

Giovanna Gallo
Università del Salento

*I viaggi di Dioniso attraverso le culture. Questioni
traduttive in
The Bacchae of Euripides di Wole Soyinka**

*“La traduzione è, naturalmente, una
riscrittura del testo originale. Tutte
le riscritture, qualsiasi ne sia
l'intenzione, riflettono una certa
ideologia e una certa poetica e,
pertanto, manipolano la letteratura
perché sia efficace in una data
società in un certo modo”.*

(Bassnett e Lefevere, 1994, p. vii)

Abstract

*The aim of this article is to show how the Italian translation produced by F. Lamioni of *The Bacchae* of Euripides by the Nigerian playwright Wole Soyinka, manipulates the source text thus projecting a different image of it. Starting with an overview of the rewritings of Greek classics by African authors and the ideological motivations of such rewritings, in particular the political agenda underlying Soyinka's adaptation of Euripides' tragedy, the article then focuses in particular on three terms – bastardy, alien and tyranny – taken from Dionysos' initial speech. These terms are central to the message the Author intends to convey since they present the main themes of the work, yet, in the Italian version by Lamioni are inappropriately translated, thus conveying a message which is rather different from*

* La maggior parte delle citazioni presenti in questo articolo sono prese da fonti in inglese da me tradotte in italiano.

Soyinka's original work, and censoring the ideological reasons implied in his adaptation of Euripides' tragedy.

1. Introduzione

Questo mio contributo vuole essere un omaggio alla memoria di Marisa Turano, la quale, nell'ormai lontano 1994, mi chiese di tradurle dall'inglese all'italiano il testo di Soyinka perché le serviva per i suoi studi sul teatro africano cui si stava allora dedicando. Anche se si sarebbe dovuto trattare di un lavoro veloce, perché allora non c'era l'intenzione di pubblicarlo, mi dedicai al lavoro di traduzione con impegno anche perché mi resi subito conto che non si trattava certo di un testo facile da poter tradurre velocemente. Quando Marisa lesse la mia prima stesura della traduzione, ne rimase positivamente colpita tanto che mi propose di curarlo per la pubblicazione. Marisa ed io dedicammo diverso tempo alla cura del volume che fu pubblicato, con una sua prefazione, nel 1996.¹

Quando, nel 2003, vidi pubblicizzata su Internet una nuova versione di *The Bacchae of Euripides* come la prima traduzione italiana dell'opera di Soyinka, ne rimasi ovviamente colpita e, visto che il sito pubblicava anche l'*incipit* di questo testo, la curiosità mi spinse a fare un raffronto con la versione da me prodotta. Riscontrando delle evidenti inaccurately in questa nuova traduzione dell'opera di Soyinka, informai Marisa che ne rimase a dir poco sconcertata. Decidemmo che prima o poi avremmo scritto qualcosa al riguardo e ne parlavamo spesso, ma il nostro progetto rimase a lungo nel cassetto. Fino a questo momento.

¹Il volume è presente nel Catalogo della Biblioteche SBN-ICCU del Servizio Bibliotecario Nazionale con codice identificativo IT\ICCU\MIEN0114796 dal 1997 e citato in Wikipedia, come su articoli e saggi di vari autori italiani.

Poiché un'analisi comparata delle due versioni italiane del testo di Soyinka richiederebbe molto più spazio di quello consentito in questa sede, mi soffermo sulle primissime battute di quest'opera pronunciate da Dioniso. Nelle indicazioni di scena che precedono questo *incipit*, corrispondente al prologo dell'opera di Euripide, Soyinka mostra sullo sfondo una strada fiancheggiata dai corpi degli schiavi crocefissi per essersi ribellati all'ordine costituito. Più in fondo "l'odore e il sudore" degli schiavi che lavorano e, in primo piano l'ingresso principale del palazzo del re Penteo. Un riflettore si accende su Dioniso:

DIONYSOS: Thebes taints me with **bastardy**. I am turned into an **alien**, some foreign outgrowth of her habitual **tyranny**. [Soyinka]

Quella che segue è la versione italiana di F. Lamioni:

DIONISO: Tebe mi copre d'**infamia**. Mi fanno passare per un **mostro**, una specie di risultato alieno al suo consueto **modo di governare**.

E questa è la mia traduzione di queste battute iniziali:

DIONISO: Tebe mi macchia di **bastardaggine**. Fa di me uno **straniero**, una strana escrescenza della sua abituale **tirannia**. [Gallo]

Questi primi versi, e in particolare i tre termini da me evidenziati, sono particolarmente significativi perché annunciano le ragioni dell'arrivo di Dioniso a Tebe e, pertanto, la motivazione sottesa alla riscrittura di quest'opera da parte di Soyinka. Questi tre termini, "bastardy", "alien" e "tyranny" racchiudono, di fatto, l'agenda politica

dell'Autore. Ma, al fine di comprendere la portata di quelle che ho definito 'inaccuratezze' nella traduzione della Lamioni, è necessario fare una digressione per cercare di comprendere al meglio quali siano le intenzioni del drammaturgo nigeriano in questo adattamento della tragedia di Euripide.

2. La riscrittura dei classici

2.1. Finalità di riscritture e adattamenti

La traduzione come riscrittura di testi classici è una pratica molto antica; basti pensare all'attività di traduzione sistematica della letteratura greca durante l'Impero Romano, all'attività traduttiva di opere scientifiche e filosofiche arabe, greche ed ebraiche condotta nella scuola di Toledo nel XII e XIII secolo, alle varie traduzioni della Bibbia in Europa come presa di posizione ideologica nei confronti del potere centrale della Chiesa Cattolica Romana nel periodo della Riforma Protestante, alla traduzione di testi classici greci e latini a partire dal Rinascimento e, in Oriente, alla pratica sistematica di traduzione dei testi sacri sanscriti per la diffusione del buddismo, alla traduzione della Bibbia e dei classici della letteratura inglese, nonché la traduzione di opere letterarie indiane come strategia a supporto della colonizzazione volta ad affermare la superiorità dei colonizzatori europei sui popoli sottomessi, per citare solo alcuni esempi. In tutte queste pratiche traduttive, o riscritture, le differenze fra le versioni prodotte e gli originali erano dovute a motivi politici ed ideologici, piuttosto che a ragioni linguistiche e tecniche.

In tempi moderni, data l'importanza che la società attribuisce ai classici, molti scrittori ne intraprendono la riscrittura poiché trovano in essi una fonte letteraria ed una modalità elevata per veicolare ideologie, critiche, malcontenti nei confronti della

società contemporanea e dei suoi sistemi di potere, in maniera che i lettori, o gli spettatori nel caso delle opere teatrali, possano recepire le ingiustizie politiche e sociali che in molti casi sono ignorate. Emblematiche, a tale proposito, sono le tante riscritture di testi classici greci, come anche di opere di Shakespeare, da parte dei drammaturghi inglese a partire dagli anni '70 del XX secolo. Le opere teatrali, in particolare, sono spesso riscritte in situazioni repressive per rivelare la verità in periodi in cui i mass media, in particolare giornali, radio e televisione sono messe a tacere dalla censura.

Ogni riscrittura di un'opera classica rappresenta una riappropriazione dei contenuti e dei significati del testo per reinterpretarli liberamente e in maniera creativa con l'apporto dell'esperienza personale dell'adattatore, e della sua visione del mondo e della società contemporanea. Ogni riscrittura costituisce una traduzione del pensiero del periodo nel quale è stata prodotta in un pensiero e un linguaggio contemporaneo.

L. Hardwick distingue tre principali tendenze nella traduzione in inglese di opere classiche nella seconda metà del XX secolo. La prima consiste in una serie di traduzioni moderne di opere di autori epici come Omero e Virgilio, di Orazio e altri grandi poeti latini e di commedie e tragedie greche. Possiamo dire che questa tendenza rappresenti le traduzioni canoniche di testi canonici. Questa attività è stata controbilanciata da una seconda tendenza più recente: un accresciuto interesse per autori meno noti di versi amorosi e pastorali. La terza tendenza è rappresentata dal tentativo creativo di sfumare la distinzione fra tipologie diverse di traduzione, vale a dire, nuove versioni, adattamenti e riscritture. Ciò è evidente in maniera particolare nell'uso dinamico di immagini, testi e miti classici da parte di poeti e drammaturghi come Tony Harrison, Seamus Heaney, Ted

Hughes, Liz Lochhead, Christopher Logue, Michael Longley, Wole Soyinka, Derek Walcott e Timberlake Wertenbaker.²

Commentando sul proliferare di varie versioni di classici greci sulle scene di New York e di Londra sullo scorcio del XX secolo, H.P. Foley, si esprime così:

Molte di queste rappresentazioni e adattamenti servono come luogo di incontro per un'immensa varietà di tradizioni teatrali. L'uso di maschere, danze, musica, rituali, e poesia nelle tradizioni teatrali orientali e di altre parti del mondo non solo si sovrappongono con quella della tragedia greca, ma offrono la possibilità di ridare vita a quegli aspetti del teatro antico che sono estranei alla tradizione del realismo occidentale del XIX secolo. Pertanto, anche se il teatro del mondo ha in genere avuto un'influenza diffusa sul teatro d'avanguardia contemporaneo in Occidente, esso sviluppa una particolare risonanza nel caso della tragedia greca. [...] *The Bacchae of Euripides* del Premio Nobel per la Letteratura Wole Soyinka, attinge ad una gran quantità di musica popolare e tradizioni di spettacolo, fra cui il gospel afro-americano, il vaudeville britannico e le danze di calendimaggio [...] (Foley, 1999, p. 2).

