrivo di Owen, figlio minore del maestro, che vive a Dublino e che si trova nella contea per fare da accompagnatore ed interprete a due ufficiali dell'esercito britannico impegnati nella preparazione di una mappa per la 'traduzione' dei toponimi locali. In quel decennio, infatti, le autorità militari britanniche effettuavano rilievi topografici di questo genere su tutto il territorio irlandese, nel quadro di una politica di controllo e al contempo di più stretta integrazione dell'isola nel Regno Unito, come imposto

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

dall'Act of Union del 1800. Come vedremo, il lavoro di traduzione consisteva nell'anglicizzare tutti i toponimi gaelici, tanto villaggi e città, quanto campi, colline, corsi d'acqua, o trascrivendoli in una versione foneticamente simile, o traducendoli nei corrispondenti termini inglesi.

Ad esempio, *Cnoc Bán*, letteralmente collina chiara, o bianca, poteva essere tradotto foneticamente e diventare in *Knockbawn*, oppure con un calco e diventare *Fair Hill*. Il compito affidato ad Owen, che ha un nome gaelico che, significativamente, i due inglesi non comprendono e si ostinano a sostituire con «Roland», come vedremo in seguito, non si limita alla toponomastica, ma consiste anche nel fare da tramite – linguisticamente e politicamente – tra gli ufficiali e gli abitanti, che non parlano l'inglese. L'esistenza di questa barriera linguistica non impedisce comunque che sbocchi un idillio fra Máire, una ragazza del villaggio, e George Yolland, il più giovane dei due ufficiali, idealista e ben intenzionato, sul quale l'Irlanda esercita un profondo richiamo. Quando Yolland scompare (ucciso dai gemelli Donnelly, misteriose figure che, mai presenti fisicamente sulla scena, ricorrono tuttavia sovente nei discorsi dei personaggi), l'esercito annuncia rappresaglie terribili e si intuisce lo sgretolarsi imminente del mondo come finora lo conoscevano gli abitanti di Ballybeg, della sua civiltà e della sua cultura. Il villaggio sarà raso al suolo, Máire è decisa a partire per l'America e vuole (o deve) imparare l'inglese, Owen sembra voler abbandonare il suo ruolo di traduttore-traditore. Solo Jimmy Jack, un solitario scapolo sulla sessantina intriso di mitologia greca, continua ad inseguire il miraggio di un matrimonio con Pallade Atena.

3. L'intraducibile e *Translations*

Dopo l'essenziale presentazione dell'opera nostro oggetto di studio e della sua necessaria contestualizzazione, il contributo si sposta su una dimensione più prettamente analitica che mira a dimostrare la possibile intraducibilità di *Translations*.

Il dramma mostra gli effetti sulla comunità locale, che parla gaelico, dell'arrivo di un gruppo di militari dell'esercito incaricati di redigere una mappatura del luogo e di tradurre in inglese la toponomastica celtica. La pièce mette in scena le difficoltà comunicative tra i militari e la comunità locale e le conseguenze di tale situazione ma al tempo stesso descrive l'amore che sboccia tra Yolland e Máire considerandolo uno spiraglio capace di superare le barriere linguistiche. Il *play*, però, non vuole essere soltanto uno specchio dell'Irlanda di metà Ottocento ma una riflessione a trecentosessanta gradi sulla condizione linguistica del paese. Alcune considerazioni dello studioso inglese sui limiti della comunicazione linguistica sono infatti riportate in modo quasi pedissequo tra le pagine di *Translations* che proprio per questa fusione tra elemento linguistico e politico rappresenta il dramma maggiormente studiato nella produzione di Friel. Come detto, il testo è strettamente legato alla lingua e alle questioni linguistiche, si identifica pienamente con la lingua e con il suo valore sociale. Propone e mette in scena una crisi linguistica che secondo le parole di Seamus Deane «becomes the focus through which questions of authority and failure, love and treachery, culture and its disintegration are examined» (*A Short History* 246). Secondo Kearney, l'opera si basa su due modelli linguistici principali: uno ontologico e uno positivistico. La lingua è «the house of being» (Kearney 155), ed è ontologicamente capace di rivelare ogni verità come sostiene Heidegger. Allo stesso tempo la lingua può essere funzionale e strumentale al progresso o alla colonizzazione, in perfetta corrispondenza con le teorie positivistiche inglesi.

