

Impaginazione
Gabiella Clabor

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2016

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-798-6 (print)

ISBN 978-88-8303-799-3 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo

a cura di

Helena Lozano Miralles

Ana Cecilia Prenz Kopušar

Paolo Quazzolo

Monica Randaccio

Indice

- V *Introduzione*
- PAOLO QUAZZOLO
- 1 *Traduttori, registi e interpreti: dal testo drammatico alla scena*
- FRANCO PERÒ
- 13 *From Mamet à Camus*
- MIROSLAV KOŠUTA
- 19 *Dario Fo al Teatro Stabile Sloveno*
- VALTER ROŠA, ALEKSANDAR BANČIĆ
- 31 *Dario Fo in istroveneto. Ljiljana Avirović conversa con Valter Roša e Aleksandar Bančić*
- MONICA RANDACCIO
- 47 *Performabilità, interculturalità, 'performatività'. L'esempio di Non si paga! Non si paga!*
- STEFANIA TAVIANO
- 63 *Morte accidentale di un anarchico sul palcoscenico britannico: un esempio recente di riscrittura*
- IRIS PLACK
- 79 *Al confine dell'intraducibile: varietà linguistiche e pastiche linguistico nella traduzione di Dario Fo*
- LAETITIA DUMONT-LEWI
- 91 *Alla ricerca del grammelet perduto. Tradurre in francese le invenzioni giullaresche di Dario Fo*
- GRAZIANO BENELLI
- 103 *Il grottesco nel teatro di Dario Fo e di Michel de Ghelderode*
- MÓNICA ZAVALA
- 111 *Raccogliere il testimone del giullare. Helena Lozano conversa con Mónica Zavala*
- HELENA LOZANO MIRALLES
- 117 *Carla Matteini, la traduzione nel corpo della lingua*
- ANA CECILIA PRENZ KOPUŠAR
- 137 *Dario Fo: el Diablo en Argentina. Alcune traduzioni e messe in scena nel paese latinoamericano*
- GERARDO GUCCINI
- 151 *Invenzione d'un mito: Dario Fo alla Palazzina Liberty (1974-1980)*
- 163 *Bibliografia*
- 173 *Autori*

Introduzione

HELENA LOZANO MIRALLES, ANA CECILIA PRENZ KOPUŠAR,
PAOLO QUAZZOLO, MONICA RANDACCIO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

Il concetto di traduzione entra a far parte della storia del teatro molto tardi. Per lungo tempo, infatti, piuttosto che tradurre si preferì ricorrere alla tecnica dell'imitazione e dell'adattamento. Ne è celebre esempio il passaggio dalla commedia nuova greca alla *fabula palliata* latina, ove gli autori non traducevano ma davano vita a operazioni di riscrittura capaci di modificare anche profondamente il testo di partenza, come emerge dal saggio introduttivo di Paolo Quazzolo, "Traduttori, registi e interpreti: dal testo drammatico alla scena". Non diversa la situazione nel teatro medievale, ove le sacre rappresentazioni sono riscritture, talora anche molto articolate, dei testi biblici o nel teatro rinascimentale che nelle sue prime manifestazioni si presenta come rivisitazione dei classici: si pensi, a tale proposito, alla *Cassaria* (1508) di Ludovico Ariosto basata sull'*Aulularia* di Plauto.

Una riflessione programmatica sulla traduzione teatrale prende avvio in età barocca, quando i grandi drammaturghi europei iniziano a essere rappresentati, con sempre maggior frequenza, sulle scene di numerosi Paesi. È questo il momento in cui si afferma il celebre concetto di *belles infidèles* elaborato nella Francia di metà Seicento, con cui si volevano indicare tutte quelle traduzioni che, per raggiungere uno stile elegante e scorrevole, modificavano volutamente gli aspetti formali e contenutistici del testo di partenza.

Lo studio sistematico della traduzione teatrale e di tutte le problematiche a essa connesse, prende avvio molto più tardi, a partire dagli anni Sessanta del Novecento. L'approccio alla traduzione teatrale privilegia la resa del testo scritto, che richiede una traduzione di stampo linguistico, filologicamente corretta, orientata al testo di partenza. Quest'ultimo rimane indiscutibilmente l'unico parametro in base al quale valutare le scelte sintattiche, stilistiche e pragmatiche.

Negli anni Settanta-Ottanta la questione del testo rappresentato, e, conseguentemente, della 'dicibilità' e 'rappresentabilità' del testo drammatico, non può più essere ignorata. Un radicale cambio di prospettiva sulla traduzione teatrale è stato indubbiamente favorito dall'affermazione dello strutturalismo e della semiotica. Sono questi gli anni in cui si propongono nuove strategie di traduzione del testo teatrale alla luce della nuova coscienza del peculiare status del testo drammatico. Tali tematiche sono state affrontate da studiosi quali Eco (1972), Kowzan (1975, 1985), Pugliatti (1976), Ubersfeld (1978), Ruffini (1978), Elam (1980), Zuber (1980), De Marinis (1982), Lefevere (1982), Bobes Naves (1988).

Negli stessi anni si prende coscienza di quanto la traduzione teatrale sia diversa da quella letteraria, essendo la scrittura drammaturgica per sua natura legata non solo alla parola scritta, ma anche – e soprattutto – ai numerosi sistemi semiotici della scena. Monica Randaccio nel suo saggio, prima di considerare le traduzioni in lingua inglese di *Non si paga! non si paga!* ("Performabilità, interculturalità, 'performatività'". L'esempio di *Non si paga! Non si paga!*") si sofferma proprio su questo cambiamento di paradigma teorico, ricordando le parole di Susan Bassnett-McGuire: «a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable» (1985: 87). A dimostrazione di quanto profondo sia il solco, Gunilla Anderman, alla voce *Drama translation* in *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (1998), sostiene «the duality inherent in the art of the theatre requires language to combine with spectacle, manifested through visual as well as acoustic images. The translator is therefore faced with the choice of either viewing drama as literature or as an integral part of a theatrical production».

Verso la fine degli anni Novanta l'analisi della traduzione teatrale condotta con modelli di stampo semiotico comincia a sollevare delle perplessità, soprattutto quando le decisioni traduttive sono dettate da motivazioni ideologiche, politiche o artistiche. Appare chiaro che in anni recenti, in cui la globalizzazione e il confronto con l' 'altro' sono divenute questioni ineludibili, la traduzione teatrale non può più essere studiata da una prospettiva esclusivamente formale ma deve rispondere a un discorso interculturale di più ampio respiro (Pavis 1996).

Ci siamo prefissi quindi di studiare la traduzione teatrale in un'ottica più ampia rispetto alle griglie interpretative del passato. A tale fine, abbiamo deciso di prendere in considerazione i testi drammatici di Dario Fo, uno degli autori

contemporanei italiani più versatili e più apprezzati all'estero, tanto da essere stato tradotto in oltre una trentina di lingue, tra europee ed extraeuropee. Facendo una semplice ricerca nell'Index Translationum dell'Unesco¹ vediamo riportate 224 traduzioni in arabo, catalano, coreano, danese, finlandese, francese, inglese, islandese, macedone, neerlandese, neogreco, norvegese, persiano, polacco, portoghese, singalese, slovacco, sloveno, spagnolo, svedese, tedesco, turco. Di Dario Fo ci affascinava l'eterogeneità della sua produzione drammaturgica, dalle farse del primo periodo al teatro di impegno politico, dai grandi monologhi alle giullarate, dal teatro di narrazione sino ai testi in *grammelot*.