I drammaturghi contemporanei che scrivono dalle ex colonie europee, inoltre, si rivolgono alla tragedia greca per riflettere sul rapporto fra la realtà dei tempi contemporanei e un passato precoloniale andato ormai perduto.

²Lorna Hardwick, *Translating Words, Translating Cultures*, 2004, p. 12.

2.2. La tragedia greca in Africa e la riscrittura dei classici greci in lingua inglese da parte di scrittori africani

Il teatro classico greco, in particolare la tragedia, arriva in Africa attraverso l'educazione coloniale. A partire dagli inizi degli anni '60 del secolo scorso, con l'indipendenza di molti paesi africani, tuttavia, lungi dal declinare, è andata sempre più prendendo piede la tendenza ad usare la tragedia greca come fonte di ispirazione per molti drammaturghi africani, i quali, negli ultimi decenni, hanno prodotto svariati adattamenti che esprimono tutta la visione politica del loro autore. Molte di queste riscritture sono opera di membri dell'intelligenza formati nelle università occidentali, come lo stesso Soyinka, e spesso fanno parte di un progetto di dare vita a teatri nazionali post-indipendenza. La sopravvivenza della tragedia greca come modello nella letteratura africana in lingua inglese si spiega anche con il fatto che essa ha un rapporto abbastanza lontano con la letteratura inglese, facendo sì che essa sia esente dalla connotazione coloniale e in grado di essere percepita essenzialmente come non appartenente alla cultura inglese.

Molti scrittori e drammaturghi africani sostengono che il mondo in cui vivevano i greci quando produssero il loro teatro era molto simile alle società pre-coloniali africane. Di conseguenza, la loro concezione del teatro è molto più vicina a quella dei greci rispetto a quella dell'occidente contemporaneo. Per molti scrittori e drammaturghi africani, pertanto, il teatro è un veicolo artistico a loro più congeniale rispetto al romanzo perché non è una forma importata, ma ha radici solide nel continente africano. In Africa lo spettacolo teatrale è un evento collettivo e, per questo motivo, al pari degli antichi greci, si preferiscono spazi comuni all'aperto. Lo stesso Soyinka

definisce il teatro la forma d'arte più sociale, e definisce la sua riscrittura *A Communion Rite*.

La tragedia greca consente di esprimere una visione politica in situazioni estreme senza essere esplicitamente attuale. Afferma H. Foley: "Ambientata in un passato immaginario che offre poche specificità riguardo al contesto o alle descrizioni fisiche, è anche facilmente adattabile al cambiamento di ambientazione e ad un casting multietnico" (Foley, 1999, p. 2). In tal modo, la tragedia è stata usata come sfondo su cui mettere in scena la protesta politica o una reazione a un particolare clima politico e spesso usata come cornice per una riflessione sulla situazione dell'Africa postcoloniale. Il teatro, suggerisce K. Wetmore, è particolarmente adatto a questa impresa in virtù del suo infinito potenziale di rimettere in scena e ricontestualizzare identità fittizie, comprese quelle attribuite dal potere coloniale ai suoi soggetti.³

Così, anche se la cultura classica greca faceva parte della strategia educativa coloniale, i futuri drammaturghi non la percepivano come una forma d'arte del tutto estranea alla propria cultura, ragion per cui riuscivano a familiarizzare con essa molto velocemente. Afferma Wetmore:

La cultura classica, pertanto, occupava un sito pieno di tensione nel panorama culturale africano. Come parte del sistema educativo coloniale veniva imposto alla gente colonizzata insieme ad altre letterature e filosofie che erano ritenute superiori alle forme locali. [...] Tuttavia, la cultura classica, pur facendo parte integrante dell'educazione coloniale, non era in sé generalmente considerata come cultura coloniale. La cultura greca sembrava essere distinta

³Wetmore, Kevin J., 2002, *The Athenian Sun in An African Sky*, Jefferson, North Carolina, McFarland.

da quella britannica o francese; gli stessi colonizzatori l'avevano presa in prestito e se ne erano appropriati, ma non l'avevano creata. Anche quando tutto ciò che era europeo veniva rifiutato, la cultura greca era, ed è tuttora, accettabile per molti sistemi educativi postcoloniali. Drammaturghi come Shakespeare e Molière possono essere rifiutati come imperialistici, ma le opere di Sofocle e Euripide sono considerate letteratura non coloniale. Nel suo libro, *Decolonising the Mind*, l'autore keniano Ngũgĩ wa Thiong'o cita Eschilo, Sofocle e Aristotele per la loro 'un-Englishness' e dichiara che questi autori sono diversi, il loro umanesimo li differenzia dalle letterature imperialiste europee. (Wetmore, 2002, p. 32).

Considerando la cultura classica greca accettabile, molti scrittori africani, pertanto, ne usano i classici per veicolare la loro agenda postcoloniale, per dare voce alle loro opinioni politiche dando vita, al contempo, a nuove opere d'arte.

Esiste, di fatto, una serie di legami cross-culturali fra l'Africa e la Grecia antica che ha ispirato vari drammaturchi africani a modellare le loro opere sui drammi mitologici greci. Uno di questi legami è rappresentato certamente dalla presenza e dall'uso del mito nelle società africane che costituisce la base di varie religioni e culti locali. Un altro è il carattere politeistico delle religioni africane e l'influenza delle divinità nella vita umana. E, un altro ancora è l'uso della musica, del ritmo, della danza e di elementi ritualistici negli spettacoli teatrali.⁴ Afferma J. Djisan:

⁴Djisan, John, "Cross-cultural Bonds Between Ancient Greece and Africa: Implications for Contemporary Staging Practices", in Lorna Hardwick e Carol Gillespie, *Classics in Post-Colonial Worlds*, 2007, Oxford, OUP.

Chiunque conosca le grandi tragedie classiche [...] non può non apprezzarne l'essenza duratura e senza tempo, come anche i legami cross-culturali con l'Africa [...] Finché il teatro greco comunicherà con noi e ispirerà scrittori riguardo alle proprie mitologie, esso continuerà a fungere da universale culturale poiché affronta problematiche comuni a diversi periodi storici, diversi luoghi e culture, e che hanno un significato permanente per la gente dovunque i suoi testi siano letti o messi in scena” (Djisan, 2007, pp. 72-73).

I motivi dell'apparente legame fra l'Africa contemporanea e la Grecia classica sono molti e vari, ma probabilmente il principale motivo, secondo K. Wetmore, sta nelle origini del teatro africano radicate nelle feste tribali, nei ritmi delle stagioni e nei rituali religiosi. Così come la tragedia greca, infatti, il teatro africano si basa sulla comunità ed ha un forte legame con le origini rituali. Similarità nella forma e nella funzione che diviene più evidente se si considerano gli aspetti e i contesti sociali, politici e religiosi di questi teatri.⁵

Anche Thiongo, in *Decolonising the Mind*, ci dice: “Il teatro ha origine nella lotta dell'uomo con la natura e con gli altri”, facendo così risalire l'origine del teatro keniano precoloniale ai vari riti che scandivano ogni momento importante della vita della comunità, la semina, il raccolto, la nascita e la morte, la circoncisione, i matrimoni, l'instaurarsi di un nuovo governo, il ritorno dei guerrieri vittoriosi, e questi riti erano accompagnati da musica, danze, racconti, processioni, con l'uso di maschere per rappresentare le divinità e occasionalmente anche il mimo. Afferma Thiongo:

Il teatro nel Kenia pre-coloniale, pertanto, non era un evento isolato: era parte integrante del ritmo della vita quotidiana e

⁵Wetmore, Kevin J., 2002, *op.cit.*, p. 2.

stagionale della comunità. [...] Era anche intrattenimento nel senso di divertimento coinvolgente; era educazione morale; ed era così una questione di vita e morte e sopravvivenza della comunità. Questo teatro non aveva luogo in speciali costruzioni riservate allo scopo. Poteva aver luogo dovunque ci fosse uno 'spazio vuoto', per prendere in prestito un'espressione di Peter Brook. 'Lo spazio vuoto', fra la gente, faceva parte di quella tradizione. (Thiongo, 1981, p. 37)

Il colonialismo britannico, afferma Thiongo, distrusse quella tradizione attraverso il sistema scolastico con la collaborazione dei missionari i quali, nel loro zelo di proselitismo consideravano molte di quelle tradizioni come opera del diavolo, impedendo così il libero sviluppo delle tradizioni teatrali nazionali radicate nelle pratiche rituali e cerimoniali dei contadini.