Il dramma è soprattutto, quindi, una riflessione sulla lingua con echi profondi al lavoro di George Steiner in *After Babel* (1980), una riflessione che ci viene ricordata in diversi punti del testo, insieme ai numerosissimi richiami alla lingua che riportiamo qui di seguito:

L'intraducibile a teatro
Marivita Cambria e Francesca Vigo

[1]

Yolland's official task, which Owen is now doing, is to take each of the Gaelic names – every hill, stream, rock, even every patch of ground which possessed its own distinctive Irish name – and Anglicize it, either by changing it into its approximate English sound or by translating it into English words. For example, a Gaelic name quale Cnoc Ban could become Knockban or – directly translated – Fair Hill. (II, i: 409)¹

[Il compito ufficiale di Yolland, che adesso sta svolgendo Owen, è prendere tutti i toponimi in gaelico - ogni collina, ogni corso d'acqua, ogni roccia, ogni pezzo di terra identificato da un nome gaelico - ed anglicizzarlo, o trasformandolo in un termine più vicino ai suoni inglesi o traducendolo in parole inglesi. Per esempio un nome gaelico come Cnoc Ban potrebbe diventare tanto Knockban quanto - tradotto direttamente - Fair Hill]²

[2]

Hugh: [...] But remember that words are signals, contours. They are not immortal. And it can happen - to use an image you'll understand - it can happen that a civilisation can be imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of... fact. (II, i: 419)

[Hugh: [...] Ma ricordati che le parole sono segni, contorni. Non sono immortali. E può succedere - per usare un'immagine che puoi capire - può succedere che una civiltà venga imprigionata da contorni linguistici che non corrispondono più al paesaggio... reale.]

[3]

Yolland: [...] Even if I did speak Irish, I'd always be considered an outsider here, wouldn't I? I may learn the password but the language of the tribe will always elude me, won't it? The private core will always be ...hermetic, won't it? (II, i: 416)

[Yolland: [...] Anche se parlassi gaelico, sarei sempre considerato un estraneo, non è vero? Potrei imparare tutto ma la lingua della tribù mi sfuggirà sempre, non è vero? Il nocciolo privato sarà sempre ... ermetico, non è vero?]

[4]

[...]that it is not the literal past, the 'facts' of history, that shape us, but images of the past embodied in language. (II, ii: 429)

[... e non è il passato reale, i 'fatti' storici, che ci plasmano, ma le immagini del passato incarnati nella lingua.]

[5]

Owen: [...] We've come to this crossroads. Come here and look at it, man! Look at it! And we call that crossroads Tobair Vree. And why do we call it Tobair Vree? I'll tell you why. Tobair is a well. But what does Vree mean? It's a corruption of Brian – (Gaelic pronunciation). Brian – an erosion of Tobair Bhriain. Because a hundred-and- fifty years ago there used to be a well there, not at the crossroads, mind you – that would be too simple – but in a field close to the crossroads. And an old man called Brian, whose face was disfigured by an enormous growth, got it into his head that the water in that well was blessed; and every day for seven months he went there and bathed his face in it. But the growth didn't go away; and one morning Brian was found drowned in the well. And ever since that crossroads is known as Tobair Vree – even though that well has long dried up. [...]What do we do with a name like that? Do we scrap Tobair Vree altogether and call it – what? – e Cross? Crossroads? Or do we keep piety with a man long

¹ L'edizione utilizzata è Friel 1996; d'ora in poi i riferimenti saranno tutti indicati tra parentesi all'interno del testo.

² Ove non specificamente indicato le traduzioni sono delle autrici.

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

dead, long forgotten, his name 'eroded' beyond recognition, whose trivial little story nobody in the parish remembers? (II, 2: 420)

[Owen: [...] Siamo arrivati a questo incrocio. Vieni qui e guarda! Guardalo! questo incrocio, noi lo chiamiamo Tobair Vree. E perché lo chiamiamo Tobair Vree? Te lo dico io perché. Tobari è una fonte. Ma che significa Vree? È una falsa pronuncia di Brian (secondo la pronuncia gaelica). Brian – una variazione di Tobair Bhriain. Perché centocinquanta anni fa qui c'era una sorgente, non all'incrocio, attento – sarebbe troppo facile – ma in un campo vicino all'incrocio. E un vecchio con il viso sfigurato da un bubbone enorme, si mise intesa che l'acqua di quella fonte fosse benedetta; ogni giorno, per sette anni, si recò a quella fonte per immergervi il viso. Ma il bubbone non diminuiva; e una mattina Brian fu trovato annegato in quella fonte. Da quel momento l'incrocio fu chiamato Tobair Vree – nonostante la fonte sia da tempo secca. [...] Che facciamo con un nome come questo? Cancelliamo completamente Tobair Vree e lo chiamiamo – come? –, crocevia? Incrocio? O manteniamo il rispetto per un uomo morto e dimenticato, il suo nome è così 'eroso' da essere irriconoscibile, un uomo la cui storia banale nessuno dei locali ricorda?]

[6]

Yolland: A thousand baptisms!

Owen: Eden's right! We name a thing and – bang – it leaps into existence!

Yolland: Each name a perfect equation with its roots.