Ci siamo soffermati, attraverso i vari contributi, sulle diverse strategie messe in atto da traduttori di Dario Fo, anche in relazione ai contesti sociali, culturali, politici e istituzionali dei Paesi destinatari: Stefania Taviano, "*Morte accidentale di un anarchico* sul palcoscenico britannico: un esempio recente di riscrittura", riflette sulla ricezione in lingua inglese; Laetitia Dumont-Lewi con "Alla ricerca del *grammelot* perduto. Tradurre in francese le invenzioni giullaresche di Dario Fo" osserva le trasformazioni del *grammelot* in lingua francese mentre Iris Plack lo fa per il tedesco ne "Al confine dell'intraducibile: varietà linguistiche e pasticche linguistico nella traduzione di Dario Fo". Helena Lozano Miralles e Ana Cecilia Prenz Kopušar riflettono sulle versioni spagnole: dopo un intervento di Mónica Zavala riguardante la figura di sua madre, Carla Matteini, "Raccogliere il testimone del giullare", Helena Lozano si sofferma sulla efficacia traduttiva di Carla Matteini, "Carla Matteini, la traduzione nel corpo della lingua", mentre Ana Cecilia Prenz osserva le "ritraduzioni" nello spagnolo dell'Argentina in "El Diablo en Argentina. Alcune traduzioni e messe in scena nel paese latinoamericano".

Graziano Benelli invece indaga sulle confluenze teatrali tra Dario Fo e Michel De Ghelderode, che in modi completamente diversi posano uno sguardo dissacrante sulla figura di Gesù, "Il grottesco nel teatro di Dario Fo e di Michel de Ghelderode".

Tuttavia prima di analizzare le molteplici pratiche traduttive che attraversano lingue e messinscene, ci sembrava importante dialogare con i professionisti del teatro a cui abbiamo domandato quali erano le problematiche traduttive inerenti proprio la messa in scena di testi stranieri. È ciò che ci propone Franco Però nel suo "From Mamet à Camus", in cui si sofferma sulla centralità di quanto avviene sul palcoscenico sottolineando le articolazioni e trasformazioni del testo lungo la filiera traduttore-regista-interprete. Miroslav Kosuta, invece, ha voluto richiamare l'attenzione sulla singolare presenza di Dario Fo sul palcoscenico del Teatro Stabile Sloveno di Trieste proprio negli anni in cui il grande attore era bandito dai circuiti ufficiali.

¹ <http://www.unesco.org/xtrans/> (sito consultato il 06.06.2016).

Nella nostra indagine a tutto campo non potevamo non affiancare a queste riflessioni critiche un esempio di prassi traduttiva concreta ed ecco che Valter Roša e Aleksandar Bančić ci presentano la loro versione di *Mistero Buffo* in *grammelot* istroveneto (“Dario Fo in istroveneto”).

Il libro si chiude con il saggio di Gerardo Guccini, “Invenzione d’un mito: Dario Fo alla Palazzina Liberty (1974-1980)” in cui si ritorna al momento fondativo in cui la tensione politica del teatro di Fo si salda a una dimensione pubblica del “personaggio” Dario Fo.

Questo libro inoltre, al di là delle questioni teoriche e critiche che pongono le pratiche traduttive europee e extraeuropee analizzate, vuole essere un omaggio non solo a un grande drammaturgo ma a colui che in ogni sua opera ci ha indicato una via alla libertà di pensiero e al sapere, il cui vero senso risiede nel leggere, interpretare, verificare di persona, perché “la conoscenza ti fa dubitare. Soprattutto del potere. Di ogni potere”.

La pubblicazione di questo volume è stata finanziata attraverso i Fondi per la Ricerca d’Ateneo 2013, progetto: *Problemi metodologici della traduzione teatrale: il caso di Dario Fo*, coordinato da Helena Lozano Miralles.

Traduttori, registi e interpreti: dal testo drammatico alla scena

PAOLO QUAZZOLO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può de la sua loquela in altra transmutare, senza rompere tutta sua dolcezza e armonia. E questa è la cagione per che Omero non si mutò di greco in latino, come l'altre scritture che avemo da loro. E questa è la cagione per che li versi del Salterio sono senza dolcezza di musica e d'armonia; ché essi furono transmutati d'ebreo in greco e di greco in latino, e ne la prima transmutazione tutta quella dolcezza venne meno¹.

Così scriveva Dante tra il 1304 e il 1307 nel celebre trattato *Il convivio*, in cui – come è noto – difendeva, contro il latino, l'uso del volgare quale lingua letteraria. In modo alquanto categorico, il grande autore ci dice che è del tutto inutile tentare di tradurre un'opera letteraria da una lingua all'altra, in quanto si rischierebbe di danneggiare irrimediabilmente il componimento originale deturpandone non solo i significati ma, soprattutto, offuscandone l'armonia. Tale affermazione, sostenuta dall'autore più importante della nostra storia letteraria, basterebbe a inibire per sempre qualsiasi attività traduttiva. Eppure, con il rispetto dovuto a Dante e nonostante i numerosi dubbi che accompagnano chi traduce, il passaggio da una lingua all'altra è sempre stato perseguito dall'uomo, che lo ha ritenuto

¹ Dante, *Il convivio*, VII, 14-15.

necessario e irrinunciabile per consentire alla letteratura – e nel nostro caso specifico, al teatro – di essere compresi e fruiti da pubblici molto più vasti rispetto quelli originariamente ipotizzati dall'autore.

Nonostante questa premessa, il teatro, nella sua millenaria storia, non sempre ha sentito necessario l'utilizzo della traduzione. Anzi, per lungo tempo questa pratica è stata quasi totalmente estranea al palcoscenico: se consideriamo lo spettacolo nel mondo antico, il problema della traduzione non si poneva, in quanto i testi erano scritti in vista di spettacoli che venivano rappresentati unicamente per un pubblico locale, edotto non solo della lingua, ma anche delle tradizioni culturali cui quei testi facevano riferimento. I lavori drammatici, inoltre, quasi mai erano rappresentati lontano delle terre d'origine o di fronte a pubblici che non fossero in grado di fruirli nella loro lingua di composizione.

Un discorso simile può essere fatto anche per il teatro latino, sebbene in questo caso il bacino d'utenza fosse molto più ampio, perché la pratica teatrale era diffusa anche presso le colonie più lontane. Ma anche in questo caso si trattava di scrivere in lingua latina per un pubblico che la comprendeva e che non aveva bisogno di ricorrere a traduzioni. Tuttavia presso la civiltà romana assistiamo a una prima evoluzione sia del modo di fare teatro sia, soprattutto, delle modalità nel concepire i testi drammatici: questi ci testimoniano i primi importanti contatti in ambito drammaturgico tra due culture diverse che si esprimevano in lingue differenti, quella greca e, appunto, quella latina. Gli autori che fanno capo al genere della *fabula palliata*, quali Plauto e Terenzio, ricorsero costantemente al repertorio della commedia nuova greca, che divenne la loro principale fonte di ispirazione. Questi commediografi, dovendo sottostare al veto di mettere in scena vicende ambientate a Roma e popolate da uomini latini, si rivolsero al repertorio greco, attingendone trame, personaggi e ambientazioni, che venivano poi reinterpretati e adattati alle aspettative del pubblico latino. Ma anche in questo caso non si può ancora parlare di traduzione, quanto piuttosto di adattamenti talora ottenuti anche attraverso la tecnica della *contaminatio*, ossia la mescolanza tra due o più commedie originali. In altre parole, si trattava di riscrivere, di adattare e rimodellare un originale per ottenere un prodotto finale spesso molto diverso da quello di partenza. Non a caso, soprattutto per gli autori maggiori, si è sostenuto che le loro commedie fossero delle creazioni totalmente indipendenti dai modelli greci.