L'uso creativo del mito nel teatro classico greco ha, pertanto, ispirato molti scrittori e drammaturghi africani ad esplorare la propria storia culturale, rappresentando una modalità a loro congeniale per realizzare una fusione creativa delle tradizioni greche e africane in una sorta di dialogo cross-culturale.

2.3. La riscrittura delle Baccanti di Euripide di Soyinka

The Bacchae of Euripides è un po' sui generis come riscrittura in quanto Soyinka non traspone l'opera classica in un contesto africano; l'ambientazione resta quella originale se pur prodigamente colorata da elementi della cultura africana e dall'inserimento di brani di altre opere da lui scritte in precedenza. Anche se la tragedia di Soyinka non ha suddivisioni, è facile riconoscere prologo, parodo, stasimi episodi ed esodo corrispondenti all'originale euripideo. Il testo,

infatti, ricalca spesso quello di Euripide tanto da sembrare una traduzione canonica cui si alternano innovazioni del tutto originali, come le dettagliate indicazioni di scena, e l'aggiunta del Capo degli Schiavi e del Coro degli Schiavi non presenti nella tragedia euripidea.

Soyinka rifiuta l'idea che la tragedia sia necessariamente legata all'identità europea. Al contrario, egli ritiene che il mito di Dioniso sia un significativo parallelo, piuttosto che l'origine canonica della tragedia, affermando che Ogun, il dio Yoruba, è semmai il fratello maggiore di Dioniso.⁶ Nel suo rifiuto della definizione eurocentrica di tragedia, il drammaturgo nigeriano non è il solo ad avere questo parere. In realtà, l'area del Mediterraneo nel periodo classico era teatro di vivaci scambi culturali fra Grecia, Asia Minore e Nord Africa tanto che molte culture si mescolavano fra loro e si influenzavano reciprocamente. In Occidente, la Grecia classica in generale, e Atene in particolare, sono considerati il nucleo originario della civiltà occidentale. “La cultura dell'appropriazione culturale in questo periodo” afferma Wetmore, “fa sì che molti gruppi rivendichino l'eredità ellenica, o che l'eredità non sia assolutamente ellenica, essendo stata presa dall'Egitto, o dall'Asia, o dall'Africa” (Wetmore, 2002, p. 7). Wetmore divide tali rivendicazioni in classicismo eurocentrico, o tradizionale e classicismo afrocentrico. M. Bernal, in *Black Athena*, propone la teoria afrocentrica delle origini della civiltà occidentale in base alla quale gli adattamenti africani delle tragedie greche sono, in realtà, delle riappropriazioni della cultura afro-ellenica da parte degli africani. Anche se contestata decisamente da un gran numero di studiosi, tale opinione è condivisa anche dal nostro

⁶Vedi Soyinka, [1976] 1995, “The Fourth Stage”, in *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 14-60.

Autore. Secondo B. Goff, l'opera di Soyinka mira proprio a riconcettualizzare la storia delle relazioni culturali fra Grecia, Africa e Occidente.⁷

Nella sua riscrittura delle *Baccanti*, Soyinka, pur mantenendone l'ambientazione originale, proietta la critica che Euripide porta all'oppressione e al conflitto religioso in un nuovo contesto, traducendo l'ambientazione storica delle guerre del Peloponneso nel periodo delle guerre africane postcoloniali, operando, così, una sintesi delle tradizioni africane ed europee, che è una delle caratteristiche della sua opera. Possiamo, pertanto, considerare la riscrittura da parte di Soyinka delle *Baccanti* di Euripide una traduzione antropologico-culturale oltre che letteraria.

Soyinka è uno scrittore che indaga a fondo particolari situazioni nei termini delle tematiche umane universali e dimostra una certa affinità politica con Euripide, il quale nel 407 a.C., aveva scritto le *Baccanti* in uno spirito di alienazione dagli ateniesi. Soyinka sente un'affinità con il tragico greco perché, al contrario di altri drammaturghi classici, Euripide era più incline a mettere in discussione le scelte sociali, politiche e religiose fatte dalla società ateniese.

La critica di Euripide ha luogo nel V secolo, un periodo di crisi sociali, politiche e militari che portarono Atene alla sconfitta nella guerra del Peloponneso contro Sparta minacciandone la stabilità.⁸ A quel tempo, Atene era governata da una leadership militare che mal sopportava la libertà di espressione e la democrazia partecipativa. Euripide, pertanto, fu costretto all'esilio in terra straniera, paradossalmente ospite nella corte di un tiranno, il re Archelao di Macedonia, fra il 408

⁷Goff, B., 2006, "Dionisiac Triangles", pp. 73-88.

⁸Si veda Soyinka, 1996, "Introduzione", pp. 2-9.

e il 406 a.C. Anche Soyinka è costretto varie volte all'esilio per la critica da lui apportata agli eccessi della nuova leadership nigeriana.

Dopo aver terminato gli studi presso l'Università di Leeds, nel gennaio del 1960, anno in cui la Nigeria diverrà indipendente, Soyinka fa ritorno nel proprio paese e li organizza un gruppo teatrale di giovani artisti, il "1960s Masks", la cui prima performance prende deliberatamente posizione sul futuro del paese in cui, a suo avviso, il colonialismo britannico sarà sostituito dalla "tirannia nazionale".

Nel corso degli anni successivi, mentre il paese attraversa una serie di vicissitudini politiche, Soyinka continua a lottare contro le violazioni dei diritti umani e la corruzione politica. A causa delle sue posizioni critiche, durante la guerra civile nigeriana, l'Autore viene rinchiuso in carcere per ventisette mesi fino all'ottobre del 1969. Ma l'esperienza del carcere non serve a farlo tacere, al contrario, la terribile esperienza della detenzione non fa altro che rafforzare il suo impegno di lotta contro la corruzione e le ingiustizie sociali imposte dai regimi autoritari, come è evidente dalle sue note, *The Man Died*, in cui si esprime così: "L'uomo muore in tutti coloro che mantengono il silenzio di fronte alla tirannia" (Soyinka, 1972, p. 13). Da allora, Soyinka ha scritto una serie di opere letterarie che ricoprono vari generi ma che si incentrano tutte sulle conseguenze della tirannia sulla società civile, e costituiscono un vero e proprio flagello dei vari despoti nigeriani e africani in generale.

Egli, inoltre, conosce bene la storia della schiavitù tanto che gli schiavi hanno un ruolo di primo piano nella sua versione della tragedia di Euripide e, alla fine, sono liberati da Dioniso, visto come dio della coscienza sociale.

L'opera, scritta nel 1973, commissionata a Soyinka dal National Theatre di Londra mentre l'Autore si trova in esilio, gli offre l'opportunità di esporre la tirannia della schiavitù e della colonizzazione conferendo autorità alla storia dell'Africa precoloniale di fronte ad un pubblico prevalentemente britannico. L'opera è caratterizzata dal dualismo di Dioniso, il dio greco della fertilità, del vino e del teatro e il suo "fratello gemello" Ogun, il dio Yoruba dei metalli, della creatività, della strada, del vino di palma e della guerra. Mentre Euripide dipinge Dioniso come un dio insensibile e vendicativo, Soyinka presenta il dio come "vindicativo e gentile", un dio che distrugge ma, al contempo, rigenera, introducendo nell'opera una dimensione religiosa, socio-politica ed esistenziale. L'opera termina con un tumultuoso rito di comunione che comprende tutti, lo schiavo e la persona libera, l'uomo e la donna, il cittadino e lo straniero in un'accettazione reciproca, in cui il sangue del tiranno purifica l'anno vecchio e dà il benvenuto al nuovo.

La principale differenza fra Euripide e Soyinka è che mentre il tragico greco ci racconta semplicemente la storia condita con la sua arte, l'Autore africano la commenta e dà voce agli oppressi. L'opera di Euripide conteneva degli aspetti che riflettevano la situazione di sconvolgimento politico-sociale in Africa, retaggio del colonialismo. Svitati regimi militari si succedevano fra brogli elettorali, uccisioni di massa, imprigionamenti ed esecuzioni senza regolare processo, fra cui quella di un altro scrittore nigeriano, Ken Saro Wiwa, nel 1995.

Infatti, anche se la tradizione Yoruba presenta delle affinità mitologiche e culturali con quella della Grecia classica, la riscrittura di Soyinka, afferma L.U. Quaiocoe:

[...] riflette certi aspetti rilevanti dell'agenda postcoloniale nella sua restaurazione dell'immagine culturale e storica

degli Yoruba distorta dall'imperialismo britannico, e la sua resistenza all'oppressione politica e sociale, [...] denunciando la tirannia della schiavitù e della colonizzazione britannica, così come la mentalità coloniale ereditata dai leader nigeriani contemporanei; incoraggia la resistenza all'oppressione politica; propone la liberazione e il rinnovamento attraverso la celebrazione collettiva, ed esplora il teatro come forma d'arte rivoluzionaria" (Quaicoe, 1996, p. 110).