Owen: A perfect congruence with its reality. (II, 422)

[Yolland: mille battesimi!]

Owen: Il Cielo ha ragione! Nominiamo una cosa e – bum – eccola creata!

Yolland: ogni nome forma un'equazione perfetta con le sue radici.

Owen: una perfetta congruenza con la sua realtà]

La lingua ed il suo ruolo sono chiaramente presenti in questi esempi. Nel primo [1] la lingua diventa esplicito strumento di colonizzazione, perfettamente coincidente con il tracciato colonizzatore britannico. La sua forza identificatrice viene consapevolmente annullata tramite la traduzione, semplice azione linguistica che si arricchisce di ampia connotazione sociale e coloniale. La traduzione, quindi, ha ruolo drammaturgico perché permette lo svolgersi dell'azione e, allo stesso tempo, è simbolica della situazione conflittuale che caratterizza il Regno Unito e l'Irlanda di quegli anni. Come trasferire questo complesso sistema di significazione che rende l'opera un esempio di letteratura post-coloniale? Quali strategie traduttive permettono di "trasferire" anche ciò che è implicito ma contribuisce e completa la costruzione dell'opera? È, davvero, tutto 'traducibile'? Il secondo esempio [2], invece, è un'esplicita presentazione del valore della lingua. La riflessione riguarda le parole e la loro forza simbolica. Sono parole che definiscono perché fissano i contorni ma, allo stesso tempo, sono pericolose perché in grado di mantenere la realtà entro rigidi confini che ne impediscono l'evoluzione. Nel caso specifico dell'opera di Friel, l'affermazione contenuta in [2] risulta ancora più significativa perché è un commento a ciò che non è esplicitamente detto, ma è sotteso a tutta l'opera. Ancora una volta, in maniera implicita, si contrappongono Gran Bretagna e Irlanda, nuovo e vecchio, passato e futuro. Naturalmente, ci si proietta verso il nuovo, verso il futuro e questo si realizza anche con la lingua e con le sostituzioni linguistiche che una situazione come quella irlandese del nord comporta. In traduzione da una lingua all'altra si corre il rischio di non trasportare tutta la valenza simbolica che arricchisce la riflessione sulle parole in *Translations*. L'affermazione in [2] è strettamente legata al contesto e alla messa in scena che completa il processo di creazione del messaggio perché l'alternarsi del gaelico e dell'inglese è al tempo stesso una continua contrapposizione tra classi sociali e tra Regno Unito e Irlanda con la conseguente reiterazione di ciò che questo significa. In traduzione si eliminerebbe, pertanto, un piano di significazione, e questo, probabilmente, potrebbe far pensare ad una possibile intraducibilità del testo a cui,

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

proprio perché si realizza durante un'altra traduzione, quella della messa in scena, non si può aggiungere alcun elemento esplicativo.

La questione della lingua come alienazione è tipica anche della narrativa di Joyce ed è sempre una questione problematica radicata nel continuare a considerare l'inglese la lingua dell'altro colonizzatore. Friel stesso sostiene che la 'questione della lingua' andrebbe affrontata con determinazione perché «the question of language [...] is one of the big inheritances which we have received from the British [...] We must make English identifiably our own language» (Agnew 60-61).

Anche in *Translations*, non c'è possibilità di fuga per la lingua, essa viene da subito definita negativamente e pericolosa. Pertanto, la sua sostituzione è un necessario atto di sopravvivenza. Nell'esempio [3], un'esplicita affermazione rafforza il valore assegnato alla lingua. In questo caso, la lingua è esplicitamente e pragmaticamente elemento di identità, viene descritta nella sua assoluta capacità di definire gruppi sociali e modalità di appartenenza. L'alternanza inglese/gaelico identifica l'opposizione nuovo/vecchio, buono/cattivo. Partendo dal consueto ruolo che la lingua ha nell'individuazione dei gruppi sociali, qui è descritta con le sue potenzialità discriminatorie enfatizzate dall'alternanza 'standard' / gaelico. In traduzione, permarrrebbe la riflessione e la considerazione fatta dal soldato inglese ma sarebbe molto difficile trasferire, ancora una volta, la valenza simbolica delle due lingue. L'esempio [4] assegna alla lingua il potere di forgiare, addirittura, la coscienza del passato, un passato che viene rafforzato dalla lingua e dal suo uso. In traduzione il legame immediato tra la lingua (gaelica) protagonista del testo, la sua sostituzione e il passato sarebbero annullate. Il lungo testo presentato in [5] è un esempio chiaro della funzione ontologica e positivista della lingua, il brano ci obbliga anche a riflettere sulla stretta relazione che lega lingua e cultura, e su come la lingua sia, allo stesso tempo, forte elemento identitario. Questa forza ontologica non è esplicita ma veicolata dal nome proprio che diventa, però, simbolico del contesto che l'Irlanda si trova a vivere. In termini di traduzione questo pone grandi sfide e obbliga a delle scelte importanti.