Anche per il teatro medioevale il problema della traduzione è pressoché inesistente: in un primo momento il dramma sacro viene presentato solo all'interno dei monasteri, in lingua latina, di fronte un pubblico di chierici che quell'idioma conosceva molto bene. Il latino era la lingua ufficiale della Chiesa: la rappresentazione dei drammi sacri avveniva quindi utilizzando questo idioma indipendentemente dalla nazione in cui si realizzava la messinscena, proprio perché, in ambito ecclesiastico, tutti erano in grado di capirlo e parlarlo.

Più tardi, quando il dramma sacro diviene sacra rappresentazione e lo spettacolo, uscendo dall'ambiente chiuso dei monasteri, diviene patrimonio di tutti, il teatro medioevale inizia a rivolgersi a un pubblico che non è più composto dall'élite dei chierici, ma dalle masse popolari. A questo punto non è più possibile utilizzare il latino, ma ci si deve rivolgere a un idioma comprensibile a chiunque: in Italia il volgare, altrove le lingue parlate nelle singole nazioni. Nonostante ciò, anche in questa nuova prospettiva non si assiste a un passaggio dei testi drammatici da una nazione all'altra e, di conseguenza, da un idioma all'altro. Pur facendo riferimento ai medesimi libri sacri, gli autori preferiscono riscrivere e rielaborare di volta in volta il testo, senza mai ricorrere a traduzioni di lavori preesistenti. Ne sono testimonianza, ad esempio, le numerose varianti del testo della *Passione* che, pur facendo costantemente riferimento ai *Vangeli*, tuttavia si presenta sempre nuovo, ripensato e riscritto di volta in volta per le singole occasioni.

I primi concreti passi verso la traduzione teatrale avvengono durante l'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento, vale a dire in coincidenza con la stagione in cui si riscopre il mondo antico. Il riemergere degli antichi codici dalle biblioteche dei monasteri, consente la conoscenza anche del teatro classico. Questo, in un primo momento, viene rappresentato in lingua originale, per un pubblico d'élite, presso le accademie come quella romana diretta da Giulio Pomponio Leto (1425-1498). In seguito, dagli inizi del Cinquecento, volendo soddisfare le attese di un pubblico più ampio, si iniziano a proporre le prime traduzioni in volgare. In realtà, a questa altezza temporale, il problema della traduzione drammaturgica è ancora lontano dall'essere affrontato: si tratta in questo caso di tradurre inseguendo più la cura filologica che non l'esigenza scenica. D'altra parte, ancora oggi la traduzione per la scena dei drammi antichi costituisce un problema di non semplice soluzione, dovendo rendere accessibili a un pubblico contemporaneo opere che utilizzano linguaggi, codici espressivi e rimandi culturali di non sempre immediata comprensione.

Una nuova stagione si apre con la Commedia dell'Arte, sebbene anche in questo caso non siamo ancora autorizzati a parlare di una vera e propria prassi traduttiva. Il fenomeno tuttavia viene qui citato perché fu unico sia per durata temporale, sia soprattutto per diffusione geografica. Nata verso la fine del 1400², conosce la sua maturità lungo tutto il Cinquecento e il Seicento; nel corso del Settecento inizia il suo lento declino, tuttavia resistendo – nonostante tutto – ai duri colpi infertigli dalla riforma goldoniana, per affacciarsi, con le ultime compagnie di guitti, alle porte dell'Ottocento. Geograficamente – cosa che qui più interessa – la Commedia dell'Arte, dopo gli esordi italiani, si diffonde rapidamen-

² Il primo documento ufficiale che attesta l'esistenza di una compagnia di comici è il celebre atto notarile padovano del 1545.

te in tutta Europa; alcune compagnie raggiungeranno nel tempo anche la Russia, mentre altre si spingeranno sino al Nord e al Sud America. Il loro appartenere a gruppi itineranti, pone per la prima volta gli attori di fronte a un problema del tutto nuovo: uscendo dai confini italiani era necessario farsi capire da un pubblico straniero che, inevitabilmente, non comprendeva la lingua d'origine dei comici. In verità il problema non fu insormontabile. È infatti noto che proprio con la Commedia dell'Arte la figura dell'attore diviene il centro assoluto dello spettacolo, grazie soprattutto alle sue capacità fisiche e istrioniche: il teatro scopre così, in modo sempre più cosciente, le potenzialità dei suoi vari linguaggi scenici. Da questo momento si inizia dunque a parlare di linguaggio teatrale non solo intendendo il testo scritto e recitato, ma anche in riferimento a tutti quelli che in semiotica si definiscono come i "codici" della scena, ossia i linguaggi utilizzati dal teatro per esprimersi e comunicare con il pubblico: scene, costumi, mimica, gestualità, movimento, etc...

I Comici dell'Arte che per primi giunsero in Francia, conoscendo scarsamente o non conoscendo del tutto la lingua di quel Paese, aggirarono l'ostacolo puntando soprattutto sugli altri linguaggi della scena, primi fra tutti quelli legati al corpo: in ciò furono favoriti dal fatto che lavoravano su dei canovacci, ossia su tracce testuali che lasciavano molta libertà all'interprete e che venivano trasposte sulla scena con la tecnica dell'improvvisazione. Nel momento in cui i Comici dell'Arte assimilano l'idioma della nazione ove si sono trasferiti, possono ideare e recitare gli spettacoli direttamente in lingua straniera, senza quindi dover ricorrere a delle traduzioni in senso proprio: si tratta piuttosto di dare vita sulla scena a un canovaccio, forse pensato nella propria lingua di appartenenza, attraverso l'idioma del Paese ospite. Quindi più che di una traduzione del solo testo scritto, si può parlare di una traduzione dell'intero complesso di segni e linguaggi che compongono lo spettacolo teatrale. In ciò i Comici dell'Arte ci hanno insegnato che lo stesso far teatro è già di per sé un'operazione traduttiva, che parte da un testo scritto (indipendentemente quale ne sia la forma), per giungere a un testo parlato e agito. La cosa interessante, ai fini delle problematiche qui trattate, è quindi il fatto che per la prima volta dei comici si esibiscono di fronte a un pubblico straniero, ponendosi il problema di come farsi capire e di come adeguare alle attese del nuovo pubblico uno spettacolo nato originariamente per una platea e per un contesto culturale italiani.

Il problema della traduzione teatrale – che qui si affronta soprattutto in relazione al territorio italiano – si propone in senso stretto per la prima volta lungo il corso del Seicento. Vale a dire nell'epoca in cui l'Italia inizia a sentire in modo particolarmente marcato quello che potremmo definire come il "complesso del tragico". Proprio allora gli attori ma soprattutto gli autori italiani iniziarono a patire una sorta di inferiorità in rapporto al repertorio tragico e allo sviluppo con-

siderevole che esso aveva avuto in altre nazioni. Storicamente il pubblico italico ha sempre prediletto il repertorio comico. Sin dall'antichità romana, gli spettatori avevano manifestato una chiara preferenza per la commedia a scapito della tragedia: non è infatti casuale che tra gli autori di maggiore successo del teatro latino si collocano i comici Plauto e Terenzio, mentre dei tragici si ricorda solo Seneca, autore peraltro rappresentato prevalentemente di fronte a un pubblico colto e d'élite.