Nelle parole di S. Kasule, "Pertanto, l'opera mette in scena un confronto fra ideologie e discorsi di potere in competizione e, al contempo, riflette la coscienza emergente riguardo al conflitto postcoloniale, la colonizzazione e il traffico degli schiavi fra Europa e Africa" (Kasule, 2009, p. 17).

Ci sono, tuttavia, altri motivi di natura mitica e culturale per cui Soyinka considera le tematiche affrontate nelle *Baccanti* rilevanti per la società Yoruba ed altre società africane. L'Autore fornisce al lettore un gran numero di informazioni sulla sua opera, tanto nell'Introduzione quanto nelle indicazioni di scena; sui personaggi, sul contesto storico dell'opera di Euripide e sull'universalità delle tematiche. Ma, probabilmente, il motivo principale è la succitata affinità fra Dioniso e il dio Yoruba Ogun. L'aggiunta fatta da Soyinka degli immigrati nella comunità greca, rappresentati dal Capo degli Schiavi, il Coro degli Schiavi e le Baccanti ha la funzione di informare il pubblico sulle tematiche culturali, imperiali, postcoloniali e sociali contenute nel testo.

3. L'agenda politica di Soyinka

3.1. Le indicazioni di scena

Quella che segue è una breve analisi del testo di Soyinka mirata a mettere in risalto le tre tematiche sottese agli altrettanti termini, da me sopra evidenziati, contenuti nel discorso iniziale di Dioniso.

Come affermato in precedenza, le indicazioni di scena all'inizio dell'opera che descrivono l'ambientazione delle *Bacchae* di Soyinka costituiscono la cornice ideologica in cui si inserisce il discorso iniziale di Dioniso e, implicitamente, il messaggio dell'intera opera del drammaturgo nigeriano, presentando simbolicamente il sistema di opposizioni su cui si radica l'opera: la vita e la morte, la fertilità e la sterilità, l'apertura e la chiusura mentale, la libertà e l'oppressione tirannica.

Soyinka mette in risalto la brutale tirannia di Penteo sin dall'inizio dell'opera: *“Da un lato una strada tortuosa svanisce sullo sfondo fiancheggiata da corpi di schiavi crocefissi ridotti ormai a scheletri”*, puniti per essersi ribellati all'ordine costituito. Questo particolare della scena iniziale sta ad indicare il regime di terrore instaurato dal re Penteo e, al contempo, simboleggia la violenza distruttiva degli stati autoritari dei colonizzatori europei come dei vari regimi dispotici africani contemporanei, manifestando la consapevolezza dell'Autore del comportamento tirannico di tanti leader africani che sono diventati come Penteo nel loro rifiuto delle tradizioni locali e per la mancanza di rispetto nei confronti del loro popolo. *“La processione che appare dopo un po' lungo questa strada sembra quasi scaturire dalle viscere della terra”*, serve a consolidare la religione di stato che richiede che uno schiavo sia sacrificato in maniera rituale a simboleggiare la fine dell'anno

vecchio e l'avvento del nuovo. La tirannia di Penteo implica una perversione dei riti religiosi in un crudele e insensato sacrificio degli schiavi come capro espiatorio, e sta ad indicare l'oppressione da parte della leadership religiosa e imperialistica. *“La tomba fumante di Semele si trova da un lato alle spalle di questa altura”*, sta ad indicare la punizione del crimine della promiscuità commesso da Semele che ha generato un figlio bastardo. E, in contrasto con la violenza distruttiva e sterile dello stato autoritario, la forza rigeneratrice di Dioniso, *“Verdi viti si abbarbicano alle sue rovine carbonizzate”*, l'immagine della vita che germoglia fra le ceneri. *“In primo piano l'ingresso principale del palazzo di Penteo”* che, sovrastando l'intera scena, costituisce l'emblema architettonico della struttura gerarchica di potere del regime tirannico e oppressivo del re. *“Più in fondo, fra le quinte, una tettoia fissata al muro, un'aia. Una nuvola di fieno e, in trasparenza, indistinte figure di schiavi che battono il grano. L'odore e il sudore del raccolto”*. Il sudore degli schiavi è il simbolo della schiavitù, dell'apartheid e del colonialismo profondamente radicati nella storia e nella psiche delle genti africane, come in quella dell'Autore.

Le indicazioni di scena e il discorso iniziale di Dioniso rendono esplicita l'agenda politica dell'opera e mettono in primo piano il rapporto asimmetrico fra diritti umani e regimi totalitari di tutti i tempi. L'adattamento della tragedia di Euripide fatto da Soyinka, secondo Kasule, serve a:

[...] correggerne l'equilibrio, modificarne il plot, stabilire i collegamenti dialogici fra Ogun, il dio Yoruba, e Dioniso, mentre le aggiunte dei migranti nella comunità greca rappresentati dal Capo degli Schiavi, il Coro degli Schiavi, e le Baccanti segnalano al pubblico gli elementi culturali, imperiali, postcoloniali, e i più profondi aspetti sociali che

caratterizzano il testo. L'opera, pertanto, mette in scena un confronto fra ideologie e discorsi di potere in competizione mentre rispecchia la coscienza emergente relativa al conflitto postcoloniale, la colonizzazione e il commercio degli schiavi fra Europa e Africa (Kasule, 2009, p. 17).

Mettiamo ora a fuoco i tre termini usati da Soyinka nel discorso iniziale di Dioniso. Nell'ordine: "bastardy", "alien" e "tyranny".

3.2. Bastardy

Poiché la madre di Dioniso è una mortale, Penteo, pur avendo vincoli di parentela con il dio – in realtà sono cugini – ne mette in discussione la legittima autorità divina evocando immagini di bastardaggine e di usurpazione.

Dioniso, nella riscrittura di Soyinka, dichiara sin dall'inizio la sua volontà di affermare la sua paternità divina e di vendicarsi di tutti coloro che hanno infangato la memoria della madre Semele, negando la sua relazione con Zeus. Le sorelle della madre, infatti, avevano rifiutato di credere che Semele fosse stata ingravidata da Zeus, affermando che Dioniso fosse il figlio illegittimo, e quindi bastardo, di una relazione illecita di Semele, negandone così la natura divina. La gelosia di Era nei confronti di Semele portò Zeus a fulminare Semele insieme al figlioletto bastardo che portava in seno. Per vendicarsi, Dioniso induce nelle donne di Tebe la frenesia delle sue Menadi e le spinge sul monte Citerone a unirsi a loro nella celebrazione dei riti in onore del dio.

Quando Penteo entra in scena infuriato per la notizia degli ultimi avvenimenti – l'arrivo di uno straniero che si spaccia per il figlio di Zeus, e per il fatto che le donne di Tebe abbiano

abbandonato le loro case per celebrare i Baccanali – diffama la memoria di Semele con queste parole:

Afferma che Dioniso vive? Che faccia tosta!

Una storia attendibile per un marmocchio che finì arrostito

Proprio nel ventre di sua madre, fulminato dal dardo

Di Zeus. La sguadrina! Calunniò Zeus proclamando

La divina paternità del *bastardo*... (Soyinka, p. 59)

3.3. *Alien*

Come abbiamo visto, uno dei motivi della scelta da parte di Soyinka di riscrivere questa tragedia è l'affinità fra Dioniso e il dio Yoruba Ogun. Dioniso è lo straniero per eccellenza, e al pari di Ogun, l'archetipo di colui che attraversa i confini. Edward Said considera la tragedia di Euripide: “forse la più asiatica di tutte le tragedie attiche, dove Dioniso è esplicitamente collegato alle sue origini asiatiche e agli eccessi minacciosi dei misteri orientali” (Said, 1995, p. 56).

Nelle due versioni, Dioniso ritorna a Tebe, per affermare la sua autorità divina ed imporre il suo culto che rappresenta una forza sovversiva, liberatrice in contrasto con il brutale regime tirannico di Penteo.

In Euripide, Dioniso dichiara “Ho lasciato le contrade ricche d'oro di Lidia e di Frigia, le terre arse di Persia, le rocche della Battriana, la gelida terra dei Medi. Ho percorso l'Arabia felice e tutta l'Asia che giace lungo il mare” (Euripide, pp. 13-17). Nella sua riscrittura, Soyinka mette Dioniso in relazione anche con la “scura Etiopia” (Soyinka, p. 15), insinuando le origini africane del dio e, pertanto, l'esistenza di Ogun e delle divinità Yoruba in un'epoca precedente all'affermarsi della civiltà ellenica. Il Capo degli Schiavi, il cui canto è basato sul ritmo e l'energia dei cantanti neri di *gospels*, gli dà il benvenuto affermando di averlo

incontrato “sui monti d’Eritrea, nei deserti di Libia” (p. 34). E più avanti, nell’adattamento che Soyinka fa del parodo euripideo, egli rende “omaggio alle sacre colline di Etiopia” (p. 41) e, nelle invocazioni a Dioniso, le Baccanti si esprimono così:

Abbiamo viaggiato insieme. Attraverso la Lidia e la Frigia.

