



HARRISON, GRENFELL, HUNT, GRECO E LA CACCIA AL TESTO

di Anita J. Weston

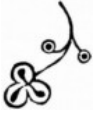


I segugi di Ossirinco è la traduzione italiana della traduzione inglese del frammento greco originale del dramma satiresco di Sofocle *Ichneutae*, una *mise-en-abîme* testuale riverberata poi sia a livello della storia del frammento sia della sua trama. I circa 400 versi sofoclei giacevano con altri pezzi di manoscritti di ogni genere (ahinoi, più spesso parcelle e pratiche - minuti frammenti di testi utilitari - che poesie) nel deserto di Ossirinco, in Egitto, fino al loro rinvenimento nel 1907 da parte di due papirologi inglesi, Bernard Grenfell e Arthur Hunt. Dai frammenti il poeta e drammaturgo inglese Tony Harrison ha

ricostruito una sua versione - anzi due - del dramma, creata prima per il teatro greco di Delfi (1988) (e quindi tradotta, in senso etimologico, alla terra natale), poi ri-“tradotta” endolinguisticamente in un testo assai proattivamente politico, con realia e riferimenti alla Gran Bretagna della signora Thatcher, per il Royal National Theatre a Londra (1989).

Quest'ultima redazione, a sua volta, è stata tradotta e messa in scena in Italia dallo studioso, attore e regista Giovanni Greco (2005).

La trama di per sé traccia spirali, partendo dalla struttura portante della documentata caccia ai frammenti da parte di Grenfell e Hunt (e *hunt* non significa proprio caccia?), i quali poi cacciano fuori dai frammenti la storia della caccia ai perduti buoi di Apollo da parte dei satiri, i quali a loro volta scavano e riportano alla luce la verità: il furto dei buoi perpetrato da Ermes che si è servito delle loro budella per inventare la lira. Nella sua caccia a una traduzione di significato contemporaneo Harrison poi, in un emozionante colpo di scena, muta i satiri, artefici del ritrovamento, ma esclusi dal regno privilegiato della musica, pena la fine di



Marsia, nella folta comunità di senza tetto/hooligan che dormono sul lungotamigi, in scatole di cartone (la famigerata *Cardboard City* generata dall'alta finanza della City degli anni ottanta), fuori del teatro-simbolo della cultura da cui sono esclusi (ed esattamente «nel punto dov'era il Teatro di Dioniso», ci informano le didascalie di Harrison). Quest'ultima traduzione incorpora una serie di doppi sensi, il più pregnante dei quali rinvia all'unico elemento culturale in loro possesso: la *loro* Harp – non la lira di Apollo, ma la marca di birra e il simbolo raffigurato sulle lattine che, quando si gettano, creano una qualche forma di rumore se non di musica.

La denuncia della polarizzazione di discorso/registro/mondo sociale è una caratteristica di tutta la produzione di Harrison: teatro, poesia e reportage in versi per il *Guardian* dai tanti teatri di guerra del tardo 2000. Con un'enfasi diversa, e schivando qualsiasi implicazione riduttiva «davanti al [suo] eclettismo militante» (Greco 2005, 35) coglie la sua *poiesis* nei termini di «poesia come tensione unificante, come vocazione onnipervasiva, come sintesi sempre provvisoria di biografia, e vorrei dire *biologia*, e stile» (ibidem). Nel teatro greco classico poi, si ricorderà, il dramma satiresco stesso svolgeva un ruolo di contrasto binario con i tre drammi tragici per rappresentare da ultimo – a suggello chiusura e completezza – la forza vitale dionisiaca che torna dopo la morte e che presenta, insiste Harrison, *the wholeness of the Greek imagination* (l'interezza dell'immaginazione greca – *Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni in questo saggio sono redazionali – N.d.R.*), perduta per via della nostra separazione della cultura “bassa” da quella “alta” (Harrison 1990, xxi).