Quelli appena citati sono esempi che sottolineano il valore che la lingua ha nell'opera, il suo ruolo speciale di alto valore semantico. Da un punto di vista più strettamente traduttologico, gli esempi appena presentati contengono elementi variamente problematici da un punto di linguistico, e sono significativi perché rivelano come la lingua sia per Friel drammaturgicamente significativa e, come tale, fondamentale.

La lingua, quindi, è protagonista di *Translations*, che può essere considerato *a regional drama* scritto nel 1980 a Derry, in Irlanda, da un autore irlandese e, in maniera non esplicita, un *drama* sulla «questione irlandese», uno scritto politico fortemente radicato in una prospettiva storica. Friel è considerato, ed è, un autore post-coloniale, non per mera contestualizzazione storico-politica ma perché, come tutti gli autori post-coloniali, ha interesse in questioni relative all'etnia, all'identità culturale e al rapporto tra lingua e potere perché è «concerned with the nuances of both personal and cultural-national identity and its relation to colonial dispossession, issues of home, language, tradition, the workings of private and public memory, all issues that inform postcolonial consciousness» (Bertha 154). La consapevolezza postcoloniale si appoggia anche sulla lingua e, in questo caso, la sfrutta per fini drammaturgici. Il testo, infatti, è in inglese, ma non interamente. È un testo drammatico, ma l'aspetto probabilmente più interessante è che il suo significato non è dato dallo sviluppo drammatico, perché l'evoluzione/azione drammatica è, diremmo, 'essenziale', mentre la valenza semantica del testo è cospicua e non è affidata all'azione. Essa viene compresa per qualcosa che non è esplicito nel testo, l'accesso al pieno significato prevede una piena complicità/collaborazione/cooperazione dello spettatore o della spettatrice e un'immersione del contesto di origine. Per capire come l'azione si sviluppi, come il testo proceda è essenziale che lo spettatore o la spettatrice leghino tutte le informazioni a loro disposizione, molte delle quali non linguisticamente espresse. Come evidenziato negli esempi in precedenza proposti, il livello verbale deve essere integrato non solo dalla messa in

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

scena ma anche dal valore simbolico di alcuni elementi della messa in scena o dell'intreccio dialogico, come ad esempio il riferimento alle lingue classiche o le armature degli ingegneri, che diventano elementi simbolici della 'questione irlandese' senza mai essere neanche evidenziati nonostante permettano il proseguire degli eventi, seppur minimi, raccontati nel testo.

Ed è su questo livello non esclusivamente linguistico che la riflessione di natura traduttologica diventa rilevante. Come si fa a tradurre quello che non è nel testo ma che pure contribuisce, o forse determina, il processo di significazione? Se la traduzione implica un trasferimento, uno spostamento come può essere realizzata se l'oggetto da trasferire non è concreto, e, ancora, come può essere eseguita se a questo problema della 'non presenza esplicita' si aggiunge la natura del testo, cioè il fatto di essere testo drammatico? Un testo costruito per essere rappresentato, per essere ascoltato e visto, un testo il cui processo di significazione combina e integra testo e messa in scena, testo e regia, testo e recitazione ma non è mai solo testo e mai solo lettura.

Questo testo teatrale e la sua traduzione in italiano si prestano all'analisi di numerose questioni centrali che riguardano la traduzione teatrale: da quello meramente linguistico del passaggio dall'irlandese all'inglese a quello dell'intraducibilità culturale che diventa segno e atto scenico.

4. *Translations*: tematiche e complessità traduttologiche

Si è già detto come il dramma riguardi la lingua come elemento prioritario del processo di colonizzazione culturale. Altri elementi relativi al colonialismo su cui si sofferma sono l'istruzione, il *map-making*, i fraintendimenti, il contesto storico; questi sono tutti elementi connessi, comunque, alla lingua. La sua analisi, pertanto, può essere condotta seguendo il *fil rouge* che rende interdipendenti alcuni elementi in relazione alla lingua.

