

MONICA CAPUANI

Il *Tieste* di Seneca nella riscrittura di Caryl Churchill*

Nel teatro inglese Caryl Churchill è un personaggio centrale. Se non fosse una donna, sarebbe il/la più grande drammaturgo/a che la scena inglese abbia mai conosciuto nell'età contemporanea. Ovviamente il fatto di essere una donna le ha fatto pagare un pedaggio più alto, ma oggi a 83 anni molti critici nel mondo la considerano il più grande *playwright* vivente.

Classe 1938, si forma a Oxford e, ancora studentessa, scrive un saggio dal titolo *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*¹. Quello scritto, rimasto epocale, era un attacco frontale al teatro inglese che Churchill accusava di essere esclusivamente bianco, nonostante una società ormai multietnica, e destinato a pochi privilegiati, trattando solo questioni legate a una specie di arcigna aristocrazia che per lo più escludeva le donne, le persone di altre razze, e ogni altra minoranza. Churchill affermava che il teatro non dovrebbe dare risposte, ma piuttosto dovrebbe porre degli interrogativi e andare al cuore di questioni scomode, controverse, dolorose.

È stata la prima drammaturga donna a ottenere nel 1974 una residenza al Royal Court di Londra e da quel momento tutte le prime produzioni dei suoi testi debuttano in quel teatro, che è sempre rimasto la sua 'casa'. Ancora oggi, Churchill continua a scrivere testi straordinari, l'età non ha spuntato la sua intelligenza, ma anzi l'ha affilata e affinata. La sua è una drammaturgia totalmente imprevedibile, quando gli inglesi vanno al Royal Court a vedere il nuovo testo di Caryl Churchill non sanno mai cosa aspettarsi,

* L'autrice sta lavorando insieme a Valentina Rapetti a una traduzione, ancora inedita, del *Thyestes* di Caryl Churchill. Questo capitolo è una presentazione dell'opera di Churchill e del lavoro di traduzione per il teatro italiano (N.d.C.).

¹ CHURCHILL 1960.

perché è un'autrice che ha continuato a sperimentare per tutta la vita, che scrive testi diversissimi uno dall'altro, per strutture, argomenti, linguaggi, anche se nella sua opera si può individuare un filo rosso di temi che le stanno particolarmente a cuore. Il rapporto con il potere, per esempio, anche per il fatto di essere donna è qualcosa di molto centrale nel teatro di Churchill. Il trauma e la sua ripetitività, il fatto che 'casa' non è un luogo rassicurante, non è un luogo sicuro, anzi spesso è il luogo in cui si consumano le violenze più atroci. E poi la violenza perpetrata dagli uomini sugli individui più deboli, quindi i bambini, le donne, le razze più disagiate. Detto questo, si capisce perché quest'incontro con il *Tieste* di Seneca doveva avvenire nella carriera di Churchill.

Molti drammaturghi inglesi, soprattutto negli ultimi anni, stanno affrontando classici greci e latini, facendone delle traduzioni abbastanza fedeli o delle riscritture del tutto rivoluzionarie, nel senso che prendono quella base e la riscrivono con esiti anche molto diversi dall'originale. Penso ai testi di Robert Icke e Marina Carr, per esempio. Prima del 1994, Churchill non lo aveva mai fatto, quindi questo *Tieste* è un *unicum* nella sua carriera drammaturgica. Nella bellissima introduzione all'edizione inglese², racconta di aver visto nel 1992 a Parigi uno spettacolo sulla storia della casa di Atreo alla Cartoucherie, il teatro di Ariane Mnouchkine. L'inizio l'aveva colpita moltissimo e si era chiesta perché nelle tragedie greche non esistesse. James McDonald, un regista che spesso aveva messo in scena i suoi testi, le disse che c'era, ma le tragedie in cui si raccontava di Tantalo, Tieste e Atreo erano andate perdute.