Tutta l'opera di Tony Harrison indaga e reifica questo contrasto-confronto-dialogo mancato, a partire dalle sue tematiche – la lotta tra minatori e governo Thatcher, per dare l'esempio più chiaro, nel suo film-poema *V.*, – fino alle sue strategie formali, come l'accostamento in rima baciata di significanti di registri o lingue diversi e che mai avrebbero voluto tenersi compagnia: *masterpieces / faeces, prefer/ cri-de-coeur, neue / Goya, urd / merde* (sono esempi tratti da varie opere di Harrison), e ancora ai cambiamenti di ambiente nelle sue premiatissime traduzioni-versioni, dal greco e dal francese: la sua *Phaedra Britannica*, per esempio, ambienta nell'India del Raj la *Phèdre* di Racine (in sé una traduzione del *Hippolytus* di Euripide) (Harrison 2002). Harrison non dà un nome alla protagonista, ma solo la funzione



di *memsahib* inglese, ed essa più del tabù dell'incesto infrange quello della razza, cercando di unirsi col suo figliastro meticcio. Quello che voleva fare, annota Harrison, era «*rediscover a social structure which makes the polarities of the play significant again*» (riscoprire una struttura sociale che renda ancora significative le polarità del dramma). Non lo saranno per molto. Harrison accetta la caducità, o topicità, della traduzione, che deve adattarsi a tradurre lo spazio da Delfi a Londra. Nelle parole di David Johnston: *The act of translation is as vivid and transitory as the act of performance, because both are concerned with a moving target* (L'atto della traduzione è altrettanto vivido e transitorio quanto quello della rappresentazione - della performance -, in quanto entrambi si occupano di un bersaglio in movimento) e, con parole molto simili a quelle di Harrison sopra, opina che:

The translator's task is analogous to that of the director, [...]: to return freshness to the play by negotiating the connections that the play sought to make with its original audience - its cultural utility - into the 'life worlds' of spectators here and now (Johnston 2007, 84).

Cioè:

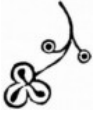
Il compito del traduttore è analogo a quello del regista, [...]: restituire freschezza al dramma con un compromesso con le connessioni che il dramma cercava di instaurare con il suo pubblico originario - la sua utilità pubblica - immettendolo nei "mondi vitali" degli spettatori attuali

Johnston articola un polo della teoria della traduzione per il teatro (esistendo anche qui un'opposizione binaria netta) che privilegia il testo di arrivo (da ora in poi TA) a scapito di quello di partenza (TP), diventato semplicemente una «offerta di informazione» (Hans Vermeer) da riproporre nei termini che più si addicono alla nuova funzione del testo di arrivo, che deve essere rilevante per il *life wor(l)d* dei nuovi spettatori. Secondo Vermeer (citato da Munday), che negli anni ottanta ha proposta la sua *Skopostheorie* che toglie qualsiasi



rapporto di equivalenza fra i due testi per puntare esclusivamente allo scopo, appunto, del nuovo prodotto, l'originale è tranquillamente *dethroned* (detronizzato). Mentre con altre tipologie di testi questa atropia del TP è fortemente contrastata, nel cinema e nel teatro è direi quasi norma per ogni neo-storicista che si rispetti (ed è implicito da sempre nel concetto stesso di "interpretazione" e "version"): un «servitore» goldoniano si trova a suo agio con *Two Guvnors* nella Brighton degli anni sessanta (Bean 2011), mentre per decenni è stato *The Servant of Two Masters* nella traduzione classica (Dent 1928) e in altre che l'hanno seguita; Romeo e Giulietta, per conto loro, negli anni novanta a Verona Beach, USA (Luhrmann 1996) parlano tranquillamente l'inglese elisabettiano, il quale pochi anni dopo la morte del loro creatore sarebbe approdato a New Plymouth Beach, dove si sarebbe trasformato fino a diventare l'inglese di Luhrmann e del suo cast. Si è creata semplicemente una versione "eventospecifica", indirizzata a un preciso *skopos* - una *performance-oriented translation* - piuttosto che una *reader-oriented translation*, una traduzione rivolta alla rappresentazione scenica e non al lettore. Oppure, dato che prima o poi anche questo binomio doveva saltare fuori, invece di una traduzione «fedele», o di *abusive fidelity* - «alienante» o «straniante», nel lessico di Lewis, Schleiermacher, Berman e Venuti — si riscrive liberamente il testo in una versione «naturalizzata» o «addomesticante» verso la cultura di arrivo - deplorato, nel caso di testi letterari, come «deformazione» (Berman 1984), «violenza etnocentrica» e «egemonia culturale» (Venuti 1995).