Già nello svolgimento del 'semplice' compito di costruire la nuova cartina geografica si possono riscontrare diversi elementi significativi ed interessanti da un punto di vista traduttologico. Soffermandoci sui toponimi, come primo elemento di analisi, si nota come sia proprio la lingua e tutto ciò che la riguarda a produrre significato. Nel caso specifico, gli ingegneri incaricati, nel dramma, portano le armi, diversamente da quanto succedeva nella realtà in cui i tecnici incaricati della revisione non erano armati né visivamente 'militarizzati'. Ci sembra legittimo identificare la volontà autoriale di raffigurare simbolicamente nelle armi che gli ingegneri non portavano la distruzione portata dai colonizzatori e il conseguente annullamento dell'identità locale, nonché la distruzione dei luoghi (che può essere metaforica e non), anche ad opera della lingua. Come si fa a tradurre questo? Come si possono guidare lo spettatore e la spettatrice a non focalizzarsi solamente sulla 'questione toponimi', come se fosse meramente linguistica vista la sua centralità che è però strettamente simbolica? Se si optasse per una strategia di traduzione obliqua che comprendesse la riduzione o l'omissione, per esempio, si rischierebbe di annullare tutto il piano relativo alla valenza semantica che la questione toponomastica assume in relazione agli elementi non verbali del testo drammatico e alla questione post-coloniale. Se si scegliesse, al contrario, una strategia di ampliamento o adattamento si potrebbe produrre l'effetto opposto di una iper-esplicitazione con l'equivalente esito di vanificare la portata politica del testo.

Altra utile categoria analitica è quella dei personaggi. Essi si caratterizzano nel loro modo di posizionarsi rispetto alla sottomissione coloniale identificata con l'uso della lingua: Màire, ad esempio, vuole imparare l'inglese per andare via, in America. Come sostiene Fantaccini «ad incarnare questo processo regressivo è senza dubbio Owen, il figlio di Hugh, assoldato dall'esercito in qualità di consulente/traduttore/interprete, che gli inglesi chiamano Roland. Come Daniel O'Connell, il Liberatore, Owen (traduttore-traditore) ritiene che "The old language is a barrier to modern progress"» (Fantaccini 430). Il progresso è, ancora una volta,

L'intraducibile a teatro
Marivita Cambria e Francesca Vigo

mostrato tramite un'azione linguistica, quella della revisione dei toponimi e dell'apprendimento della nuova lingua; Jimmy Jack considera gaelico e lingue classiche un tutt'uno, confonde mito e realtà locale e questo gli impedisce di cambiare perché gli impedisce di proiettarsi nel mondo a lui contemporaneo dove la lingua inglese è concretamente elemento di cambiamento e non ideologicamente strumento di innalzamento e beatitudine intellettuale come lo sono le lingue classiche. Ancora, l'attrazione che il gaelico esercita su Yolland si rivela fatale vista la sua scomparsa e porta a pensare che le barriere linguistiche non si superano così facilmente come si pensa. Yolland è l'anti-progresso, procede a ritroso verso il gaelico con la consapevolezza che non sarà mai perfettamente accettato nonostante si sforzi di usare la nuova lingua che, in realtà, dovrebbe, invece, annientare.

Passando ad azioni più concretamente linguistiche, le traduzioni di Lacey fatte da Owen, personaggio-ponte, crescono in 'onestà': le omissioni o riduzioni iniziali, il comando di Lacey «to advance the interests of Ireland» viene tradotto (o ridotto) da Owen con *map*. Questa scelta linguistica di Owen acquista valore politico, gli assegna un sospetto di tradimento che viene poi mitigato da un'altra azione linguistica-traduttiva: la traduzione del riferimento di Lacey al massacro delle mandrie e alla minaccia alle persone che segue la scomparsa di Yolland è più onesta e la sua integrità e lealtà viene veicolata dal ritorno al gaelico (ancora un'azione di traduzione). Il personaggio di Owen e il suo ruolo di ponte vengono meglio definiti dall'uso della lingua, dalla maniera con cui traduce ciò che Lacey dice. La sua azione linguistica diventa sempre più politica in maniera direttamente proporzionale al suo tradurre fedelmente ciò che Lacey dice.

Un esempio è anche la sua tardiva reazione allo storpiamento totale che gli inglesi fanno del suo nome chiamandolo Roland. Owen lo considera un elemento poco significativo in una fase iniziale, come l'esempio [10] qui di seguito mostra. Per Owen «it's only a name». Successivamente, tuttavia, replica con grande decisione agli inglesi per rivendicare il suo nome e con esso tutta la tradizione irlandese:

[7]

Yolland: That's what you want, too, Roland.

(Pause)

Owen: (Explodes) George! For God's sake! *My name is not Roland!*

Yolland: What?

Owen: (Softly) My name is Owen.

(Pause)

Yolland: Not Roland?

Owen: Owen.

Yolland: You mean to say?

Owen: Owen.

Yolland: But I've been

Owen: O-w-e-n.

Yolland: Where did Roland come from?

Owen: I don't know.

Yolland: It was never Roland?

Owen: Never.

Yolland: Oh my God! (II, i 421)

Questo scambio dialogico si rivela complesso da tradurre anche per la difficoltà fonologica che i due nomi pongono nella loro opposizione e perché, normalmente, i nomi propri non vengono tradotti, proprio per mancanza di equivalenti reali. Pertanto, l'esplosione di Owen, che è una simbolica reazione all'invasione inglese e significativa in un contesto linguistico anglofono, in traduzione per la messa in scena a beneficio di un'altra cultura perderebbe un livello di significazione e sarebbe, probabilmente, intraducibile.