Da allora la storia del teatro italiano ha privilegiato, soprattutto sul palcoscenico, i generi comici a tal punto che, nel momento in cui il pubblico inizia a richiedere il tragico, ci si rende conto di non avere a disposizione un numero sufficiente di testi rappresentabili. In verità il problema non era legato alla mancanza di autori: i tragici infatti erano bastantemente numerosi e componevano con regolarità. Le loro opere tuttavia avevano il forte limite di essere pensate prevalentemente come operazioni letterarie e non teatrali. Il repertorio tragico del Cinquecento, cui si dedicarono alcuni tra i maggiori intellettuali del Rinascimento italiano³, ha dato risultati ottimi sul piano letterario, ma non su quello scenico. È infatti indiscutibile che quelle tragedie, per quanto raffinate nel linguaggio e nella metrica, tuttavia stentano a reggere la scena causa la loro eccessiva letterarietà e, soprattutto, la quasi totale mancanza di senso e ritmo scenico. E non è un caso che tale repertorio sia stato da tempo bandito dalle scene e le rare rappresentazioni che se ne fanno hanno più il gusto di un'operazione cultural-archeologica, che non la riproposizione di un capolavoro drammaturgico. Prodotti letterariamente perfetti, metricamente ineccepibili, raffinate nel linguaggio, quelle tragedie erano anche concepite come saggi teorici, una sorta di sfida letteraria, per dimostrare quale fosse il corretto funzionamento delle regole drammaturgiche, evidenziando così una maggiore preoccupazione per il rispetto della teoria, che non per la funzionalità scenica.

La storia del teatro italiano del Seicento, a differenza di quella francese o spagnola, non conta un grande numero di autori. Unici esempi da ricordare sono la tragedia gesuitica, scritta tuttavia in latino, con fini didattici e rappresentata esclusivamente all'interno dei collegi; e le opere di Federico Della Valle (1595ca.-1628)⁴ e Carlo de' Dottori (1618-1680)⁵, che sono gli unici esempi notevoli di teatro tragico italiano del tempo. La mancanza di autori e soprattutto di testi funzionali alla scena, spinse i teatranti, desiderosi di accontentare le aspettative del pubblico, a cercare opere all'estero, soprattutto in Francia, che in quel

³ Tra loro Gian Giorgio Trissino (1478-1550) e Giambattista Giraldi Cinzio (1504-1573), cui devono essere aggiunti gli autori di lavori teorici quali Francesco Robertelli (1516-1567), Vincenzo Maggi (1498-1564), Giulio Cesare Scaligero (1484-1558) e Lodovico Castelvetro (1505-1571).

⁴ Tre le tragedie del della Valle da ricordare: *Judit*, *Ester* e *Reina di Scozia*.

⁵ Del de' Dottori si ricorda la tragedia *Aristodemo* del 1657.

momento stava vivendo il suo “Grand siècle”, con autori di primissimo piano nella storia del teatro tragico europeo, quali Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699)⁶. Dotati di grande efficacia scenica, questi autori furono rappresentati con successo anche sui palcoscenici italiani, divenendo così i primi esempi di drammi stranieri presentati in traduzione. Si apre quindi per la prima volta in Italia il problema di come tradurre in modo efficace un testo destinato non alla lettura ma alla rappresentazione scenica.

È quasi inevitabile, a questo punto, richiamare alla memoria la celebre definizione che il filologo francese Gilles Ménage (1613-1692) diede, nel 1654, ad alcune traduzioni delle opere dell'autore latino Marco Anneo Lucano (39 d.C. – 65 d.C.), approntate da Nicolas Perrot d'Ablancourt (1606-1664). Queste vennero paragonate a una donna, sostenendo che esse erano belle ma infedeli rispetto l'originale. Si deve qui ricordare che Ménage si riferiva a testi letterari, ma la sua definizione può essere applicata senza difficoltà anche alla traduzione teatrale, seppure in una prospettiva diversa. La traduzione, a teatro, deve essere “bella” in funzione della scena ma, proprio per obbedire alle necessità del palcoscenico, può – o forse deve? – divenire “infedele”. I primi traduttori teatrali capirono subito di trovarsi di fronte a un difficile bivio: far capire al pubblico in quale contesto espressivo e linguistico era nata l'opera, oppure trasmettere le idee contenute nel dramma, ricorrendo a qualche forzatura linguistica.

Quali sono dunque le esigenze della scena che una buona traduzione deve tenere in considerazione? È chiaro che qui si potrebbe aprire un dibattito molto lungo, inevitabilmente caratterizzato da punti di vista tra loro contrastanti. Appare tuttavia fondamentale ricordare che tradurre per la pagina scritta e tradurre per la scena non è la medesima cosa. Le due pratiche comportano competenze differenti e, soprattutto, devono affrontare e risolvere problematiche molto diverse. Se è vero che nel tradurre si cerca sempre di raggiungere la bellezza della lingua originaria, è altrettanto vero che chi traduce per la scena deve sempre rammentare che un testo drammatico non è mai completamente autonomo: se è completo sul piano linguistico, non lo è su quello scenico; il totale compimento avviene solo durante la rappresentazione.

Una buona traduzione di un testo drammatico, capace di soddisfare le esigenze della scena e della recitazione, deve rispondere per prima cosa ad alcuni bisogni fondamentali per l'attore: innanzitutto la pronunciabilità. Chi recita su un palcoscenico si esibisce dal vivo ed è quindi esposto a rischio costante, non ultimo quello di trovarsi a pronunciare battute ove grovigli di consonanti o parole difficili da articolare causino un blocco nella recitazione. Molto spesso, quando un regista prova con gli attori uno spettacolo (in traduzione o non), egli intervie-

⁶ Cui va naturalmente aggiunto il comico Molière (1622-1673).

ne sul testo sostituendo parole difficili o modificando la costruzione della frase proprio in funzione della pronunciabilità.

Un secondo aspetto che una traduzione per la scena deve tenere presente, è quello legato alla comunicazione. Tutti sappiamo che il teatro ha il compito di comunicare idee, sentimenti, emozioni: la comunicazione deve quindi essere efficace, immediata, chiara, lontana da qualsiasi ambiguità. Un testo la cui traduzione risulti non immediatamente intellegibile, sarà inevitabilmente destinato ad essere manipolato da regista e attori al fine di ottenere una maggiore chiarezza.

Terzo aspetto fondamentale da tenere costantemente presente, è che tradurre per la scena significa lavorare per uno spazio tridimensionale. Questo vuol dire che il traduttore deve sempre avere presente nella propria mente il palcoscenico, in quanto tutto ciò che nel testo drammatico è parola scritta, sulla scena acquista una terza dimensione: il personaggio diviene uomo vivente, il testo parola detta, suono e ritmo, le didascalie si trasformano in scenografia, costume, luce, movimento, trucco, rumore, musica, ossia in tutti i linguaggi della scena. Ciò significa che nel testo drammatico la possibilità di comprenderne profondamente i significati è affidata non solo alla traduzione delle parole, ma all'interazione di queste con tutti i linguaggi della scena. La traduzione drammatica non è solamente traduzione linguistica, ma anche interpretazione di segni linguistici attraverso sistemi non linguistici, come avviene nel caso delle didascalie. Diversamente da un lavoro narrativo, tradurre un testo drammatico significa tradurre non solo la sua lingua ma anche la sua funzionalità pragmatica, laddove la parola si trasforma in ritmo, espressione, movimento.