Nelle produzioni inglesi, quando si mette in scena una tragedia oppure un testo da una lingua straniera, si assume un traduttore che fa una traduzione che viene definita 'letterale'. Poi si chiama sempre un drammaturgo, un autore anche molto famoso, perché riscriva quella traduzione. Il drammaturgo può fare un'operazione di vario tipo: c'è chi resta abbastanza attaccato alla traduzione, chi fa degli spostamenti e dei tagli, chi riscrive in modo abbastanza deciso. Nel caso del *Tieste*, Churchill ha avuto

² CHURCHILL 1994.

una traduzione di riferimento, che le è stata fornita dal teatro, poi però racconta di aver ristudiato il latino perché aveva l'impressione che tutte le traduzioni di Seneca si fossero molto distaccate dalla crudezza delle opere originali, che le avessero un po' imbellettate, infiorettate, aggiungendovi retorica. A un certo punto dell'introduzione dice addirittura che per la prima volta, leggendo quelle traduzioni, ha capito cosa aveva fatto Shakespeare con il personaggio di Bottom in *Sogno di una notte di mezza estate*. E cioè che, tramite Bottom, Shakespeare stava prendendo in giro proprio quelle traduzioni di Seneca che erano state fatte all'epoca. Fermo restando che ovviamente Shakespeare prende tantissimo, come sappiamo, da Seneca. Scrive Churchill:

E neanche mi ero resa conto finché non ho letto *Tieste* di cosa si intendesse quando si diceva che Seneca aveva influenzato il teatro elisabettiano, anche se sapevo che era stato tramite Seneca che la tragedia greca aveva fatto irruzione nel XVI secolo – gli originali greci non si conoscevano. Shakespeare deve avere avuto le sue ragioni, derivanti dal suo tempo e dalla sua vita, per scrivere di orrori, ma Seneca gli ha mostrato un modo per farlo: spettri, re esiliati, fratelli vendicativi; bere sangue, chiedere che le montagne ti cadano addosso, invocare gli spiriti; notte, eclissi, folgori. Ci sono saggi o libri interi sull'argomento, e sono sicura che siano stati scritti. E ovviamente non sono le uniche cose che ci sono in Shakespeare. Ma le somiglianze mi sono saltate all'occhio, e non solo quella ovvia del *Tito Andronico*, dove i figli vengono serviti a cena³.

E poi dice che finalmente ha capito qualcosa di *Amleto*. Amleto è il primo eroe che, in un testo che doveva essere una tragedia della vendetta, quella vendetta non riesce a metterla in pratica. Il meccanismo si inceppa e nasce l'eroe moderno.

Ma torniamo alla decisione di Churchill di ri-scrivere e mettere in scena il *Tieste* di Seneca. In Inghilterra, come negli Stati Uniti, i classici spesso vengono prodotti quando hanno una forte risonanza con la realtà del momento. Quindi perché Churchill fa questa operazione di rimettersi a studiare il latino e intraprendere questo lavoro, prendendo una tragedia così retorica e cer-

³ Ivi.

cando di renderla accessibile al pubblico inglese? Nel 1994 si stavano consumando le stragi in Ruanda e impazzava la guerra in Bosnia. Quindi, anche leggendo le recensioni che ancora si trovano su Internet, si capisce che questa prima messa in scena del '94 risuonava moltissimo con le tragedie e le carneficine, riportate dai giornali, che stavano avvenendo in quel momento.