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

Ancora, i personaggi frequentano e si trovano in una *hedge school* che verrà sostituita da una *national school*. Nella *hedge school* l'inglese, nuova lingua, non ha ruolo, arriva solo come traduzione (e adesso personaggio) ma in questo caso essa non avvicina le culture (disattendendo uno dei ruoli tipici della traduzione, cioè il suo ruolo di ponte) bensì sembra impedire la comunicazione. Nella stessa scuola/*hedge school*, uno dei personaggi parla e legge il greco classico, che diventa, anch'esso, simbolico. Hugh Mor O'Donnell, sostiene e difende l'uso delle lingue classiche nella 'sua' *hedge school* anche se comprende l'inevitabilità del passaggio alla lingua inglese per evitare di rimanere «imprisoned in a linguistic contour which no longer matches the landscape of . . . fact» (II, i 419). È ancora una volta la lingua a dare la possibilità a Friel di commentare i tempi. L'optare per la *hedge school* lo posiziona simbolicamente in difesa dell'identità irlandese contro i colonialisti. Irlandese e lingue classiche sono posizionate allo stesso livello, nello stesso luogo perché hanno eguale bisogno di protezione, devono essere difese dall'invasione, assurgono a mito. «We like to think we endure around truths immemorially posited» dice Hugh cercando di spiegare al capitano Yolland, con ragioni etimologiche, la sua/loro inclinazione/difesa di lingue classiche e gaelico. Questa difesa di Hugh è, nuovamente, simbolica della posizione di Friel rispetto alla realtà irlandese: il gaelico e la sua ricchezza sono la forza che hanno per compensare la scarsità culturale, ed è Hugh a pronunciare una delle citazioni che abbiamo letto all'inizio [4]: «It is not the literal past, the 'facts' of history, that shape us, but images of the past embodied in language».

La lingua è quindi, in quest'opera, strumento ma anche personaggio, tema, simbolo che arricchisce il suo valore semantico nell'alternanza gaelico-inglese, traduzione-non-traduzione (quando cioè si decide di non tradurre), elementi simbolici- testo. Questa complessa strategia di creazione semantica può risultare intraducibile, o per lo meno si rivela particolarmente impegnativa per chi traduce in quanto lo/la obbliga a tenere diversi livelli di significazione in considerazione.

5. *Translations*: quali strategie traduttive?

Come detto, esiste una traduzione italiana del testo di Friel pubblicata nel 1996. La nostra analisi, tuttavia, non prende le mosse dalla traduzione esistente ma dalle riflessioni appena poste. Alla fine del primo atto si legge:

[7]

Manus: [...] it's a bloody military operation, Owen! And what's Yolland's function? What's 'incorrect' about the place-names we have here?

Owen: Nothing at all. They're just going to be standardized.

Manus: You mean changed into English?

Owen: Where there's ambiguity, they'll be Anglicised. (I, 408)

Manus: [...] È una fottutissima operazione militare, Owen! E qual è il ruolo di Yolland? Cosa c'è di 'sbagliato' nei nostri nomi?

Owen: Niente di niente. Devo essere standardizzati.

Manus: Intendi cambiati in inglese?

Owen: Quando sono ambigui, saranno Anglicizzati.

Qui, l'alternanza tra standard, *English* e *Anglicised* è un chiaro segno di post-colonialismo, è un chiaro annullamento dell'identità irlandese e un modo per rendere obsoleta la rappresentazione esistente del luogo – cioè il modo con cui i locali e la cultura percepiscono il proprio spazio geografico e lo 'sentono' proprio identificandosi. È l'imposizione di una nuova rappresentazione che cambia la percezione. I nomi sono resi più intelleggibili per gli inglesi, ma come farlo per gli italiani? Si dovrebbero cambiare drasticamente? Dopo questo cambio

L'intraducibile a teatro
Marivita Cambria e Francesca Vigo

L'Irlanda non avrà più modo di nominare il mondo, avrà la visione del mondo di altri. In traduzione il valore simbolico dei toponimi in gaelico si perderebbe ancora prima della loro traduzione in inglese. Il passaggio da una cultura e da una visione di mondo ad un'altra, semplicemente, non potrebbe avvenire.

Nel II atto, troviamo:

[8]

Yolland: And your Gaelic literature – you're a poet yourself –

Hugh: Only in Latin, I'm afraid.

Yolland: I understand it's enormously rich and ornate.

Hugh: Indeed, Lieutenant. A rich language. A rich literature. You'll find, sir, that certain cultures expend on their vocabularies and syntax acquisitive energies and ostentations entirely lacking in their material lives. I suppose you could call us a spiritual people.