Ogni tanto, però, anche nel caso di traduzione per il teatro, qualche critico luddista (sia detto con ironia ed empatia) dichiara di non volerne sapere di pronunciamenti come quelli di Niranjana (1992, 81) che afferma che *translation "invents" its original* (la traduzione inventa il suo originale), né tantomeno che «l'originale è infedele alla traduzione», secondo il famigerato paradosso di Borges. Costoro esprimono il dubbio che "originale" dovrebbe avere un significato stabile, pre-post-moderno; e tra essi il critico teatrale Brian Logan (citato da Anderman 2007, 74) arriva a deplorare la recente eclisse del traduttore-accademico da parte del traduttore-drammaturgo, che rende il pubblico sempre più isolato dall'originale, al punto di non sapere *whose work [they] are really paying to see* (di chi sia l'opera per vedere la quale pagano il biglietto), e s'interroga a lungo sul vestito del traduttore-imperatore.



Conclude Helen Rappaport: *Whilst it is one thing to marginalise the translator, is it right that the dead playwright [...] should be marginalised too?* (una cosa è emarginare il traduttore, ma è giusto che si emargini il drammaturgo morto?), domandandosi infine: *whose play is it anyway?* (di chi è, comunque, il dramma?) (citato in Anderman 2007, 74 e 75).

Harrison traduce direttamente dall'originale, e non ha dubbi sul fatto che il dramma, con tutti i "diritti d'autore", appartenga a Sofocle, ma questo dato riguarda solo chi lo sa leggere. Il pubblico è bacchettato al riguardo in un passo della versione per il National Theatre, quando Sileno chiede disperatamente al pubblico di invocare i satiri nella loro lingua e liberarli dal papiro (o di «spapirarli» nell'ingegnosa traduzione italiana), ma l'uditorio rimane muto. *L'Ichneutae*, però, è un frammento, e per metterlo in scena necessita chiaramente di un traduttore che presti la voce ai tanti silenzi del testo ancora sepolto ad Ossirinco (si noti l'accezione metatraduttiva che sottende l'operare di Harrison). Ma al di fuori delle specifiche circostanze anomale di *Trackers*, in tutte le sue opere Harrison si arroga il diritto di prestare non solo parola ma voce, consapevole che «*words may belong to language but the voice belongs to the artist*» (Farrell 2007, 60: le parole apparterranno alla lingua, ma la voce appartiene all'artista), e che una traduzione *reader-oriented*, limitata alle parole, da "dizionario umano", ha benefici testual-ermeneutici (vedi Berman 1984, Benjamin 1923, Nabokov 1955, Venuti 1995) come testo-a-fronte per un lettore, ma non parlerà ad uno spettatore: non sarà mai *performance-oriented*.

Grenfell (di nuovo metalinguisticamente) ci ricorda che:

*The past is rubbish till scholars take the pains
to sift and sort and interpret the remains.*

This chaos is the past [...] just waiting to be organized into history (Harrison 1990, 79)

il passato è mondezza finché gli esperti
non si danno la pena di setacciare,



discernere e interpretare i reperti. Questo chaos è il passato [...] in attesa di organizzarsi per la storia (Greco 2005, 32).

