

Mariacristina Cavecchi  
Cercasi Caryl disperatamente

Sulla cresta dell'onda dagli anni Sessanta, in cartellone con due spettacoli al Royal Court di Londra, l'apocalittico *Escaped Alone* e il breve ma sorprendente *Pigs and Dogs*, Caryl Churchill continua a lasciare segni profondi e indelebili nel teatro britannico ed europeo, per non dire mondiale. I festeggiamenti per i suoi settant'anni, che il Royal Court Theatre ha celebrato nel settembre 2008 con una serie di reading dei suoi testi teatrali sono stati uno straordinario evento culturale di risonanza internazionale.

A fronte di un successo così conclamato, sfuggono le ragioni di una presenza infrequente per non dire rara sui palcoscenici italiani di un'autrice che, altrove, da più di quarant'anni invita i suoi spettatori ad aprire gli occhi sulla realtà che li circonda, spesso mostrando loro nuovi orizzonti. Un teatro necessario, il suo. Necessario, ma anche troppo spesso ignorato o dimenticato dalle istituzioni teatrali e forse anche accademiche italiane, che tardano a riconoscere e promuovere una voce così significativa della drammaturgia contemporanea. Con le dovute eccezioni, ovviamente, da quando, nel 1988, la regista milanese Marina Bianchi mette in scena *Top Girls* presentando per la prima volta la drammaturga britannica nel nostro paese, sei anni dopo il debutto al Royal Court Theatre di Londra e il clamoroso successo al Public Theatre di New York.

Anche i tre volumi curati da Paola Bono per Editoria & Spettacolo sono un'eccezione, dal momento che per la prima volta offrono a un pubblico italiano una raccolta dei testi teatrali tradotti, che invita ad accostarsi direttamente ai testi di quest'autrice ormai plurisettenne, che ha prodotto un corpus straordinario "sempre innervato da una tensione civile e politica che illumina a volte profeticamente le questioni più dure del presente" (Bono, III, 5), e creato alcune delle icone più significative del teatro britannico contemporaneo: il banchetto che raccoglie intorno allo stesso tavolo una serie di figure storiche femminili in *Top Girls*; gli yuppies arroganti e cinici di *Serious Money*; la parata grottesca di prigionieri dai cappelli stravaganti di *Far Away*; i fratelli clonati in *A Number*. Come ha spiegato Mark Ravenhill, autore dello spregiudicato *Shopping and Fucking*, i suoi drammi hanno espresso in maniera perfetta le ansie e le potenzialità del momento preciso in cui hanno debuttato, eppure sono sempre riusciti a sembrare nuovi in ogni successiva messinscena. Un'autrice attenta a captare gli umori e le idiosincrasie della realtà, quindi, ma anche, e soprattutto, incredibilmente capace di rinnovare continuamente la forma e la struttura teatrali.

Paola Bono presenta per ora tredici testi in tre volumi, anche se la sua ambiziosa intenzione è quella di rendere disponibile, nel tempo, tutta la sterminata produzione

di Churchill per la radio, la televisione, il teatro. L'importanza di questi tre volumi è duplice, perché non solo fanno conoscere l'opera di questa drammaturga di primissimo ordine amata in Italia da pochi estimatori, ma ancora sconosciuta al grande pubblico, ma anche perché le numerose note di traduzione affrontano "sul campo" i problemi e le difficoltà che s'incontrano nel passaggio da una lingua all'altra.