Owen: (Not unkindly; more out of embarrassment before Yolland) Will you stop that nonsense, Father.

Yolland: E la vostra letteratura gaelica – siete un poeta voi stesso –

Hugh: Solo in latino, temo.

Yolland: Mi sembra che sia incredibilmente ricco e ornato.

Hugh: Sì, davvero, luogotenente. Una lingua ricca. Una letteratura ricca. Vedrete, signore, che alcune culture dedicano all'arricchimento del proprio vocabolario e della propria sitassi energie e ostentazione del tutto mancanti al loro piano concreto. Credo ci possiate definire un popolo spirituali.

Owen: (in maniera non brusca ma forse imbarazzato davanti a Yolland) Padre, volete smetterla con queste sciocchezze.

In questo scambio, la natura postcoloniale del testo è identificata dallo stile umoristico di Hugh che replica menzionando i tratti classici dell'istruzione che caratterizzano le *hedge schools* e quindi l'Irlanda e che non saranno presenti nelle *national school* di matrice inglese. La 'superiorità' dell'identità irlandese è affermata in maniera non esplicita ma comprensibile al pubblico anglofono, nell'opposizione tra le due scuole e nell'opposizione cronologica di prima e dopo. Come può tutto questo essere tradotto per lo spettatore e la spettatrice italiano/a? Come spiegare quanto è implicito nel semplice impiego della lingua classica? Se si trattasse di un romanzo, si farebbe riferimento agli spazi utili a chi traduce, alle note e alle premesse in cui ogni ampliamento o adattamento può essere spiegato, ma per un testo drammatico questo non è possibile. Il processo di significazione avviene in scena, grazie alla messa in scena. Non ci sono momenti alternativi. Lo spettatore e la spettatrice devono avere tutto a disposizione contemporaneamente per poter attivare correttamente il processo di comprensione e decodifica.

Ritornando indietro al I Atto, si legge:

[9]

Manus: And they call you Roland! They both call you Roland!

Owen: Shhhh. Isn't it ridiculous? They seemed to get it wrong from the very beginning – or else they can't pronounce Owen. I was afraid some of you bastards would laugh.

Manus: Aren't you going to tell them?

Owen: Yes – yes – soon – soon.

Manus: But they ...

Owen: Easy, man, easy. Owen – Roland – what the hell. It's only a name. It's the same me, isn't it?

Manus: E loro ti chiamano Roland! Entrambi ti chiamano Roland!

Owe: Shhhh. Non è ridicolo? Si sono sbagliati sin dall'inizio – o forse non riescono a pronunciare

Owen. Temevo che qualcuno di voi potesse ridere.

L'intraducibile a teatro

Marivita Cambria e Francesca Vigo

Manus: Non hai intenzione di dirglielo?

Owen: Tranquillo. Owen – Roland – chi se ne importa? È solo un nome. Io sono sempre lo stesso, no?

«It's only a name», dice Owen. E anche in questo caso, è difficile da rendere in traduzione perché il significato implicito nel non pronunciare il nome è quello di annullare, invece, una identità anche attraverso i nomi e non solo i toponimi. L'opposizione Owen-Roland è l'opposizione Irlanda-Inghilterra ed è un'opposizione che il pubblico anglofono conosce bene e sa che può essere veicolata anche dalla scelta dei nomi propri (Kiberd). Ma per il pubblico non anglofono questo non è immediatamente comprensibile. Una strategia traduttiva di mera sostituzione non sarebbe sufficiente. Risolverebbe il piano linguistico ma non permetterebbe al processo di significazione di svilupparsi riducendo così il valore politico dell'opera stessa.

Le consuete strategie traduttive che risolvono problemi di natura linguistica si rivelano non sufficienti. La strategia necessaria è una strategia che integri il significato, quindi un'amplificazione. In un testo teatrale, tuttavia, l'amplificazione non ha spazio perché si basa sulla possibilità di dialogo con il lettore che qui è, però, spettatore e quindi non c'è uno spazio 'intimo' di comunicazione tra chi traduce e chi guarda.

6. *Translations*: brevi conclusioni

In *Translations* la traduzione finisce per capovolgersi nel suo opposto: l'intraducibilità, il fallimento della lingua di ospitare in qualche modo l'esperienza, di esprimere fino in fondo i sentimenti, di nominare i luoghi. Si tratta di un'intraducibilità connaturata alla natura politica del confronto fra colonizzatore e colonizzato, a partire da presupposti diversi quale che sia la lingua usata, così che anche quando l'Irlanda sarà 'normalizzata' e anglicizzata le parole porteranno sempre in sé un'incoerenza che sembra essere insita al rapporto stesso tra i due Paesi. Come del resto capisce lo stesso Yolland, che accarezza il progetto di stabilirsi nel villaggio ma dimostra di rendersi conto della sua estraneità, del suo non appartenere alla lingua, di non riuscire a decodificare quella lingua come ipotizzato da Tony Corbett.