L'atto del tradurre si «organizza per la storia» e restituisce un passato capace di dialogare con il presente; costituisce, nella celebre tesi di Benjamin, la «sopravvivenza» (*Überleben*) dell'originale. Benjamin intende questo in senso strettamente linguistico della lingua pura, pre-babelica, mentre Harrison riorganizza creando una serie che si proietta al di là dell'originale, prestando una voce con la quale lo scrittore dialoga con «vite-mondi», periodi storici e ideologie nuovi.

Harrison è in primo luogo scrittore e traduttore *politico*. Polarizza il discorso, come detto sopra, e lo carica di una dimensione polemica. «*Political investment [...] shines through his translations*», osserva Kelleher (1996,19: in tutte le sue traduzioni brilla l'investimento politico); e Venuti aggiungerebbe subito che *translation is always ideological, because it releases a domestic remainder, an inscription of values [...] linked to historical moments [...] in the domestic culture* (la traduzione è sempre ideologica, perché emette un residuo domestico, un'iscrizione di valori [...] legati al momento storico [...] nella cultura d'appartenenza). Nello stesso tempo egli resta alleato con il TP che «rilascia» ogni tanto momenti di visibilità; la lingua traduce improvvisamente cambia, si schiarisce o si infittisce o si scontra con quella tradotta in un doppio senso o incontro etimologico che da un corto-circuito fa emergere la lingua "sottostante" (emozionanti, inquietanti avvistamenti di *Doppelgänger* o di *reine Sprache*, o a volte più semplicemente incontri omofonici alla Zukofsky). Questa strategia poi trova riscontro nell'azione scenica, quando, per esempio, i satiri escono dal papiro steso sul palcoscenico ed emergono tradotti in un tempo e in un luogo diverso e in procinto di ritradursi nei senzatetto londinesi. Avvistiamo il processo di traduzione in atto: il TP (satiro greco) che diventa, davanti ai nostri occhi, TA (senzatetto britannico). Una traduzione tale - come quella della Verona elisabettiana (già "tradotta") nella Verona Beach odierna, della Venezia goldoniana nella Brighton anni sessanta - che mette in relazione audace due sfere diverse di discorso, ha qualche cosa della violenza della metafora, il testo di arrivo offrendo, nella terminologia di I.A. Richards (1930), un nuovo



veicolo per il tenore dell'originale, mentre una traduzione più fedelmente testuale come *I segugi* di Greco rimane nella stessa sfera, luogo e tempo, in un rapporto metonimico con il testo di partenza. Harrison quindi "veicola" Racine, Molière, Sofocle, ecc.; Greco, anche lui di formazione classicista, *traduce* (spiritosissimamente, teatrabilmente) Harrison, con un occhio a Sofocle, due a Harrison (solecismo anatomico ma non traduttologico) e l'orecchio all'italiano da mettere in bocca ai suoi attori.

Ho vissuto il rapporto con l'originale sofocleo con la stessa "libertà ammanettata" di Tony Harrison: l'ho tenuto costantemente sott'occhio, l'ho piegato alle mie (nostre) esigenze di *metteurs en scene*, cercando di restituire una necessità nell'oggi alle parole di un venerando pazzo, qual era l'amato Sofocle [...] che rivive nei versi di Harrison in maniera del tutto nuova e inattesa ma non anti-filologica (Greco 2005, 48)

Greco qui parla della trascrizione e poi traduzione quasi *verbatim* dei versi del frammento originale, dove procede con la massima cautela, come ha fatto Harrison, calcando per quanto teatrabilmente possibile le due lingue sottostanti (greco e inglese) e creando una traduzione interlinea (in dodecasillabi, qui come nell'intero dramma, per creare un ritmo veloce e prolettico come i pentametri giambici inglesi, spiega lui stesso nell'introduzione). Come l'inglese, egli crea un localizzato *Verfremdungseffekt* nel registro all'improvviso formale e il lessico arcaico contro quelli alquanto colloquiali o discorsivi del resto:

[...] *where Maia doth abide,
all unbeknowst to Hera, hither hied
and made the fair one his clandestine bride* (Harrison 1990, 107)