Bono decide di non procedere cronologicamente e di presentare innanzitutto una selezione di opere recenti che ritiene essere particolarmente significative "della sperimentazione formale e del vigile sguardo sul mondo di Churchill" (Bono, I, 6) e guida il lettore in questo viaggio attraverso una drammaturgia "not ordinary, not safe" ("non normale, non rassicurante"). Il primo volume raccoglie così testi molto diversi l'uno dall'altro, che colpiscono per la varietà delle grammatiche e delle forme teatrali adottate. Più che un testo teatrale *Hotel* è un libretto d'opera, come l'ha definito la stessa autrice; presentato nel 1997, si compone di due parti - Otto stanze e Due notti - che coniugano la musica di Orlando Gough e i movimenti coreografati di Ian Spink. Anche *Cuore blu* (1997) si divide in *L'amore del cuore* e *Caffettiera blu*: se il primo è "un dramma che non può aver luogo, che ossessivamente torna indietro e ricomincia ogni volta, che cambia direzione", il secondo è un testo "colpito da un virus" (I, 14). Seguono *Lontano lontano*, un brutale ritratto di un mondo lacerato da una guerra che evoca il conflitto globale post-11 settembre, e *Abbastanza sbronzo da dire ti amo?*, una pièce nuovamente politica (ma tutto il teatro di Churchill è politico) dove una storiella erotico-sentimentale cela un discorso storico-politico che passa in rassegna mezzo secolo di guerre sporche combattute o appoggiate dagli Stati Uniti. Chiude il volume *Sette bambine ebreë*, un testo controverso scritto nel 2008 sull'onda di sdegno per i bombardamenti israeliani su Gaza.

Il secondo volume offre invece un'esemplificazione, pur incompleta, del farsi della scrittura di Churchill nel corso degli anni settanta; un decennio di euforia e voglia di rinnovamento, e anche un decennio cruciale per la sua carriera: mamma di tre figli, lavora in solitudine e nei ritagli di tempo, producendo testi brevi per la radio e la televisione che le consentono però di sperimentare mescolando stili e linguaggi. Poi l'incontro con modalità di lavoro collettivo che conducono a *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), che è infatti il risultato di letture, discussioni, esperimenti di messa in scena con la compagnia teatrale Joint Stock. Anche il secondo volume raccoglie quindi testi molto diversi, per la radio, la televisione, il teatro. *La malattia nervosa* di Schreber è un radiodramma trasmesso da BBC Radio 3 nel 1972, che le concede la libertà creativa di giocare con le immagini ed è anche l'occasione per lavorare a partire da un testo pre-esistente, utilizzato in modo non scontato e creativo. *La moglie del giudice* è invece il primo dramma per la televisione scritto da Churchill, trasmesso nel 1972 da BBC2, che non solo esplora le potenzialità espressive del mezzo televisivo, ma presenta anche un complesso in-

treccio di piani temporali che diventerà un marchio di fabbrica delle opere successive. Splende la luce nel Buckinghamshire, forse il più brechtiano tra i suoi testi teatrali, a metà strada tra il dramma storico e politico, porta in scena la fede rivoluzionaria al tempo della guerra civile e si propone di restituire non solo le vicende di Carlo I e di Cromwell, ma le voci “delle migliaia di uomini e donne che cercarono di cambiare le proprie vite” (Churchill in Bono, II, 28). *Softcops*, scritto nel 1978 ma rimaneggiato e messo in scena nel 1984, è un dramma corale e ricco di suggestioni spettacolari con le sue “fila di scolari, e folle, ed esecuzioni capitali” (Churchill in Bono, II, 37), ispirato dalla lettura del saggio Sorvegliare e punire di Michel Foucault. È un testo comico ma anche profondo, che ruota intorno alla vita di Vidocq e alle teorie di Jeremy Bentham e al suo Panopticon e riflette sui metodi di controllo sociale, tornando sulla questione dei confini tra crimine e azione politica.