Questi concetti sono stati brillantemente sintetizzati già nell'Ottocento da uno dei più grandi autori italiani del melodramma: Giuseppe Verdi (1813-1901). È noto che il grande musicista non solo provvedeva a comporre la musica delle sue opere, ma ne era anche l'autore occulto dei libretti, intervenendo costantemente sul lavoro dei suoi collaboratori drammaturgici. Lui stesso, in molte occasioni, scriveva di suo pugno alcuni passaggi dei libretti, al fine di ottenere un testo il più adatto possibile alle esigenze della scena musicale. A Verdi spetta il merito di aver coniato un'interessantissima ed efficace espressione: ossia la "parola scenica". Con questo concetto il musicista intendeva riferirsi a una parola – o meglio a un insieme di frasi – capaci di comunicare allo spettatore, in modo rapido, chiaro e senza ambiguità, sentimenti, stati d'animo, pensieri. Dall'espressione verdiana è quindi possibile desumere una delle linee guida per chi traduce teatro: la concisione e la chiarezza dei concetti.

Le prime traduzioni di testi drammatici stranieri che compaiono in Italia nel corso del Sei e Settecento sono, come si diceva, la risposta dei comici alla mancanza di un repertorio tragico soddisfacente e capace di reggere la scena. È tuttavia opportuno ricordare che quelle prime traduzioni furono approntate non da

traduttori professionisti (che ancora non esistevano), quanto piuttosto dagli stessi comici. Questo contribuisce a sfatare un luogo comune: l'attore non è necessariamente persona di poca cultura; viceversa, molti comici erano dotati di solide conoscenze, erano capaci di parlare lingue straniere (spesso il loro mestiere li aveva portati oltre i confini italiani), avevano quindi tutte le capacità per poter tradurre in proprio un testo drammatico. Le loro traduzioni tuttavia molto spesso erano "infedeli", dovendo offrire alla scena e a chi vi si esibiva non testi filologicamente accurati e fedeli all'originale, quanto piuttosto pagine destinate alla recitazione, capaci di rispondere ai già citati principi della pronunciabilità, dell'immediatezza comunicativa, del concetto di tridimensionalità del testo. Per questi motivi, non era al tempo inusuale che le traduzioni si discostassero anche molto dagli originali, nel tentativo di perseguire al tempo stesso l'ideale di bellezza e quello di funzionalità scenica.

I "tradimenti" più clamorosi tuttavia si ebbero nel corso dell'Ottocento, quando in Italia (ma anche altrove) trionfò il cosiddetto "mattatorismo attoriale". Ernesto Rossi, Adelaide Ristori, Ermete Zacconi, Tommaso Salvini, Ermete Novelli, Gustavo Modena e, fuori dal nostro Paese, va per lo meno citata la grande Sarah Bernhardt, sono solo alcuni nomi di celebri mattatori della scena. Essi erano attori dotati di spiccate capacità interpretative, che venivano etichettati con un aggettivo di evidente origine non teatrale. Il mattatore è il toreador, colui il quale, scendendo nell'arena, deve accendere gli animi del pubblico domando – uccidendo – il toro. L'attore-mattatore aveva un atteggiamento molto simile: salendo sul palcoscenico doveva accendere gli animi del suo pubblico, magnetizzandolo con le sue capacità interpretative. A essere domato era, in questo caso, il testo drammatico, che veniva piegato alle esigenze istrioniche dei mattatori. Se poi il dramma recitato passava attraverso una traduzione (e quindi veniva meno il confronto diretto con le parole scritte dall'autore), l'interprete aveva una sorta di alibi che gli consentiva di agire in modo molto disinvolto nei confronti del testo drammatico. Spesso i drammi, soprattutto se tradotti, erano oggetto di operazioni molto forti e discutibili, che certamente oggi faremmo fatica ad accettare: traduzioni estremamente libere, tagli di ogni sorta, spostamenti di scene, pezzi ad effetto di altri drammi inseriti nel testo che si stava recitando, battute di personaggi minori eliminate o trasferite al protagonista... Inoltre non era raro che il mattatore intervenisse nella parte finale dell'opera, modificandone addirittura la conclusione. Basti pensare ad alcune versioni di *Romeo e Giulietta* che si chiudevano con un inaspettato lieto fine.

A fronte di tali atteggiamenti, fu quasi inevitabile, a un certo momento, il bisogno di un "ritorno all'ordine". Responsabile di questa restaurazione è stato, nella seconda metà dell'Ottocento, il regista teatrale. Nel 1871, nel piccolo ducato di Saxe-Meiningen, il duca Giorgio II (1826-1914), uomo amante del

teatro, decise di affidare la direzione artistica della compagnia del teatro di corte a Ludwig Chronegk (1837-1891). Intellettuale dotato di uno spirito filologico, Chronegk è considerato il primo regista nella storia del teatro. La sua attenzione rivolta a una ricostruzione fedele e quasi maniacale del contesto storico in cui si immaginava svolgersi la vicenda, si traspose anche in una nuova cura nel lavorare sul testo drammatico. Questo veniva recitato così come composto dall'autore, integralmente e senza alcuna manipolazione. E anche nel caso di autori stranieri – i Meiningen recitarono molto Shakespeare – si prestava una nuova cura alla traduzione, che doveva rispettare da vicino il dettato dell'autore.

In ambito italiano può essere interessante citare un caso celebre, quello di Eleonora Duse, prima interprete nel nostro Paese di Ibsen. Dell'autore norvegese la grande attrice mise in scena nel 1922 *La signora del mare*, utilizzando una traduzione di Corinna Teresa Gray Ubertis (1877-1964). Il copione dall'attrice è oggi conservato nel "Fondo Duse" presso la Fondazione Cini di Venezia, ed è particolarmente interessante per capire il tipo di operazione messo in atto dall'interprete. La Duse non accettò incondizionatamente la traduzione, ma ci lavorò a lungo apportandone tutta una serie di correzioni. Al di là di alcuni tagli funzionali alla durata della rappresentazione, l'attrice svolse sul testo un'azione moralizzatrice. È infatti noto che Ibsen, in quegli anni, oltre che innovatore, era considerato un drammaturgo ricco di tematiche al limite dello scandalo. La Duse, dovendo esibirsi di fronte a un pubblico piuttosto rigido, cercò di assecondarne il moralismo, eliminando o riformulando numerose espressioni del testo.