[...] dove Maia dimorava
e di nascosto ad Era, proprio qui si nascose
e rese quella bella, sua clandestina sposa (Greco 2005, 49)



Questa distaccata *mise-en-abîme* testuale a parte, il rapporto del traduttore italiano con “l’originale” inglese è vissuto con la libertà di chi conosce bene l’autore attuale, con il quale si consulta sulle tre lingue in uso, ma pur sempre di doppie manette si tratta a causa del triplo salto da effettuare: dal greco all’italiano passando per l’inglese. Lo spostamento geografico-culturale però non è addomesticante: lo spettatore italiano è immerso ad ogni livello, tranne quello linguistico, nella forza gravitazionale della Grecia e della Gran Bretagna. Secondo l’avviso di Schleiermacher: «O il traduttore lascia in pace l’autore, per quanto possibile, e fa spostare il lettore; o lascia in pace il lettore e fa spostare l’autore» (*traduzione mia - N.d.A.*). Greco non ha esitato a scomodare il lettore, «straniandolo» in due realtà “altre” (antica Grecia e Gran Bretagna contemporanea), senza il minimo riferimento al proprio *life-world*, ma con il solo accompagnamento del *life-word*, la lingua domestica/nate, della quale sfrutta il potenziale ludico e trasformativo. Risponde rima per rima, omofonia per omofonia, e doppio senso per doppio senso, ma con rinvii al sistema e significato altrui e, dove possibile, anche al significante sottostante attraverso forestierismi e invenzioni etimologicamente ineccepibili. Quando Sileno, in guisa di capocantiere o di sindacalista in combattimento mortale in quegli anni con la signora Thatcher, promette di consegnare la quota giornaliera di lavoro, e di *get the lads from the papyrus at top speed* (Harrison 1990, 94), l’italiano energicamente offre di *spapirarli* - «li spapiro, i ragazzi, a cent’all’ora» Greco 2005, 41), bypassando l’inglese e scavando per riportare alla superficie linguistica un frammento del mondo antico, qui l’*Ur-testo* materiale della commedia, ma senza straniamento o defamiliariizzazione.

Gli «strimpellatori» che suonano l’arpa creata dalle budella dei buoi di Apollo sono a loro volta sezionati in «strimpella-tori» (Greco 2005, 53), conservando il loro *domestic remainder* (il “residuo domestico” di Venuti) italiano di bovino, mentre s’introduce fonicamente (tori/Tory) il governo britannico di quell’epoca, rinviando quindi al contesto originale. Al lettore/spettatore italiano è quindi fornito un veicolo linguistico familiarizzante, dal quale però spunta un significato “altro”, inatteso. Greco qui sta calcando uno stilema molto amato da Harrison, che abitualmente smembra i significanti per generare scontri-incontri di lingue, registri o realtà. Un esempio da *Trackers* è il cenotafio che verrà costruito per salvare la



coscienza apollinea all'atto dello scuoiamento di Marsia:

A sort of satyr Ceno-

Satyr 2

fucking

Satyr 3

taph (Harrison 1990, 129).

Nella radice greca irrompono tutt'altra parola e registro inglesi che decostruiscono il contenitore. La fedele ricreazione italiana con il plusvalore dell'assonanza finale diventa:

Una sorta di Ceno-

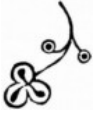
Satiro 2

fanculo

Satiro 3

tafio (Greco 2005, 60)