Nel terzo volume sia *Settimo Cielo* (1979), una commedia che pone la questione della costruzione dell'identità all'interno di rapporti di potere squilibrati passando dall'Africa coloniale alla swinging London della rivoluzione sessuale, che *Bei soldi* (1987), feroce ritratto della Borsa londinese e del mondo dell'alta finanza durante il cosiddetto Big Bang del 27 ottobre 1987, sono il frutto di laboratori con Joint Stock; incentrato sulle politiche sessuali e il parallelo tra oppressione coloniale e sessuale il primo, e sul mondo dell'alta finanza londinese il secondo, questi laboratori con la compagnia hanno contribuito enormemente alla maturazione della scrittura di Churchill. Segue *Top Girls*, che debutta nel 1982, quando il fervore e l'onda di trasformazione degli anni sessanta/settanta si sono ormai spenti nella cosiddetta era del “riflusso”; il testo s'interroga sui rapporti tra donne e potere all'indomani dell'elezione di Margaret Thatcher, che viene percepita come un segno di emancipazione femminile, ma anche, suggerisce Bono, viene vissuta come “una sorta di angosciata nemesi dell'aspirazione all'uguaglianza nell'assimilazione al maschile” (Bono, III, 24). Chiude per il momento la carrellata *Skriker*, lo spirito della vendetta (1994), un dramma fantastico sospeso tra un'Inghilterra urbana contemporanea e un paese magico abitato da gnomi, folletti, elfi, spiriti della natura. Un testo, scrive la curatrice/traduttrice, che “per il gioco inventivo con il linguaggio dell'eponima protagonista - non a caso definito joyciano - si apparenta allo sperimentalismo sempre più accentuato della sua ultima produzione, e chiude provvisoriamente il cerchio facendo da ponte con il primo volume” (Bono, III, 10).

Giova certamente a questo progetto il fatto che la curatrice abbia una consuetudine non solo accademica con il lavoro di Caryl Churchill, che ha tradotto e studiato come docente di storia del teatro inglese, ma cui ha anche dedicato progetti teatrali che l'hanno coinvolta direttamente. Basti qui pensare alla collaborazione con il centro culturale Angelo Mai a Roma per la rassegna “Non normale, non rassicurante”, un progetto che ha curato con Accademia degli Artefatti, Bluemotion, Isola Teatro e lacasadargilla, o ai laboratori che ha tenuto al Teatro Valle Occupato, al-

ternando momenti di lettura agita al lavoro sulla traduzione, prestando sempre particolare attenzione ai ritmi sonori e dunque alla “recitabilità”: certamente una chiave per entrare in modo attivo nel processo creativo di Churchill. D’altro canto è innegabile che proprio la complessa tessitura linguistica e retorica dei suoi testi ne renda difficile la traduzione, e che proprio questa difficoltà sia uno tra i fattori della loro scarsa fortuna in Italia. La sfida è allora di tradurre un teatro che è considerato dalla stessa autrice come “musica nel ripresentarsi di temi diversi, nei cambiamenti di ritmo, nei conflitti e nelle armonie” (Churchill in Bono, II, 7). Non a caso, nella sua nota di traduzione a *The Skriker*, Paola Bono scrive come il suo compito di traduttrice fosse così difficile da farle dubitare di riuscire a portarlo a termine, soprattutto perché l’ambizione che la muoveva era di restituire “la ricchezza inventiva dell’originale, il gioco ritmico di assonanze, la polisemia intessuta di riferimenti letterari e culturali” (Bono, III, 431). Anche Marta Gilmore confessa la sua difficoltà nel “tentare di preservare la crudezza e la vitalità del linguaggio di *Serious Money*” (Gilmore in Bono, III, 372), un testo non solo di argomento finanziario, ma scritto in rima con un gergo ormai datato. Per tutti gli autori, tradurre ha significato, come sempre, non solo cercare di restituire senso e ritmo, ma anche rinunce, compromessi e tradimenti. D’altro canto, uno dei punti di forza del progetto di Bono è quello di essersi cimentata nella traduzione forte di esperienze laboratoriali sul testo, come nel caso di *Sette bambine ebreë*, realizzato con il Laboratorio Caryl Churchill del Teatro Valle Occupato (marzo 2012), e anche di aver incluso nei suoi tre volumi traduzioni di altri autori, come Riccardo Duranti, Giorgio Amitrano o Salvatore Cabras, con i quali ha saputo intrattenere scambi proficui che in alcuni casi hanno portato a una revisione delle traduzioni che certamente hanno giovato al risultato finale.