Su fiumi d’oro, fortezze Battriane [...]

Compagno di foreste e città coronate di torri,

di steppe di Persia e deserti di Media [...]

Attraverso la danza del sole sui fiumi d’Etiopia [...]

Chi ci ha guidato dai monti dell’Asia, giù fino al sacro Tmolo, attraverso le aspre colline degli Afgani infestate da banditi, le drogate sabbie Arabe? Quale richiamo abbiamo seguito attraverso il grande delta? (ibi, p. 37)

E il Capo degli Schiavi si rivolge alle Baccanti chiamandole “Compagne straniere in questa terra” (ibi. p. 37). Le donne di Tebe, che si uniscono alle Baccanti, ribadiscono la loro opposizione al regime autoritario di Penteo, alle barriere fra cittadino e “straniero”. Benché Dioniso sia nato a Tebe, per il fatto di aver viaggiato a lungo in Asia, il giovane re lo considera uno straniero, un “barbaro”, un “intruso” un “ciarlatano”, piuttosto che il figlio di Zeus: “E questo straniero chi è? Un negromante? [...] vomitato dalla Lidia o dalla Media, quelle terre decadenti...” (ibi. p. 57). “Perlustrate la città, portatemi questo straniero, questa cosa di dubbio genere...” (p. 71) E, più avanti, quando si trova di fronte a lui, gli chiede: “Avete un qualche Zeus locale lì che genera nuovi dei?” (ibi. p. 79). “Stai diventando impudente straniero.” (ibi. p. 81). Il razzismo di Penteo e la distinzione che egli fa fra ‘civilizzato’ e ‘barbaro’ sono enfatizzati nella riscrittura, mentre i greci sono identificati con gli oppressori coloniali che si comportano in maniera più

barbara degli schiavi. Penteo descrive lo straniero come mentalmente inferiore, affermando la superiorità della cultura ellenica: “Noi abbiamo più senso dei barbari. La Grecia ha una cultura.” (ibid. pp. 81-82).

Tanto Euripide quanto Soyinka, afferma S. Conway, si concentrano su di un fondamentale imperativo etico: “Accettate lo straniero fra voi” (Conway, 1995, p. 1). Il culto di Dioniso, infatti, accetta le donne e gli schiavi che in esso trovano un posto a loro non concesso in altri culti, “un’essenza che non escluderà né sarà esclusa” (Soyinka, p. 15) e Penteo sarà severamente punito per escludere l’Altro e per non riconoscere l’autorità divina di Dioniso. L’aspetto democratico del dionisismo si ritrova anche nel culto di Ogun, anch’esso associato alle minoranze.

Il Coro degli Schiavi, assente nell’opera di Euripide, è inserito da Soyinka per far sentire la voce postcoloniale delle genti provenienti da altre culture. Nelle indicazioni di scena, l’Autore raccomanda che il Capo degli Schiavi sia un vero e proprio nero, mentre il cast delle Baccanti e degli Schiavi il più possibile eterogeneo in modo da indicarne le varie provenienze. Nella trasformazione del coro euripideo operata da Soyinka, gli Schiavi di colore e le Baccanti asiatiche sono uniti in un coro che ha più il carattere dei canti africani a chiamata e risposta rispetto al modello euripideo dei cori tragici. Sostiene I. Okpewho, “il Coro riflette meglio le aspirazioni di un popolo marginalizzato e represso di quanto abbia fatto Euripide” e, pertanto, “Soyinka integra gli stranieri nel cuore della vita tebana, accentuando così la tensione fra il centro e i margini e forgiando un dialogo di aspirazioni fra gli oppressi” (Okpewho, 1999, pp. 45-46).

Il contrasto dei discorsi fra il Capo degli Schiavi e Penteo serve a portare in primo piano gli aspetti africani della tragedia e a marcare la distinzione fra la cultura greca e quella degli schiavi. Secondo S. Kasule, il progetto di Soyinka mira al riconoscimento della presenza africana nella Grecia classica e, al contempo, dimostra che la Grecia non è la fonte del teatro moderno ma condivide aspetti del rituale e di altre forme performative con l’Africa. Sostiene Kasule:

Mentre le molteplici narrative personali degli schiavi sono essenziali per il testo rivisitato di Soyinka, l’opera rimane la narrativa della Grecia classica/coloniale. Egli apporta dei cambiamenti al classico perché non narra la storia nello stesso modo antico, ma usa la musicalità e il dialogo e l’iconografia presa dall’Africa e dall’Europa. Così come la tragedia di Euripide esamina la società classica greca, l’adattamento di Soyinka scava nell’Africa, Europa, America e Asia nell’età post-imperiale”. (Kasule, pp. 24-25).

L’introduzione del Coro degli Schiavi, e soprattutto la figura del Capo degli Schiavi il quale, con la sua personalità imponente, ha un importante ruolo drammatico e simbolico nella celebrazione dello spirito rivoluzionario di Dioniso e rappresenta una forza in opposizione al regime dittatoriale di Penteo, ha l’effetto, secondo J. Wilkinson, di “enfaticizzare ed espandere l’elemento rituale già presente nell’opera originale, ‘storicizzandolo’ e conferendogli, al contempo, una dimensione trans-storica e trans-culturale” (Wilkinson, 1991, p. 73).

3.4. Tyranny

Acerrimo nemico dei regimi militari i cui eccessi ha sperimentato sulla propria pelle, Soyinka, in tutta la sua opera, conduce un’analisi sistematica della tirannia, personificata nelle

Bacchae dal re Penteo, il signore imperiale che vuole controllare e dominare l'Altro nella sua ossessione di potere e riflette, come affermato in precedenza, i vari dittatori africani contemporanei cui l'Autore fa riferimento nell'opera.

Nell'Introduzione alle *Bacchae*, Soyinka sottolinea il contesto del dionisismo: una rivolta da parte delle classi oppresse contro le tirannie dello stato greco. Penteo, la fonte dell'ostinata autorità, diviene il sacrificio alla forza vitale che deve essere compiuto nel corso del rito di comunione. Soyinka definisce le *Bacchae* un'opera sovversiva e la sua riscrittura diviene, secondo C.F. Dameron:

[...] per analogia una diretta minaccia alla struttura di potere di paesi come la Nigeria che sopravvivono per mezzo di attività oppressive. Egli sembra suggerire che le culture tradizionali che osservano, celebrano e rispettano i ritmi della natura, hanno un potenziale organico e ricorrente per sfidare, e sopraffare la tirannia. (Dameron, 1976, p. 65)

Il discorso di Dioniso, con cui ha inizio la tragedia, afferma la Wilkinson: “traduce in parole le opposizioni visive” della descrizione iniziale della scena. “Tebe è ‘abituale tirannia’, esclusione alienante, blasfemia”. (Wilkinson, 1991, p. 72) E ancora, ci dice Okpewho,

Quando Dioniso, nelle sue parole iniziali, accusa Tebe della sua ‘abituale tirannia’, possiamo essere certi che Soyinka ha in mente la memoria dei vari governi africani – che egli critica nella sua prima opera teatrale, *A Dance of the Forests*. Nella memoria più recente dei governi del dopo indipendenza, che si sono abbandonati senza ritegno a tutti i tipi di comportamenti criminali e che non hanno pensato due volte a sacrificare il popolo ‘a quell’insaziabile altare della

costruzione della nazione'. La palese arroganza e intolleranza di Penteo invita al confronto con le figure standard della leadership in *Kongi's Harvest* e *Madmen and Specialists*, e in misura ancora maggiore nelle opere post-Euripidee di Soyinka, come *Opera Wonyosi* e *A Play of Giants*. (Okpewho pp. 37-38)

L'entrata in scena di Penteo è descritta, nelle indicazioni di scena, in questi termini: "*Entra Penteo, dritto, militaresco nel portamento e nelle parole*". (Soyinka, 1996, p. 57). Il suo aspetto, il suo costume, la spada e i suoi discorsi manifestano la sua ossessione di potere, di ordine e di dominare e controllare lo straniero. Riflettendo l'immagine dei dittatori contemporanei africani, Penteo si esprime in termini militaristici:

Otterrò l'ordine! Che la città sappia immediatamente
che Penteo è qui per riportare ordine e giudizio [...]

Lascio il paese, sto via solo un momento impegnato in una
campagna per rafforzare le frontiere nazionali. E cosa
succede?

Dietro di me – il caos! La città in tumulto. Che ognuno
sappia che son tornato per ristabilire l'ordine. Ordine! (ibi, p.
57).