Un simile meccanismo è applicato alla rima, cui ho accennato sopra: caratteristica importantissima in Harrison, che la usa per incarnare altri scontri-incontri tra mondi che "parlano lingue diverse" in tutti i sensi, e che non vorrebbero o non potrebbero comprendersi. Le sue rime sono state chiamate *shot-gun marriages*, matrimoni riparatori (ma letteralmente "matrimoni colpo di pistola), espressione che cogli perfettamente l'effetto di arma puntata alla tempia di lessici che non gradiscono affatto essere imparentati. Mentre un *pun*, un doppio senso, obbliga due omofoni a occupare lo stesso significante (per esempio *Harp*, su cui si ritornerà), la rima baciata fa da *pun* esteso e obbliga due significanti col rispettivo significato a misurarsi l'un con l'altro, creando trasfusioni che vanno dal comico all'ideologico (scriveva Jakobson nel 1960, citato da Culler 1975, 66: «nella poesia, una chiara similarità di suono si valuta in termini di similarità o dissimilarità di senso» [traduzione dell'Autrice - N.d.R.]). L'indignazione di Grenfell e Hunt, per esempio, al trattamento riservato



ai papiri si esprime nella dissimilarità, il *bathos*, di unità rimanti: «*Just imagine Homer, Sophocles and Plato / used as compost for the carrot and potato*» (1990, 80). Greco (2005, 32) ricalca fedelmente, ma permettendosi una domesticazione culinaria: «Immagina Omero, Sofocle e Platone / come concime, usati, per minestrone!», e segue Harrison nel minestrone di lingue in questa scena di due britannici che si servono del lavoro dei *fellaheen* egiziani per esumare opere in greco. Il testo (di partenza e di arrivo) si raddensa di prestiti da lingue vive e morte, seguiti e superati da Greco, il quale ne aggiunge altri, permettendo al testo italiano di rivisitare le proprie origini (un esempio fra tantissimi: «*Horrible to contemplate! = Horribile visu!*»). Spesso il testo italiano riesce anche a rimare sugli stessi significanti dell'inglese, mantenendo la contrapposizione di significato:

*I'm a god, Apollo, but I was tipped
on a rubbish tip inside this manuscript* (Harrison 1992, 92)

Io sono un dio, Apollo, ma fui relitto
nella spazzatura, in questo manoscritto (Greco 2005, 39)

Altre volte rende letteralmente (e non solo venutianamente) visibile la lingua sottostante con prestiti dall'inglese, non però presi dal TP:

*It's pathetic! Half the things
I say, time or the desert mites
have gnawn away* (Harrison 1990, 92)

È patetico! La metà delle cose
che dico, il tempo e gli insetti del deserto
le hanno divorate fino all'*overdose* (Greco 2005, 40)



Overdose nella bocca patrizia di Apollo è multifunzionale: con un'inaspettata scossa dà fisicità alla distanza tra il mondo tradotto e il mondo traducete e ci indica, in questa anacronistica intrusione verbale nel secondo TA, il tentativo di Harrison di conservare il mondo antico, «divorato [dal] tempo», traducendolo per il tempo presente in linguaggio presente. Mette in bocca ad Apollo il proprio alibi per l'eventuale infedeltà quando il dio vede i frammenti sofoclei e chiede ai due papirologi di restituirgli sia *word* che *voice* (vedi il già citato Farrell 2007, 60):

*I'm mute and the 'you'
isn't me that the poem's lines extoll.
I want the Ichneutae and want it made whole* (Harrison 1990, 89).

io sono muto
e il tu che i versi del poema interpellano
non sono io. Io voglio gli Ichneutae e li voglio
tutti interi (Greco 2005, 38).

Ma la distanza culturale tra le «cose» di Apollo e l'*overdose* dei satiri-senzatetto ubriachi segna anche la distanza sociale che Harrison presenta, ma alla quale si oppone:

the moment I become a "poet" in that unpoliticised way I am in collusion with the reader [...]. That literary frisson, hypocrite lecteur, will cost you so much in social awareness. Someone else has paid for your culture, and while the reader is enjoying the achieved literary poem, they should be reminded that there's a cost to pay [...] I'm building that potential division into the actual writing (Astley 1991, 349; evidenziazione in tondo mia).