Il caso della *Signora del mare* ci offre alcuni spunti di riflessione sulle strategie traduttive di un testo drammatico. Appare innanzitutto evidente come sia imprescindibile considerare le aspettative del pubblico cui esso è destinato, ma è altrettanto chiaro che la traduzione di un testo teatrale non è per sempre. Se l'opera di partenza in molti casi è assoluta ed è destinata a durare nel tempo (pensiamo al teatro greco), la traduzione è effimera, in quanto dopo un arco temporale spesso molto breve, perde la sua efficacia e il suo senso. È opportuno poi considerare che un drammaturgo scrive facendo riferimento a una serie di codici estetici che appartengono alla sua epoca; il traduttore, che opera anche molto tempo dopo, ha inevitabilmente presenti canoni diversi. Si intende dire che quando noi oggi mettiamo in scena, ad esempio, una tragedia greca, ne evidenziamo aspetti che non è detto fossero egualmente importanti per gli autori e per il pubblico del V secolo a.C. Oggi nessuno metterebbe in scena *La signora del mare* utilizzando il copione di Eleonora Duse, perché se è vero che si farebbe un'operazione ricca di valenze culturali, questa tuttavia risulterebbe irricevibile per il pubblico dei nostri giorni: la traduzione è sempre opera di mediazione tra un testo consegnato alla storia e l'evento teatrale che è caratterizzato dall'*hic et nunc*.

Il teatro del Novecento ha visto affermarsi, progressivamente, la figura del regista: il traduttore del testo drammatico ha quindi dovuto sempre più confrontarsi con questo nuovo artista della scena che, di fatto, è divenuto il responsabile unico dell'interpretazione del testo drammatico. Una traduzione nasce quindi in funzione di un'operazione teatrale e il traduttore deve oggi necessariamente confrontarsi con il regista e con tutti gli altri artisti della scena.

Il rapporto che il traduttore ha con lo spettacolo, si è venuto progressivamente modificando nel corso del Novecento. Molto significativo, a questo proposito, è lo studio delle locandine e di tutti i materiali destinati a pubblicizzare lo spettacolo teatrale: sino alla metà del Novecento il nome del traduttore non compariva quasi mai. Questo ci fa capire che, all'epoca, chi realizzava uno spettacolo, considerava la traduzione un elemento accessorio della messinscena; in secondo luogo appare evidente che, per lungo tempo, ci si era accontentati di ricorrere a traduzioni preesistenti, senza preoccuparsi troppo da chi e in quale modo esse fossero state realizzate. Solo verso gli anni Sessanta, per la prima volta e molto timidamente, iniziano a comparire sulle locandine i nomi di alcuni traduttori: è un interessante passo in avanti ma, tuttavia, ancora sporadico. Infatti, in quelle locandine, il nome del traduttore non solo compare in caratteri piuttosto piccoli (segno quindi della relativa importanza attribuitagli), ma in alcuni casi il suo nome, anziché essere posto sotto quello del drammaturgo, è collocato nel taglio basso della locandina. Si deve tuttavia rilevare che in quegli stessi anni alcuni registi più sensibili all'argomento iniziano a prendere coscienza del fatto che la traduzione è parte integrante della messinscena e, come tale, non può più essere lasciata a caso. Sono questi anche gli anni in cui in Italia inizia a essere ufficialmente riconosciuta la professione del traduttore teatrale.

Dagli anni Sessanta in poi, il nome del traduttore compare in locandina con sempre maggiore regolarità, trova collocazione definitiva sotto il drammaturgo ed è scritto in caratteri sempre più evidenti. Oggi molte compagnie, rappresentando un dramma di autore straniero, realizzano delle vere e proprie operazioni sia culturali sia commerciali sul nome del traduttore: culturali perché affidando il testo a un determinato traduttore si vuole ottenere un prodotto sicuro e di alto livello; commerciali perché il nome di un traduttore affermato può esercitare forte richiamo sul pubblico. Chiedere, per esempio, a un intellettuale come Claudio Magris di tradurre un testo della drammaturgia tedesca, vuol dire allo stesso tempo realizzare un'operazione culturale, avere a disposizione una traduzione di qualità, ma anche proporre al pubblico un elemento di ulteriore richiamo.

Ancora una riflessione deve essere fatta sul rapporto che oggi intercorre tra regista e traduttore. Sappiamo che ai nostri giorni un regista mai accetterebbe di mettere in scena un dramma accontentandosi di utilizzare una traduzione preesistente. La consuetudine è quella di richiedere ogni volta una nuova traduzione,

studiata appositamente per lo spettacolo che si va ad allestire. Le motivazioni di tale scelta sono numerose, ma sicuramente trovano origine nel fatto che la traduzione non è semplicisticamente un'operazione meccanica. Tradurre un testo vuol dire soprattutto interpretarlo, attribuirgli valori e significati che variano di volta in volta, facendo sì che il medesimo dramma possa essere tradotto in parecchi modi diversi. Se il regista è il responsabile unico dell'interpretazione di uno spettacolo, (ne è quindi l'autore), difficilmente potrebbe lavorare con una traduzione che possiede linee interpretative diverse da quelle sue. Quando un regista è nella fase di ideazione di uno spettacolo, si circonda di una serie di collaboratori – scenografo, costumista, light-designer, musicista – i quali operano non in base a una loro autonoma idea interpretativa, ma viceversa, dopo essersi confrontati con il regista, elaborano un progetto (per scene, costumi, musiche, etc...) che dovrà entrare in sintonia con la visione artistica proposta dal regista.

Lo stesso *modus operandi* vale anche per la traduzione: il regista chiede di avere tra i suoi collaboratori *quel* determinato traduttore, di cui conosce lo stile e le capacità professionali e a cui chiede una traduzione del testo drammatico in sintonia con il suo progetto artistico, proprio perché tutti gli elementi dello spettacolo devono muoversi nella medesima direzione.

In un excursus – seppure ampiamente parziale – sulla traduzione teatrale, non si può dimenticare quella che oggi può essere considerata l'ultima e più innovativa frontiera di questa disciplina: vale a dire i soprattitoli. Si tratta di una pratica seguita ormai da molti teatri, sia ove si presentano spettacoli drammatici in lingua originale, sia nell'ambito dello spettacolo musicale. Tecnicamente parlando, le soluzioni adottate sono diverse, dalla proiezione dei soprattitoli su uno schermo posto al di sopra del quadro scenico, all'utilizzo di display luminosi collocati sullo schienale delle poltrone.

I soprattitoli sono stati inizialmente utilizzati soprattutto nel teatro musicale (opera lirica ma anche operetta e musical) dove, a partire da anni non eccessivamente lontani da noi, si è iniziata a preferire l'esecuzione in lingua originale. Un tempo era tradizione cantare le opere di autori stranieri in lingua italiana, così come all'estero, i melodrammi di autore italiano erano spesso offerti nella lingua del pubblico locale. L'operazione avveniva utilizzando la cosiddetta "traduzione ritmica", ossia una traduzione che deve rispettare ferreamente il dettato musicale, non essendo possibile alterare l'andamento della melodia in funzione delle parole. Il risultato era spesso alterno: se da un lato le traduzioni ritmiche sono apprezzabili per lo sforzo compiuto nel rispettare lo spartito, dall'altro hanno spesso generato prodotti discutibili sia per l'infedeltà al testo originale, sia per la qualità non sempre elevata. L'obbligo di rispettare lo spartito costringeva talora ad alterare profondamente il significato del testo, scostandosi in modo anche molto evidente da quello originale. È la tipica situazione in cui è talora possibile

tradurre alla lettera senza il pericolo di perdere il significato, i timbri e le sonorità originali, ma è anche il contesto dove l'obbligo di mantenere un determinato ritmo e un determinato suono – spesso irriproducibili dalla lingua di partenza a quella di destinazione – implicano talora “tradimenti” molto forti.