In questo senso, il tema centrale di *Translations* potrebbe definirsi la traduzione impossibile. Sotto un profilo meramente traduttivo, il testo risulta essere quasi intraducibile, o meglio difficile da contestualizzare in culture altre. Le implicazioni simboliche veicolate dall'alternanza tra le lingue e dal valore culturale e sociale che queste hanno non sono trasferibili in un tipo di testo, come quello teatrale, che non ha altri spazi oltre quello della messa in scena, dove tutto deve avvenire e dove tutto 'significa'. Le strategie traduttive, altrove adottabili, non sono, nel caso del testo drammatico, utilizzabili. Per un'altra cultura, *Translations*, pertanto, andrebbe 'riscritto', ed in questo caso si dovrebbe trovare un contesto conflittuale da mettere in scena simbolicamente tramite la lingua, protagonista indiscussa dell'opera. Da un punto di vista drammaturgico e post-coloniale, Friel non presenta il problema ma sembra andarne oltre: propone soluzioni a problemi linguistici e nei suoi ragionamenti politici e nella sua scrittura la lingua è sempre coinvolta.

7. Bibliografia

- Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters, 2000.
- Adams, John. "A Swine-Tax and Eat-Him-All-Magee: The Hedge Schools and Popular Education in Ireland." *Irish Popular Culture 1650-1850*, edited by James Donnelly and Kerby A. Miller, Irish Academic P, 1998, pp. 97-117.

L'intraducibile a teatro
Marivita Cambria e Francesca Vigo

- Agnew, Paddy. "'Talking to Ourselves'. Brian Friel Talks to Paddy Agnew." *Magill*, vol. 4, no. 3, 1980, pp. 59-61.
- Baines, Roger, Cristina Marinetti e Manuela Perteghella editors. *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*. Palgrave, 2011.
- Bassnett, Susan. "Theatre and Opera." *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, edited by Peter France, Oxford UP, 2000, pp. 96-103.
- Bertha, Csilla. "Brian Friel as Postcolonial Playwright." *The Cambridge Companion to Brian Friel*, edited by Anthony Roche, Cambridge UP, 2006, pp. 154-64.
- Corbett, Tony. *Brian Friel Decoding the Language of the Tribe*. Liffey P, 2008.
- Deane, Seamus. *A Short History of Irish Literature*. Hutchinson, 1986.
- . Introduction. *Selected Plays*, by Brian Friel, Faber, 1984.
- Fantaccini, Fiorenzo. "Lingua, Traduzione e conflitto. *Translations* di Brian Friel." *LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente*, vol. 1, no. 1, 2012, pp. 423-38.
- Fernández-Suárez, Yolanda. "An Essential Picture in a Sketch-Book of Ireland: The Last Hedge Schools." *Estudios Irlandeses*, vol. 1, 2006, pp. 45-57, <https://www.estudiosirlandeses.org/wp-content/uploads/2013/05/YFernandez.pdf>.
- Field Day Theatre Company. *Ireland's Field Day*. Hutchinson, 1985.
- Friel, Brian. "Extracts from a Sporadic Diary." *Ireland and the Arts*, edited by Tim Pat Coogan, Namara House, 1979, pp. 56-61.
- . «Traduzioni» e altri drammi, a cura di Carla De Petris, Bulzoni, 1996.
- . "Translations." *Plays One*. Faber and Faber, 1996, pp. 377-451.
- Hale, Terry and Carol Anne Upton. Introduction. *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, edited by Carol Anne Upton. St. Jerome, 2000, pp. 1-16.
- Heidegger, Martin. *Lettera sull'umanesimo*, 1946, a cura di F. Volpi, Adelphi, 1995.
- Higgins, Geraldine. *Brian Friel*. Northcote House, 2010.
- Hughes, Eamon. "'To Define Your Dissent': the Plays and Polemics of the Field Day Theatre Company." *Theatre Research International*, vol. 15, no. 1, 1990, pp. 67-77.
- Jameson, Fredric. "Nationalism, Colonialism and Literature: Modernism and Imperialism." *Nationalism, Colonialism and Literature. Field Day Pamphlets*, edited by Terence Eagleton, Fredric Jameson and Edward Said, U of Minnesota P, 1990, pp. 43-68.
- Kearney, Richard. "The Language Plays of Brian Friel." *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*, edited by Richard Kearney, Wolfhound, 1987, pp. 123-71.
- Kiberd, Declan. *Inventing Ireland*. Vertigo, 1996.
- Steiner, George. *After Babel*. Oxford UP, 1980.