Cioè:



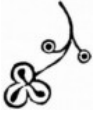
nel momento in cui divento “poeta” in modo così non politicizzato sono colluso con il lettore [...] Il brivido letterario, *hypocrite lecteur*, ti costerà parecchio in termini di coscienza sociale. A pagare per la tua cultura è stato qualcun altro, e mentre si gode la compiutezza della poesia letteraria, al lettore andrebbe ricordato che ci sono dei costi da pagare. [...] *Vado costruendo io dentro lo stesso mio scrivere quella potenziale divisione* [corsivo mio - N.d.A.]

Molto del *writing* di Harrison è stato tradotto da Greco, il quale ne comprende l’ideologia e le dicotomie e non riproduce mai le caratteristiche estetiche a scapito dell’urgenza etica. Non “destronizza” il TP e non cambia i riferimenti culturali: i luoghi sono il National Theatre del South Bank a Londra; nel Royal Festival Hall si suona Birtwistle (Harrison 1990, 135), compositore non conosciutissimo in Italia, i giornali utilizzati come carta da imballo sono il «Times», il «Financial Times», il «Guardian», e l’«Independent» (i papiri incontrano un destino ancora peggiore) ed è un onorifico britannico, «Sir ... (Satiro)» (Greco 2005, 41), che Sileno snobba: riferimento extratestuale al rifiuto del repubblicano Harrison di accettare la nomina a *poet laureate* da parte della regina (cfr. Harrison 1999 e Harrison 2000, 12-17). Lì dove un’equivalenza dinamica porterebbe verso la domesticazione, l’italiano si accontenta di un termine generico:

Fuck, Fuck, Fuck the god’s lyre!
This is the Harp that satyrs require (Harrison 1990, 128).

Fanculo! Fanculo!
Fanculo alla lira del dio!
È di birra che i satiri vogliono un fottio (Greco 2005, 60)

La marca di birra Harp bevuta dai satiri/senzatetto viene semplicemente tradotta con il superordinato «birra», compensato altrove e materialmente sul palcoscenico dalle lattine di



Harp che bevono. Anche dove gli sarebbe stato facile tradurre secondo l'attualità italiana, Greco si rifiuta: quando il pubblico rimane muto, non sapendo il greco, Sileno deride le manchevolezze del programma scolastico nazionale:

*What's up? Been struck completely dumb?
Or is it the National Curriculum?* (Harrison 1990, 97)

Che accade? Siete completamente muti?
oppure è il risultato dei vostri studi? (Greco 2005, 41)

Il TA, tuttavia, si nega possibili corrispondenze facili tra «cretini» e «Gelmini» o «coatti» e «Moratti» (per limitarsi solo ai nomi di ministre in carica durante le varie fasi della traduzione e della sua performance) e lascia il termine generico.

In altri termini, la traduzione di Greco è verso l'italiano ma non verso l'Italia: uno scarto che, paradossalmente, rende il traduttore costantemente «visibile» (Venuti), accompagnandoci da guida turistica nell'altrui paese (*Verfremdung*), sebbene proprio la sua *fluency* canonicamente porterebbe all'invisibilità. Mira al *life word* degli spettatori ma non al *life world*: traduce in metonimia la parola di Harrison che restituisce, in metafora, quella di Sofocle. Emblematico di questo sono i versi finali:

μη μεταναστης ... WOE! WOE! WOE!
Not bad for a satyr for his first go (Harrison 1990, 136).

mé metanastàsē... AITA! AITA! AITA!
Non male per un satiro alla prima uscita (Greco 2005, 63).

Con un'ultima, elegante *mise-en-abîme* l'italiano riporta tutto il percorso trilingue a quella