Oggi non si usano più le traduzioni ritmiche anche per motivi di carattere filologico, essendo preferita di gran lunga l'esecuzione in lingua originale. Esse sono state sostituite dai sottotitoli, un ambito ancora tutto da indagare ed esplorare. Il sottotitolo consente di fornire una traduzione innanzitutto “fedele” al testo originale e, essendo slegato da obblighi ritmici, anche più “bella” e scorrevole.

Meno praticato – almeno in Italia – l'utilizzo dei sottotitoli nel teatro drammatico. Solo in tempi recenti i teatri italiani hanno iniziato a ospitare compagnie straniere che recitano nella loro lingua. In questi casi si propone una traduzione che deve necessariamente rispettare tutti gli eventuali tagli al testo operati dal regista; al contempo è necessario studiare tecniche di impaginazione adeguate per ottenere la migliore leggibilità: lo spettatore deve infatti contemporaneamente sia seguire ciò che accade in scena, sia leggere le schermate dei sottotitoli. Non tutti condividono la strategia del sottotitolo, ritenendolo un elemento di distrazione per lo spettatore, la cui attenzione dovrebbe viceversa concentrarsi unicamente sui codici della scena.

Ma, al di là delle diverse posizioni, i sottotitoli sono sicuramente la più moderna frontiera della traduzione teatrale e nei prossimi anni sarà interessante indagarne le strategie e studiarne le possibili evoluzioni.

From Mamet à Camus

FRANCO PERÒ

TEATRO STABILE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

Vorrei, con questo breve intervento, lanciare alcuni spunti per una riflessione sul tema in questione. Spunti che prendono corpo dalle varie messe in scena nelle quali ho affrontato le varie problematiche legate alla traduzione.

Quali sono queste problematiche? Diverse: inerenti al testo in sé, innanzitutto, ma anche alle condizioni – temporali soprattutto – in cui si svolge la messa in scena, al perché di una messa in scena, agli interpreti che affronteranno il testo, fino al pubblico al quale pensi di rivolgerti.

Queste, alcune delle principali e, forse, più facilmente comprensibili. E sono aspetti che si intrecciano continuamente, per fondersi, poi, nel momento della rappresentazione, nel corpo dell'interprete.

La traduzione, chiamiamola “base”: quanti tipi ce ne sono? Se parliamo di un testo, cosiddetto classico, la troveremo facilmente pubblicata. Magari sarà una traduzione antica – in genere, molto letteraria – e potrà andare bene o meno. Potremo decidere di lasciarla così, sapendo che, probabilmente, ci permette una libertà maggiore per far risuonare tutte le voci del testo e che, proprio per quel suo essere datata, ci riporta a un confronto con un altro tempo; se invece è uno, l'aspetto che riteniamo principale – ed è quello per cui abbiamo deciso di mettere in scena il lavoro –, e/o se vogliamo riavvicinare il testo al nostro tempo, faremo

meglio a cercare un nuovo traduttore, con il quale lavorare per far emergere quel dato aspetto e/o trovare una lingua che riporti a noi la storia.

Nel caso di un testo contemporaneo, possiamo anche qui trovarci di fronte a una pubblicazione ma, anche – soprattutto nel caso di testi molto recenti, e non solo – potremo trovare la traduzione nelle agenzie teatrali. E quest'ultima potrebbe essere già, diciamo, pronta per la stampa, oppure, potrebbe trattarsi di una traduzione che, in gergo, chiamiamo, “di lavoro”: senza uno stile preciso, ma utilissima per permettere ad un regista – un produttore, un attore – di conoscere il testo.

I traduttori. Possono essere suddivisi in tre categorie: il traduttore di testi teatrali, il traduttore letterario e il drammaturgo – ma sono categorie di comodo, sia chiaro –. In genere ti confronti con il traduttore di testi teatrali – a volte, può essere l'agente teatrale stesso –, cioè il traduttore che svolge la sua attività soprattutto nel campo del teatro; ma anche il traduttore di opere di narrativa, o un narratore o un drammaturgo possono svolgere questo lavoro: spesso questo avviene o per profondo interesse che queste persone nutrono verso l'opera dell'autore, o perché sono sollecitate da chi vuole mettere in scena la data opera.

Quanto sopra scritto ha, però, una valenza piuttosto astratta: se legghiamo la traduzione al fruitore finale di questo processo, cioè lo spettatore. Perché – e ritorno all'inizio di questo scritto – vuoi per i tempi (in cui nasce una messa in scena), vuoi per questioni legate ai diritti, talvolta la scelta di un traduttore può risultare obbligata.

Abbiamo citato prima l'agente o l'agenzia teatrale. È questa una figura molto importante nel quadro della traduzione. Naturalmente riguarda esclusivamente gli autori viventi o quelli le cui opere sono ancora “sotto diritto”. Certo, con i nuovi strumenti di comunicazione che permettono di venire a conoscenza di un numero vastissimo di opere, il loro ruolo si è ridimensionato. Eppure, la funzione di un agente teatrale rimane molto importante, perché è proprio questa figura (in Italia sempre più appannaggio di donne, responsabili del maggior numero di agenzie teatrali) che in caso di controversie sulla traduzione, può far comprendere all'autore – se vivente, o agli aventi diritti – il perché di una data scelta.

E c'è poi un altro elemento fondamentale da considerare quando parliamo di traduzioni per il teatro: l'interprete, l'attore.

Noi leggiamo un romanzo, un racconto, una poesia, le parole sul foglio di un libro risuonano in noi come noi scegliamo di farle risuonare. A teatro, sarà l'interprete che sottolineerà – diretto dal regista, certo – o meno un passaggio, ci farà sentire con maggior vigore una frase e scivolerà su altri punti. Intendiamo dire che la fruizione principale di una traduzione teatrale – salvo per gli “addetti al settore” – avviene in palcoscenico, ed è quindi oltremodo mediata dalla messa in scena.

E questo ci porta a osservare un altro aspetto, e cioè che un bravo traduttore è colui il quale capisce quanto, come, cosa, nella lingua in cui traduce, avrà forza sul palcoscenico.

Di che cosa parliamo, quindi, quando parliamo di traduzione teatrale? Di ciò che troviamo nella pagina scritta, stampata, o di quelle parole che sentiamo pronunciare sulla scena?

Certi autori, dalla scrittura alquanto ridondante, lasciano molta libertà alla filiera traduttore base – regista – interprete, e lo stesso può valere nei confronti di una scrittura fortemente legata allo slang, etc. Mentre di fronte alla lingua di autori, poniamo, come Samuel Beckett questa libertà è difficile potersela prendere. Eppure... molti anni fa stavo allestendo con la compagnia di Glauco Mauri uno spettacolo con vari testi – tratti dai *Drammaticules* – di Samuel Beckett. Proprio per una questione di traduzione – di diverse sue opere, l'autore irlandese ha scritto più versioni: in inglese e francese – avevo interpellato Carlo Fruttero. Nella chiacchierata, a un certo punto gli chiesi: «Ma le prime volte che siete stati da Beckett, come discutevate attorno alla traduzione?», e lui: «Sa, Beckett aveva studiato l'italiano, su certe parole magari ci fermava e cercavamo il termine che gli sembrava più adatto, e poi ci lasciava leggere e se le parole gli risuonavano bene, si andava avanti...».

Come tradurre un testo, o come lavorare su una traduzione di un testo è materia quotidiana per ogni regista. E i casi che ti trovi ad affrontare sono, nel contempo, uguali e sempre diversi. Ne descriverò alcuni, tra i tanti che ho affrontato.