In netto contrasto con Dioniso i cui riti non escludono nessuno, Penteo si realizza escludendo, stabilendo gerarchie, barriere e confini. Il suo linguaggio è minaccioso. Sguainando la spada urla agli schiavi: "Tacete! Taglierò la lingua al prossimo uomo che pronuncia il nome di Bromio. O Dioniso!" (p. 75). Più avanti: "Tu, portami le cesoie!" (p. 83), "Riempitelo di catene! [...] Incatenatelo ho detto! Riempitelo di catene!" (p. 85). Riferendosi alle Bacchae: "Voglio che sia data loro la caccia:

Incatenate e ingabbiate dietro sbarre di ferro” (p. 57). Più avanti, rivolgendosi all’Ufficiale, Penteo esclama:

Vai alle porte di Elettra, ordina che esca
Tutta la fanteria in armatura pesante.
Richiama le truppe più veloci della cavalleria
Gli squadroni mobili e gli arcieri.
Proclama una chiamata generale alle armi – tutti gli uomini
abili
Che siano in grado di portare uno scudo e una lancia. Metti in
moto
Le esercitazioni regolamentari per lo stato di emergenza –
Ne ho i motivi – questi cani testardi
Potrebbero cogliere l’occasione per mettere in atto una rivolta
di schiavi,
Ne ho visto i segni, perciò provvedi!
Voglio che le truppe siano schierate qui immediatamente.
Attacchiamo subito le Bacchae. (ibi. p. 109)

Afferma V. Bada:

Al sistema imperialista dello sfruttamento basato sulla schiavitù, Soyinka oppone una concezione hegeliana della libertà dell’uomo. Il conflitto fra queste due concezioni antitetiche è personificato nel conflitto Penteo/Dioniso: lo ‘spirito libero della vita’ che miracolosamente spezza le catene si oppone all’ ‘uomo di catene’ il cui mondo è ‘bound in manacles’” (Bada, p. 19).

Concludo la mia analisi di questi tre temi fondamentali per la comprensione di questa riscrittura di Soyinka e, quindi, della motivazione sottesa a questo mio articolo, prendendo in prestito le parole di C. Zabus, la quale afferma: “La xenofobia di Penteo è pari al suo rifiuto per i matrimoni misti e alla sua difesa

dell'ordine militaristico e della purezza 'Ariana'" (Zabus, 1998, p. 224), confermando l'importanza fondamentale dei tre termini oggetto di analisi in questo mio contributo.

4. La traduzione di autori postcoloniali

4.1. Approccio filosofico-culturale

La finalità di questo articolo è asserire la necessità di adottare un approccio filosofico-culturale nell'intraprendere il lavoro di traduzione di testi letterari prodotti da scrittori postcoloniali. Questi approcci, che rappresentano i più recenti sviluppi del pensiero concernente la traduzione, si sono evoluti nell'ambito dell'antropologia e sotto l'influsso dei *cross-cultural studies*. Prendendo le mosse dalla cultura che ha prodotto il testo oggetto di traduzione, tengono in considerazione una serie di implicazioni di varia natura – sociologiche, ideologiche, storiche, etc. – e comportano, pertanto, anche delle riflessioni di natura filosofica, per poi arrivare a concentrare attenzione sull'autore, sul testo e, dunque, sulla singola parola. Per usare le parole del filosofo francese, Paul Ricoeur: “[...] impregnandosi attraverso ampie letture dello spirito di una cultura, il traduttore ridiscende dal testo alla frase e alla parola”. (Ricoeur, 2002).

Con un approccio che si rifà alle teorie degli studi culturali e filosofici, Lawrence Venuti analizza come, nelle culture anglosassoni, ciò che è estraneo in un testo viene reso invisibile attraverso strategie traduttive ed editoriali che tendono a preferire un testo tradotto che sia facilmente leggibile e che, in forza di ciò, non fa che nascondere ciò che è straniero nel testo originale. Sviluppando ed attualizzando il pensiero dell'ermeneuta tedesco Schleiermacher, Venuti distingue due strategie traduttive, una che potremmo definire 'naturalizzante' (che egli chiama *domestication*), e una 'straniante'

(*foreignization*), scegliendo quest'ultima come strategia politica di resistenza ai valori etnocentrici di editori e critici dominanti nel mondo anglosassone. La riflessione ermeneutica di Schleiermacher, la sensibilità da lui dimostrata per il testo straniero, infatti, trovano oggi espressione nelle riflessioni e gli approcci più recenti all'attività traduttiva. Anche Ortega riprende il pensiero dell'ermeneuta tedesco quando afferma:

L'essenziale sull'argomento è stato detto più di un secolo fa dal dolce teologo Schleiermacher, nel suo saggio *Sui diversi modi del tradurre*. Secondo lui, la versione è un movimento che può essere tentato in due direzioni opposte: o si avvicina l'autore al linguaggio del lettore o si conduce il lettore al linguaggio dell'autore. (Ortega, 2001, pp. 48-49).

Il pensiero del filosofo tedesco segna una svolta nella riflessione sulla traduzione, allontanandola dalla vecchia dicotomia di parola e senso, e abbandonando le questioni di fedeltà e libertà nella traduzione che il pensiero tradizionale non era mai riuscito a superare e che talvolta continua a caratterizzare gli studi traduttivi ancora oggi. È grazie al rispetto per il testo straniero, evidente nella sua preferenza per una strategia 'straniante', che il trattato di Schleiermacher avrà una notevole influenza su altri pensatori moderni come Benjamin, Ortega e Ricoeur, nonché sulle teorie traduttive più recenti come quelle elaborate, fra gli altri, da Antoine Berman, Susan Bassnett, André Lefevere e Lawrence Venuti.

Ho chiamato in causa questi pensatori e teorici della traduzione per supportare la mia scelta di un approccio culturale alla traduzione di testi letterari; quello, a mio parere, più rispettoso dell'alterità del testo originale, a maggior ragione quando si tratta di opere di scrittori postcoloniali appartenenti a culture molto lontane dalla nostra cultura occidentale. Questo

perché la strategia impiegata dal traduttore tende ad influenzare l'immagine e la ricezione del testo tradotto nella cultura d'arrivo.

Una cattiva traduzione, afferma Berman, plasma un atteggiamento domestico nei confronti della cultura straniera che è essenzialmente etnocentrico, anche se la presunta giustificazione è quella di rendere un testo straniero trasmissibile nella cultura di arrivo, ma che di fatto mette in atto una negazione sistematica dell'estraneità dell'opera straniera. Una buona traduzione, al contrario, mira a limitare questa negazione etnocentrica, mettendo in atto un'apertura, un dialogo, un'ibridazione, un decentramento, e costringendo così la lingua e la cultura d'arrivo a percepire l'estraneità del testo straniero.⁹

Il traduttore non dovrebbe manipolare il testo originale per facilitarne la lettura; il suo compito è quello di presentare il messaggio contenuto nel testo ai lettori della cultura di arrivo in modo che questi possano capirlo e interpretarlo per proprio conto, non quello di adattarlo e modificarlo interpretandolo per i lettori, altrimenti l'identità e l'alterità del testo originale si perdono in un processo che potremmo definire di appiattimento nell'adattamento ai canoni linguistici e culturali della cultura di arrivo. Tanto più se si tiene conto che nel processo traduttivo, il testo originale subisce sempre un'alterazione, anche quando tradotto in maniera letterale. Come sostiene Venuti nel suo ultimo lavoro, *Translation Changes Everything*, il senso di estraneità nella traduzione non è mai intatto, è sempre una costruzione mediata dalla situazione della cultura d'arrivo in cui il traduttore si trova ad operare:

⁹A. Berman, 1984, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Editions Gallimard.

Le differenze linguistiche e culturali che costituiscono il testo originale sono inevitabilmente sminuite e alterate, anche quando il traduttore mantiene una stretta corrispondenza semantica, perché quel testo è molto più di questa corrispondenza: le sue peculiarità linguistiche sono il supporto di significati, funzioni e valori specifici della sua cultura d'origine, e queste caratteristiche non sopravvivono intatte, senza variazione, trasferite in un'altra cultura. (Venuti, 2013, p. 3)

4.2. Traduzione come riscrittura

Secondo Lefevere, ogni traduzione è sempre una manipolazione del testo originale, che egli definisce ideologica, poetica o economica, influenzata dai vincoli tipici della cultura cui il traduttore appartiene. La traduzione è un'immagine dell'originale per il beneficio di coloro che non ne conoscono la lingua. Ma, “questa immagine” afferma R. Alvarez, “può indubbiamente essere molto diversa dalla verità, perché il traduttore può distorcere e manipolare la realtà” (Alvarez, 1996, p. 5), in quanto soggetto a questo tipo di vincoli tipici della cultura cui appartiene e alla sua stessa ideologia. La traduzione, a detta di questi autori, non è mai un'attività innocente, trasparente.