originale, consegnando al satiro la soddisfazione di baciare, nella rima, la propria lingua, che tanto si fatica a far pronunciare al pubblico britannico. *Eternity is in love with the productions of time* (l'eternità è innamorata di quanto il tempo produce): il «proverbio dell'inferno» di Blake mi sembra si addica perfettamente alle traduzioni-versioni trasformative, creato per un momento o evento specifico, dove *eternity* sta per il TP e *productions of time* per i vari TA, in processo continuo di divenire e scomparire. È quello che ha riconosciuto Harrison con la sua versione, prima per una unica *performance* a Delfi e poi per Londra. Greco ferma il "produrre" del tempo e "blocca" la caducità in un TA che non impone la sua dimensione contemporanea. Riconosce che per un testo ricostruito da frammenti in processo di decomposizione, come per Aldous Huxley, il tempo si deve fermare: *Time Must Have a Stop*. Le tre lingue del palinsesto della "trilogia traduttiva" (Sofocle-Harrison-Greco) hanno, sí, tempo per confrontarsi e contaminarsi in questo stop, creando, se non la lingua pura di Benjamin, il terzo spazio della visione post-coloniale e post-moderna dell'atto del tradurre. Rispondono così alla richiesta dell'io poetico di Benjamin stesso: *Enthebe mich der Zeit* – Liberami dal tempo.

Bibliografia

Anderman 2007: Gunila Anderman, *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides, Multilingual Matters*, Clevedon, Buffalo & Toronto 2007

Astley 1991: Neil Astley (ed), *Tony Harrison*, Bloodaxe Books, Newcastle upon Tyne

Bean 2011: Richard Bean, *One Man, two Guvnors*, Oberon Books, London

Benjamin 1923: Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in *Das Problem des Übersetzens*, hrsg von Hans Joachim Störig, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1963

Berman 1984: Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Éditions Gallimard, Paris 1984



Dent 1928: Edward Joseph Dent (1876-1957), *The Servant of Two Masters*, Cambridge University Press

Farrell 2007: Joseph Farrell, *The Style of Translation: Dialogue with the Author*, in Anderman 2007, 56-65

Greco 2005: Giovanni Greco, *Dossier Harrison*, in «Il caffè illustrato», n.25/26, luglio-ottobre 2005 (traduzione da Harrison 1990, con presentazione e note intercalate)

Harrison 1985: Tony Harrison, *V.*, Bloodaxe Books Ltd., Newcastle upon Tyne

- 1990: Tony Harrison, *The Trackers of Oxyrhynchus*, Faber & Faber, London & Boston

- 1999: <http://www.theguardian.com/uk/1999/feb/09/5>

- 2000: Tony Harrison, *Laureate's Block & Other Poems*, Penguin, London

- 2002: Tony Harrison, *Plays. 2: The Misanthrope, Phaedra Britannica, The Prince's Play*, Faber & Faber, London & Boston

- 2005: Tony Harrison, *Under the Clock*, Penguin, London (comprende lunghi estratti da *Trackers*). Traduzione italiana di Giovanni Greco, *Vuoti*, Einaudi, Torino 2008.

- 2007: Tony Harrison, *The Complete Poems*, Viking, London

Johnston 2007: David Johnston, *The Cultural Engagements of Stage Translation: Federico Garcia Lorca in Performance*, in Anderman 2007, 78-93

Logan 2003: Brian Logan, *Whose Play is it Anyway?*, in «The Guardian», 12 March 2003

Luhrmann 1996: Baz Luhrmann, *William Shakespeare's Romeo+Juliet* (film), screenplay by Craig Pearce and Baz Luhrmann; directed by Baz Luhrmann, Twentieth Century Fox

Munday 2001: Jeremy Munday, *Introducing Translation Studies*, Routledge, London & New



York

Nabokov 1955: Vladimir Nabokov, *Problems of Translation: Onegin in English*, in Lawrence Venuti (ed), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London & New York 2000

Niranjana 1992: Tejaswini Niranjana, *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Context*, Berkeley, California

Rappaport 2007: Helen Rappaport, *Chekhov in the Theatre: the Role of the Translator in New Versions*, in Anderman 2007, 66-77 *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*, edited by Gunila Anderman, Multilingual Matters, Clevedon, Buffalo & Toronto

Venuti 1995: Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London & New York 1995

Weston 2006: Anita Weston, *Sophocles on the South Bank: Tony Harrison Translatee and Translator*, in *Translating Voices, Translating Regions*, edited by Nigel Armstrong and Federico Federici, Aracne, Roma