Due parole su come abbiamo lavorato io e Valentina Rapetti, che ha condiviso con me questo lavoro di traduzione che ancora non si è concluso, perché aspettiamo il passaggio cruciale di una produzione e del lavoro con il regista e gli attori. Abbiamo già fatto due revisioni, ma è un lavoro lungo, perché è una cosa complessa cercare di domare un materiale come questo. Abbiamo tradotto il testo di Churchill, poi abbiamo fatto prima una revisione sull'originale inglese. Spesso ci siamo ritrovate ad avere la tentazione di alzare il linguaggio, forse per la nostra esperienza italiana di studentesse che hanno studiato il latino e il greco e hanno ben presente la classicità. Allora abbiamo cercato di indurci a vicenda a non cedere a questa tentazione. A volte ero io che dicevo Valentina, che ha un percorso più accademico del mio: «No, questo termine è troppo alto, no, atteniamoci alla lingua di Churchill, lei sta usando un termine comune, perché lo dobbiamo alzare?». C'erano giorni in cui invece ero io che tendevo verso quella deriva, e Valentina mi riportava al rigore cui aveva cercato di tornare Caryl Churchill. Poi abbiamo fatto una revisione con la traduzione di Paratore e una traduzione dal latino più recente, controllando anche il testo originale. In quel modo abbiamo anche potuto vedere cosa aveva operato Churchill sul testo di Seneca. E abbiamo scoperto che aveva eliminato lunghi passaggi estremamente retorici che aveva molto condensato. Poi, per esempio, aveva eliminato quasi tutte le notazioni molto specifiche di luoghi, fatti storici, digressioni, che avrebbero potuto affaticare lo spettatore inglese, distraendolo dalla vicenda centrale. In questo senso, Churchill ha fatto un adattamento abbastanza radicale.

Ora però io, nella mia esperienza del teatro, soprattutto negli ultimi anni in cui ho scelto di fare questo lavoro di *scouting*, traduzione e promozione dei testi che scelgo, mi sono resa conto che

la presenza del traduttore alle prime prove è una pratica molto importante e non è che la replica di quello che fa sempre il drammaturgo inglese. La consuetudine inglese è infatti che il drammaturgo scriva la prima bozza del suo testo teatrale, ma proprio perché ha prodotto qualcosa che deve prendere vita grazie agli attori, tramite il corpo e la voce degli attori, dovrà dare loro la possibilità di dire quelle parole in modo naturale, per collegare il pensiero alle emozioni. E per fare questo, l'autore deve sempre essere presente e a servizio nella prima fase delle prove. E il testo in sala-prove cambia molto e acquista la sua forma definitiva. Prima di quel passaggio, il testo è solo a metà del percorso. E poi pensate che cosa straordinaria: l'autore torna, alla fine delle prove, ed è anche presente a tutte le *preview*s, cioè tutte le prime repliche dello spettacolo con il pubblico pagante, che possono essere di una settimana, ma anche due o tre, in cui il testo è ancora passibile di cambiamenti. E l'autore è in sala tutte le sere a registrare le reazioni del pubblico per poi, alla fine di ogni replica, fare una riunione con regista e attori per capire se c'è ancora qualcosa da tarare. Quando sono andata al Royal Court a vedere *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, l'ultimo testo di Caryl Churchill prima della pandemia⁴, l'ho potuta incontrare perché era lì tutte le sere. Quindi, come traduttore, cerco di replicare questa pratica, che a mio avviso semplifica anche molto la vita al regista e agli attori. Sono appena arrivata da Torino, dove sono stata cinque giorni alle prove di *Ciara*, un monologo di David Harrower⁵ insieme alla regista Elena Serra e all'attrice Roberta Caronia, e la mia traduzione è cambiata radicalmente perché ho visto alcune criticità e sono andata incontro alle loro esigenze, e l'ultima stesura del testo è decisamente migliorata. Quindi non si tratta di una mediazione o di un compromesso, come ho già avuto modo di sperimentare spesso: la traduzione teatrale non può che migliorare in sala-prove.

Questo *Tieste* ha avuto una grandissima eco in Inghilterra e dalla prima produzione è stato rimesso in scena varie volte. Vo-

⁴ CHURCHILL 2019.

⁵ HARROWER 2013.

glio leggervene un frammento molto crudo. Probabilmente anche molti drammaturghi successivi, Marina Carr per esempio, nel riscrivere le tragedie hanno tratto ispirazione da questo ritorno alla violenza originaria delle parole di Seneca. E con lei, tutta una schiera di drammaturghe più giovani che in questo momento, a Londra, sono molto corteggiate, molto commissionate e molto rappresentate. È il Messaggero che parla:

Vorrei che il padre
li vedesse insepolti.
Crimine inconcepibile,
la gente dirà che
non sarebbe mai potuto accadere.
Gli organi vitali tremano, strappati
da corpi palpitanti,
le vene fremono e i cuori ancora pulsano.
Ma lui li prende in mano
e legge i vaticini nelle
vene delle viscere.
Quando ha concluso con
le vittime sacrificali, finalmente
può pensare al banchetto per il fratello.
Fa a pezzi
il corpo, tronca le spalle
e i difficili muscoli
della parte superiore delle braccia,
squarcia le dure giunture
e spacca le ossa.
Tiene da parte le facce
e le mani che gli hanno teso.
Il resto lo infilza su spiedi
che gocciolano su braci lente,
o bollono nell'acqua.
Il fuoco schiva il banchetto
e due o tre volte viene ricondotto nel
focolare e costretto a bruciare.
Il fegato sfrigola – è
difficile dire se è il fuoco
o la carne a strepitare di più.
Il fuoco si alza in
un fumo nerissimo, e il fumo,
una nebbia densa, non

sale subito al cielo,
aleggia tutto intorno
in una nube orrenda.

E ora, per mostrarvi quante consonanze ci sono, vorrei leg-
gervi un brevissimo passo dall'*incipit* di *Hecuba* di Marina Carr⁶:

Quindi sono nella sala del trono. Circondata da arti, tronchi, teste,
i cadaveri dei miei figli. Le mie donne cercano di vestirmi, c'è del
sangue tra le dita dei miei piedi, il sangue dei miei figli, sei di loro,
sette, otto? Ho perso il conto anche se comunque non si riesce a con-
tarli, non sono interi, sono più un assortimento di gambe, braccia,
busti, alcuni con l'armatura ancora indosso, altri spogliati, una pila
di mani, le mani di chi? Orecchie mancanti, occhi che ciondolano
fuori dalle orbite, e poi entra Andromaca gridando, con un fagotto
insanguinato tra le braccia. Mio nipote, intatto tranne la testa, spiac-
cata contro un muro come un guscio d'uovo.

Vorrei dire solo un'ultima cosa per tornare a Caryl Churchill e
chiudere il cerchio. Venticinque anni dopo il *Tieste*, nello spetta-
colo che citavo poc'anzi andato in scena al Royal Court nel 2019
– *Glass. Kill. Bluebeard. Imp*, che è una suite di quattro testi legati
da un filo rosso e quindi rappresentati insieme – il secondo, *Kill*,
dura una decina di minuti. C'è un personaggio che si chiama "gli
dei" e uno che si chiama "la gente", e deve essere interpretato da
un bambino. "Gli dei" fa un monologo mentre il bambino gioca.
Questo monologo di una decina di minuti è tutta la cronistoria
della tragedia della casa di Atreo, raccontata a partire dalla fine e
poi ritornando all'inizio, e poi in modo sempre più conciso dalla
fine all'inizio e dall'inizio alla fine varie volte, in una ineluttabili-
tà del danno alla quale evidentemente Caryl Churchill ha sentito
il bisogno di tornare nei tempi bui che stiamo vivendo.

MONICA CAPUANI
scout, traduttrice e Dramaturg
monicacapuani1@gmail.com

⁶ CARR 2015.

ENGLISH TITLE

Seneca's *Thyestes*: A Re-Writing by Caryl Churchill

ABSTRACT

The essay analyzes the translation method adopted for Caryl Churchill's *Thyestes*, whose connections with Seneca and innovative charge toward the author's classical theater are analyzed, in relationships with other contemporary rewritings of Seneca's tragedy like those of Marina Carr.

KEYWORDS

Caryl Churchill — *Thyestes* — Seneca — Translation — Marina Carr

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CARR M., *Hecuba*, London 2015.

CHURCHILL C., *Not Ordinary, Not Safe: A Direction for Drama?*, «Twentieth Century», Nov. 1960, 443-51.

Thyestes by Seneca, transl. by C. Churchill, London 1994.

CHURCHILL C., *Glass. Kill. Bluebeard. Imp.*, London 2019.

HARROWER D., *Ciara. Undressed Solo*, London 2013.