Bassnett e Lefevere asseriscono che le riscritture possono avere una funzione positiva in una cultura, introducendo nuove idee, nuovi concetti, nuovi generi letterari, contribuendo così all'evoluzione della cultura d'arrivo. Tuttavia, le riscritture possono anche reprimere l'innovazione, distorcere l'immagine della cultura originale: “[...] la traduzione è il tipo di riscrittura più facilmente riconoscibile ed [...] è potenzialmente il più influente perché è in grado di proiettare l'immagine di un autore

e/o un'opera in un'altra cultura al di là dei confini della cultura d'origine". (Lefevere, 1992, p. 9)

Lefevere studia l'interazione fra traduzione, poetica ed ideologia, mettendo l'accento sull'aspetto ideologico implicito nell'attività di traduzione e di riscrittura:

In passato, come nel presente, le riscritture hanno creato immagini di uno scrittore, un'opera, un periodo, un genere, talvolta intere letterature. Queste immagini esistevano fianco a fianco con le realtà con cui si trovavano in competizione, ma queste immagini tendevano sempre a raggiungere più persone rispetto alle realtà corrispondenti, e certamente avviene così ancora oggi. [...] il potere esercitato da queste immagini e, pertanto da coloro che le hanno create, è enorme. [...] le riscritture sono prodotte al servizio, o col vincolo, di certe ideologie... (ibi. p. 5).

La traduzione, pertanto, è sempre una manipolazione del testo originale dettata da motivazioni ideologiche che influenzano le strategie del traduttore. Il testo tradotto prende il posto dell'originale per quei lettori che, non conoscendo la lingua, non ne hanno accesso. Afferma la Bassnett:

Ri-scrittori e traduttori sono le persone che realmente costruiscono le culture. C'è bisogno di sapere di più riguardo al processo di acculturazione fra le culture, o meglio, [...] riguardo ai modi in cui la traduzione, insieme alla critica, le antologie, la storiografia, e la produzione di altre opere di riferimento, costruisce l'immagine degli scrittori e delle loro opere. [...] C'è bisogno di sapere di più riguardo ai modi in cui un'immagine giunge a sostituirla un'altra, i modi in cui diverse immagini degli stessi autori coesistono e si contraddicono a vicenda. C'è bisogno di conoscere di più riguardo all'agenda sottesa alla costruzione di queste

immagini. C'è bisogno di scoprire come tradurre il capitale culturale di altre civiltà in un modo che ne preservi almeno in parte la natura. (Bassnett, 1998, p. 10)

Posizioni come quelle della Bassnett e di Lefevere sembrano sancire il vecchio adagio “traduttore-traditore”. Ora, se da una parte è vero che la traduzione è sempre una manipolazione del testo, filtrata attraverso la persona del traduttore e che questo opera sempre nei vincoli linguistici, ideologici e culturali della società in cui opera, viene da chiedersi se il traduttore possa, o meno, limitare questa sua funzione di manipolatore e, pertanto, di traditore del testo originale. A mio parere, la scelta di un approccio culturale, in modo particolare nella traduzione di questo tipo di testi, è di fondamentale importanza al fine di minimizzare la manipolazione del testo originale.

4.3. Traduzione del titolo dell'opera

Un altro aspetto da considerare è la traduzione del titolo, anche se in questo caso le implicazioni sono di minore rilevanza. Molto spesso la traduzione del titolo di un'opera è indicativa della strategia traduttiva impiegata. F. Lamioni rende in italiano il titolo dell'opera in inglese di Soyinka, *Le Baccanti di Euripide*, adeguandosi al canone italiano. In questo caso, il prototesto di Soyinka, *The Bacchae of Euripides*, riporta la traslitterazione latina del termine greco “βακχαι” – forma femminile plurale del maschile “βακχος” – che è poi il titolo con cui la versione inglese del classico greco è nota al pubblico inglese. Soyinka, quindi, non modifica il titolo della versione originale di Euripide e così facendo, tiene a sottolineare di non essere l'autore del testo bensì l'adattatore postcoloniale dell'opera greca, proclamando così le sue finalità nell'intraprendere la riscrittura di questo classico. Avendo

riflettuto su questo aspetto, nella traduzione del titolo dell'opera di Soyinka, ho operato la scelta di renderlo in italiano con *Le Bacchae di Euripide*, in maniera da lasciare emergere l'estraneità del testo del drammaturgo africano nonchè l'origine dell'opera nella cultura classica greca.

5. Conclusioni

Facendo ricorso a termini o espressioni più o meno equivalenti, ma dal carattere decisamente meno connotativo – nello specifico: “infamia” per “bastardy”, “mostro” per “alien” e, soprattutto, “modo di governare” per “tyranny” – il testo di Soyinka, tradotto in italiano dalla Lamioni, afferma qualcosa di totalmente diverso rispetto all'originale. La scelta operata dalla traduttrice in questo caso non è dovuta a problemi di intraducibilità che pure sono sempre presenti nel processo traduttivo, o da vincoli testuali, poiché nella lingua italiana esistono dei termini che hanno lo stesso valore semantico di quelli in inglese e possono avere lo stesso effetto – anche se due parole in due lingue differenti non si sovrappongono mai totalmente. Pertanto, si può affermare che la scelta di questi termini – che non sono neanche sinonimi – più neutrali, meno connotativi e con valore semantico differente da quelli del testo originale, siano dovuti a una deliberata manipolazione in senso ideologico del testo da parte della traduttrice, poiché divergono dal messaggio originale modificandolo e censurandolo.

I termini scelti da Soyinka danno grande enfasi al messaggio che egli intende comunicare al lettore/spettatore. Come affermato in precedenza, nel discorso iniziale di Dioniso, l'Autore dichiara la sua agenda politica della sua impresa di riscrittura della tragedia di Euripide e l'immagine che egli intende presentare di Penteo è incontrovertibilmente quella di un

tiranno. Trovandosi all'inizio dell'opera, i tre termini presi in esame hanno la funzione di rendere esplicito il motivo dell'arrivo di Dioniso a Tebe e, al contempo, la motivazione che spinge Soyinka a riscrivere questo classico greco. Intorno a queste tre parole che contengono il messaggio dell'Autore si impenna tutta l'opera e il suo significato globale. L'impatto della frase iniziale è in genere importante in ogni testo, ragion per cui il traduttore dovrebbe fornire una traduzione il più possibile fedele e accurata per trasmettere il messaggio originale dell'autore.

La scelta operata dalla traduttrice per rendere il termine inglese "tyranny" con "il suo modo di governare" può essere motivata dalla sua personale ideologia, o forse da un sentimento di simpatia che ella prova nei confronti di Penteo e di pietà per il tragico destino che attende il giovane re. Così facendo, la traduttrice riscrive l'originale creando un'immagine del personaggio ben diversa da quella che era nell'intenzione dell'Autore. Ora, se è vero che non è mai possibile comprendere appieno le intenzioni di un autore e, dunque, afferrare il significato totale dell'opera, è pur vero che, avendo la traduttrice condotto studi approfonditi sull'Autore, tanto da pubblicare una monografia su questa sua opera, non le sarebbe dovuto sfuggire la sua critica reiterata a tutti i regimi dispotici, vecchi e nuovi e il fatto che tutti i saggi critici scritti sull'Autore, in particolare su quest'opera, non ricorrono ad eufemismi per descrivere i tiranni. È interessante leggere uno stralcio della presentazione che un sito online, *ateatro*, pubblica di questa versione italiana:

È stato lo stesso Soyinka, esule, condannato a morte nel suo Paese, in carcere per due anni senza processo per la critica alla guerra civile e che considera *Le Baccanti* una tragedia politica, glorificazione della liberazione dello schiavo dal

colonizzatore, ad incoraggiare la giovane ricercatrice alla pubblicazione della non facile traduzione in italiano della sua opera. Francesca Lamioni ha dedicato buona parte dei suoi studi al teatro africano contemporaneo [...] Aveva già pubblicato nel 1996 una monografia sulle *Baccanti* di Soyinka in cui esaminava in maniera approfondita i ‘tradimenti’ del drammaturgo nigeriano rispetto alla tragedia e forniva un interessante quadro della poetica di Soyinka e un excursus storico sul teatro nigeriano contemporaneo [...] La curatrice dedica il libro allo scrittore nigeriano Ken Saro Wiwa, condannato a morte dal regime militare del generale Abacha e ucciso nel 1995.¹⁰

Alla luce di quanto sopra, non possiamo certo pensare che la scelta dei termini italiani da parte della traduttrice sia stata operata inconsciamente. E, se quelli che vengono definiti i ‘tradimenti’ di Soyinka sono plausibili perché l’Autore è consapevole di scrivere un adattamento del classico di Euripide, i tradimenti operati dalla Lamioni nella sua versione italiana sono, a mio parere, meno accettabili, trattandosi di una traduzione canonica.

La traduttrice manipola il testo originale proiettando un’immagine meno negativa di Penteo, rispetto alle intenzioni del drammaturgo nigeriano e, così facendo smorza i toni e il carattere esplicito dell’affermazione di Dioniso, neutralizzandone il valore semantico.