Credo che sia inoltre importante sottolineare come la performatività di queste traduzioni si debba all’orecchio e all’occhio allenato di chi il teatro è abituato a farlo: penso a *Far Away*, tradotto da Massimiliano Farau come *Lontano lontano*, e da lui messo in scena al Teatro Due di Parma per il Teatro festival del 2003; a un testo come *Hotel*, tradotto dalla regista Giorgina Pillozzi e dall’attrice Sylvia De Fanti, e a *Bei soldi*, di Marta Gilmore, regista, drammaturga e attrice, co-fondatrice della compagnia Isola Teatro, che nasce nuovamente a seguito di un’esperienza di laboratorio sul testo insieme al collettivo Isola Teatro nell’ambito del progetto “Non normale, non rassicurante - Il teatro di Caryl Churchill”. Un testo, *Bei soldi*, in cui, come si legge nel programma del laboratorio, “al rigore del verso rimato, delle scene sovrapposte come un meccanismo ad orologeria, deve fare da contrappunto una profonda libertà attoriale e registica, che ci conduca a rendere dicibile, mai macchiettistico eppure esuberante, un mondo senza pietà, senza buoni, senza respiro, ma pieno di soldi”. E se la traduzione di Bono di *Seven Jewish Children* nasce sulla scia di un laboratorio, la sua traduzione di *The Skriker* (Skriker, lo spirito del-

la vendetta) accoglie i suggerimenti di Marina Vitale e Sara Soncini, che da anni studia il teatro di Churchill e che ha tradotto *Softcops* forte di una lunga frequentazione di teatri, ma anche di una dimestichezza con la sonorità del linguaggio che le viene dalla sua esperienza di sottotitoli e doppiaggio. Il sodalizio tra Laura Caretti, docente di antropologia della performance all'università di Siena, e di Margaret Rose, docente di teatro inglese all'università di Milano ma anche drammaturga, ha portato invece alla traduzione di *Cuore blu* (L'amore del cuore e Caffettiera blu) e *Top Girls*. Come Caryl Churchill, che a partire dalla sua collaborazione con la compagnia Joint Stock di David Hare e Max Stafford-Clark si è impegnata in una modalità di lavoro collettivo, anche per Bono è fondamentale il lavoro di gruppo e il confronto con gli attori e i registi. Bono sa che un buon traduttore deve tener conto di come i testi teatrali, e in modo particolare quelli di Churchill, siano stati concepiti per attori culturalmente diversi, che hanno una gestualità e un ritmo diversi, di cui inevitabilmente si deve tener conto in fase di traduzione. Talvolta, inoltre, come osserva Sara Soncini nella sua nota di traduzione a *Guardie e ladri*, "per sciogliere alcuni nodi interpretativi e determinare le strategie di traduttive" si rivela utile reperire informazioni riguardando le registrazioni degli allestimenti scenici o analizzare il materiale d'archivio disponibile, benché Churchill si sia sempre astenuta dal prescrivere particolari direzioni di regia, concedendo agli interpreti del testo la massima libertà espressiva. Come scrive la curatrice, citando Churchill, ognuno decida per sé, perché 'chi scrive drammi non dà risposte, pone domande'" (II, 42).

Un'ultima osservazione prima di chiudere. Questi tre volumi curati da Paola Bono sono un tentativo coraggioso in un mercato editoriale, quale quello italiano, in cui, contrariamente a quello anglosassone, si investe poco nella pubblicazione di testi teatrali, che generalmente vengono invece accolti in riviste specialistiche. Speriamo che questi volumi contribuiscano ad invertire questa tendenza e ad avvincere non solo chi ama andare a teatro e leggere teatro, ma anche e soprattutto chi il teatro lo fa. Perché questo è anche un lavoro di promozione culturale, che traduce pièce straordinarie con la speranza che qualcuno se ne possa innamorare e decida di farle rivivere portandole in scena.