Da quanto detto finora, è evidente che, come afferma Lefevere, “le riscritture sono ispirate da motivazioni ideologiche” (Lefevere, 1992, p. 7). Nel tentativo di rispondere a

¹⁰Vedi: *ateatro*, webzine di cultura teatrale, a cura di Oliviero Ponte di Pino in collaborazione con Anna Maria Monteverdi, www.ateatro.org/mostranotizie2bis.asp?num=45&ord=15

pressioni e vincoli ideologici, il traduttore inevitabilmente lascia il suo segno sulla traduzione e questa, in virtù della manipolazione operata, diviene una riscrittura e, in questo caso, la traduttrice si impegna in un atto di trasposizione culturale e ideologica distorcendo il testo originale e facendo un uso negativo del suo potere.

Questo tipo di manipolazione del testo straniero sembra perpetuare una pratica impiegata durante il periodo del colonialismo dove la traduzione era usata come strumento per una rappresentazione distorta dell'Altro rafforzando le gerarchie di potere. E, in questo caso si adatta il commento che A. Dingwaney fa di questa pratica: "I processi traduttivi impliciti nel rendere comprensibile un'altra cultura comportano gradi variabili di violenza, specialmente quando la cultura oggetto di traduzione è rappresentata da quella dell' 'altro'" (Dingwaney, 1995, p. 4). Nelle parole di Berman: "Come se la traduzione, lungi dall'essere la prova dell'Estraneo, fosse la sua negazione, il suo acclimatemento, la sua 'naturalizzazione'. Come se la sua essenza più individuale fosse radicalmente repressa". (Berman, 2000, p. 241)

È importante, pertanto, che il traduttore riconosca le conseguenze cui può andare incontro nella manipolazione della lingua e dell'abuso di potere che sta esercitando nel fare ciò. Afferma Alvarez:

Se siamo consapevoli che tradurre non significa semplicemente passare da un testo ad un altro, trasferire parole da un contenitore ad un altro, bensì trasportare un'intera cultura in un'altra con quanto questa comporta, ci rendiamo conto di quanto sia importante essere consapevoli dell'ideologia sottesa alla traduzione. È essenziale sapere

cosa il traduttore ha aggiunto, cosa ha tolto, le parole che ha scelto, e come le ha collocate. (Alvarez, p. 5)

Dietro ciascuna scelta traduttiva c'è un atto volontario del traduttore che ne rivela la storia e il contesto socio-politico, come anche l'ideologia; in altre parole, la sua cultura. Poiché nella versione italiana la traduttrice ha applicato quella che G. Toury definisce "voluntary censorship", ci troviamo di fronte a un caso in cui calza perfettamente il vecchio detto "traduttore-traditore".

Bibliografia

1. ALVAREZ, Roman, *Translation, Power, Subversion* (Multilingual Matters Ltd., Clevedon 1996)
2. BADA, Valérie, "Cross-Cultural Dialogues with Greek Classics: Walcott's 'The Odyssey' and Soyinka's 'The Bacchae of Euripides'", in *ARIEL: A Review of International English Literature*, 31:3, July 2000, pp. 7-28.
3. BASSNETT, Susan, LEFEVERE André, *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation* (Multilingual Matters Ltd., Clevedon 1998)
4. BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Editions Gallimard, Paris 1985); "Translation and the Trials of the Foreign", traduzione dal francese di L. Venuti, in *The Translation Studies Reader*, pp. 240-253 (Routledge, London and New York 2012)
5. BERNAL, Martin, *Atena nera: Le radici afroasiatiche della civiltà classica* (Pratiche, Parma 1991)
6. BISHOP, Norma, "A Nigerian Version of a Greek Classic: Soyinka's Transformation of 'The Bacchae'", in *Research in African*

Literatures, Vol. 14, No 1, Special Issue on Wole Soyinka, Spring 1983, pp. 68-80.

7. CONWAY, Stephen, "Otherness in Euripides' and Soyinka's "Bacchae", in *Subverbis: Reader: Essays: Drama*, December 1995, <http://www.subverbis.com/essays/bacchae.rtf>
8. DAMERON, Charles F., "An Assault on Tyranny: Soyinka's Recent Writings" in *Africa Today*, Vol. 23, N. 2, Apr.-June 1976, pp. 65-67.
9. DJISAN, John, "Cross-Cultural Bonds Between Ancient Greece and Africa: Implications for Contemporary Staging Practices", in *Classics in Post-Colonial Worlds*, Lorna Hardwick and Carola Gillespie (eds), pp. 72-85 (Oxford University Press, Oxford 2007)
10. DINGWANEY, Anuradha, MAIER, Carol (eds), 1995, *Between Languages and Cultures. Translation and Cross-Cultural Texts*, Pittsburgh and London, University of Pittsburgh Press.
11. EURIPIDE, *Le baccanti*, a cura di Giulio Guidorizzi, (Marsilio Editori, Venezia 1989)
12. GOFF, Barbara, "Dionysiac Triangles: The Politics of Culture in Wole Soyinka's The Bacchae of Euripides", in Pedrick, V., Oberhelman, S. (eds), *The Soul of Tragedy*, pp. 73-88 (Chicago University Press, Chicago 2006)
13. OLEY, Helene P., "Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy", in *Transactions of the American Philological Association*, 129, 1999, pp. 1-12.
14. GRIFFITHS, Gareth, "Traditional Practices and Contemporary Concerns in the Plays of Wole Soyinka, in *Individual and Community in Commonwealth Literature*, ed. Daniel Massa, pp. 45-50 (University of Malta, Msida 1979)
15. HARDWICK, Lorna, CAROL Gillespie, *Classics in Post-Colonial Worlds* (Oxford University Press, Oxford 2007)

16. HARDWICK, Lorna, *Translating Words, Translating Cultures* (Duckworth, London 2004)
17. KASULE, Samuel, "Counter Discourse in Wole Soyinka 'Revision' of Euripides' *The Bacchae*", *Perfformio*, Vol. 1, No 1, Summer 2009, pp. 15-27.
18. LEFEVERE, Andréé, *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Frame* (Routledge, London and New York 1992)
19. NOURYEH, Andrea J., "Soyinka's Euripides: Postcolonial Resistance or Avant-Garde Adaptation?", in *Research in African Literatures*, Vol 32, No 4, Winter 2001, pp. 160-171.
20. OKPEWHO, Isidore, "Soyinka, Euripides and the Anxiety of Empire", in *Research in African Literatures*, Vol. 30, No 4, Winter 1999, Special Issue on Drama and Performance, pp. 32-55.
21. ORTEGA Y Gasset, J., *Miseria e splendore della traduzione* (il Melangolo, Genova 2001)
22. QUACO, Lloydetta Ursula, "*The Bacchae of Euripides: A Communion Rite – Wole Soyinka's Transformation of Euripides' The Bacchae*", in *Rethinking Tragedy in African Context: A Study of Ola Rotimi and Wole Soyinka*, pp. 107-172 (Centre for Newfoundland Studies, Newfoundland 1996)
23. RICOEUR, Paul, Il paradosso della traduzione, da uno stralcio della sua relazione introduttiva al Convegno "Il dono delle Lingue", in *Il Mattino*, Napoli, 20 ottobre 2002, <http://lgxserver.uniba.it/lei/rassegna/021020.htm> (01/10/2008)
24. SAID, Edward, *Orientalism* (Penguin, Harmondworth 1995)
25. SCHLEIERMACHER, Friedrich, "Sui diversi modi del Tradurre", in *Etica ed Ermeneutica*, a cura di Giovanni Moretto, pp. 84-119 (Bibliopolis, Napoli 1985)
26. SOYINKA, Wole, *The Man Died* (Harper & Row, New York 1972)

27. SOYINKA, Wole, *Myth, Literature and the African World*, (Cambridge University Press, Cambridge 1976)
28. SOYINKA, Wole, *Le Baccanti di Euripide*, traduzione di F. Lamioni (Editrice Zona, Arezzo 2003)
29. SOYINKA, Wole, *The Bacchae di Euripide*, traduzione di G. Gallo (Grafo 7 Editrice, Taviano 1996)
30. THIONGO, Ngugi wa, *Decolonising the Mind* (East African Educational Publishers Ltd, Nairobi 1981)
31. VENUTI, Lawrence, *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology* (Routledge, London and New York 1992)
32. VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility* (Routledge, London and New York 2002)
33. VENUTI, Lawrence, *Translation Changes Everything* (Routledge, London and New York 2013)
34. WETMORE, Kevin J., *The Athenian Sun in an African Sky: Modern African Adaptation of Classical Greek Tragedy* (McFarland, Jefferson, North Carolina 2002)
35. WILKINSON, Jane, "Melting the Barriers of Mind: *The Bacchae* of *Euripides* as a Liberation Rite, in *Commonwealth*, Vol. 13, 1991, pp. 71-84.
36. ZABUS, Chantal, "Wole Soyinka's De-Aryanization of Greek Civilization" in *(Un)writing Empire*, D'Haen, T. (ed.), pp. 203-228 (Rodopi, Amsterdam 1998)