Nel corso della mia attività di regista ho lavorato con molti traduttori. Agli inizi ho messo in scena soprattutto autori nord americani, come David Mamet e Sam Shepard: erano le prime volte che venivano proposti in Italia e si traducevano nella nostra lingua. Si tratta di due autori molto diversi: Shepard è uno dei più importanti drammaturghi americani viventi, fortemente legato al contesto del suo paese d'origine, mentre Mamet è molto più universalmente occidentale e vicino allo spirito europeo. Quando misi in scena *American Buffalo* di Mamet ricordo che assieme agli attori ci ponemmo il problema della traduzione (che era troppo letteraria) e di una plausibile resa in italiano dell'originale, con i suoi scambi di battute a ritmo vertiginoso, le frasi smozzicate, etc. Dopo vari tentativi Massimo Venturiello – era uno dei tre interpreti – propose di recitare in italiano utilizzando cadenze napoletane e pugliesi (Venturiello era di origine napoletana; Rubini, l'altro interprete, di origini pugliesi). La resa fu perfetta, poiché usando in parte i dialetti, il racconto dell'autore stava perfettamente in piedi. È interessante raccontare che, durante il secondo anno di tournée vi fu un cambio nel cast e subentrò Luca Barbareschi, milanese, che non sarebbe stato credibile con una cadenza meridionale. Ricostruimmo quindi lo spettacolo con una cadenza nordica, e funzionò ugualmente. Questo dimostra da un lato che la concretezza del

corpo dell'attore contribuisce in modo notevole alla resa scenica, ma è altrettanto fondamentale l'utilizzo di un linguaggio adeguato alle situazioni e a ciò che si racconta. Il testo di Mamet era sempre quello; scambi, scontri, giochi di parole, rimanevano come nel testo originale, si era lavorato principalmente sulla cadenza, riuscendo così a mantenere intatto il senso voluto dall'autore.

Mi sono nuovamente confrontato con Mamet molti anni dopo mettendo in scena *The Boston Marriage* testo che narra di un amore omosessuale tra due donne. Mentre negli altri lavori di Mamet la crudeltà, la società moderna, il senso di vuoto e solitudine sono temi centrali, in questo caso l'autore ha voluto proporre una sorta di sfida, a distanza di un secolo, con Oscar Wilde. Per raccontare questa storia ambientata nel primo Novecento, Mamet ha usato la lingua di Wilde, mettendosi così a confronto con un grande drammaturgo di un tempo passato. Trovate le attrici giuste, affrontai il testo come se avessi dovuto lavorare sul teatro di Oscar Wilde che, come noto, ha un tipo di scrittura allusiva, molto elegante, dove la crudeltà degli scontri tra i personaggi portano il pubblico a rispondere con una sorta di sorriso amaro. La mia lettura ottenne un certo successo (molto maggiore di fronte a platee, in qualche modo, più colte). Anni dopo ebbi occasione di vedere un'altra edizione di questo lavoro, realizzata da una compagnia giovane: nella traduzione l'aspetto comico risaltava moltissimo: lo spettacolo funzionò il doppio. Allora la domanda che mi posi fu la seguente: è meglio rimanere assolutamente fedeli al testo originale, oppure utilizzare una traduzione più libera – o utilizzare liberamente una traduzione? È meglio seguire passo a passo l'originale non riuscendo a coinvolgere sino in fondo un pubblico, chiamiamolo, più indifferenziato, oppure spingere il pedale sulla nota comica, ottenendo risultati migliori?

Molti anni fa misi in scena *Friends* di Arnold Wesker, il drammaturgo inglese, attivo dagli anni '60 – quella lontana e importante generazione che, molto generalizzando, veniva definita degli Arrabbiati –. Allo spettacolo assistette anche l'autore il quale, al termine, mi disse che avevo messo in scena il suo testo con tanto amore ma con poca fedeltà. In effetti era così. Perché? La traduzione (di Roberto Buffagni) era molto bella. Ma poi vennero le prove. Il testo racconta la storia di sei amici, tutti giovani, legati da un'attività comune, e poi vi è un personaggio adulto, una specie padre del gruppo. Eravamo una compagnia che nasceva; eravamo riusciti ad avere dei contributi pubblici per mettere in scena il testo e inaugurare un nuovo teatro. Dovevamo vendere lo spettacolo. Non era semplice, il nostro partner organizzativo non era riuscito a trovare le piazze che sperava. Gli attori erano poco conosciuti, così come l'autore. Si doveva tuttavia vendere il prodotto e costruire una tournée. Si prese quindi la risoluzione di ingaggiare, per l'unico ruolo adulto, un attore di un certo nome. Incontrammo Walter Chiari che si appassionò all'impresa e grazie a lui vendemmo subito settanta repliche. Tuttavia lavorare con un attore comico è un problema, in quanto i comici spesso

cambiano completamente le battute, e persino ne alterano il senso. Wesker rimase scandalizzato, ma questo è il rischio del teatro: il testo non vive di per sé, ma grazie agli attori che gli danno vita... e che possono, talvolta, anche stravolgerlo.

Uno dei più grandi traduttori di testi in lingua inglese è Masolino D'Amico. Diversi anni fa mi tradusse *Spirito allegro* di Noel Coward, riuscendo a ricostruire perfettamente i ritmi e le situazioni, prova ne sia che non toccammo, in quell'edizione, neppure una battuta.

Negli anni Novanta ebbi modo di mettere in scena *Partage du midi* di Paul Claudel. Il lavoro ha conosciuto tre versioni differenti. Le versioni sono molto diverse tra di loro e la prima è quella più letteraria di tutte. In occasione della mia messinscena, abbiamo iniziato a lavorare sul testo francese, provando a tradurre la prima parte del primo atto di ciascuna delle tre versioni. La differenza era clamorosa, perché la versione degli anni '50, fatta per la prima vera messinscena – Jean Louis Barrault regista, compagnia Barrault, Renaud, Brasseur – aveva una forza scenica incredibile. Si trattava di piccoli cambiamenti, però fortemente risolutivi.

Lo straniero, di Albert Camus, è uno dei rari testi che ho affrontato più volte. In questo caso mi sono trovato di fronte a un romanzo e ad un suo adattamento già pronto: che mi ha colpito alla prima lettura. Ma non c'era la traduzione. Pensai che in uno scrittore avremmo forse trovato la persona giusta. Mi affidai a Enzo Siciliano. Lo conoscevo bene e avevo messo in scena un suo testo. Enzo amava molto il romanzo di Camus e si mise subito al lavoro. In lui, traduttore, agivano contemporaneamente lo scrittore e il drammaturgo: e così, tra le nostre sedute e le successive verifiche in palcoscenico, arrivammo alla decisione di aggiungere alcune scene del romanzo (che funzionarono perfettamente, al punto che le utilizzai anche in un allestimento francese!)

In questa stagione, 2016/17, lo Stabile del Friuli Venezia Giulia mette in scena *Souper (La cena)* di Ferenc Molnar. Una parabola sulla corruzione, scritta in modo magistrale, tutta per allusioni. L'avevo letta nell'unica traduzione in italiano, trovata su un vecchio numero della rivista "Il dramma" della fine anni '20, in un italiano, appunto, perfettamente aderente al contesto dell'epoca.

Il regista, Fausto Paravidino, mi aveva detto, dopo una prima lettura, che quella traduzione gli sembrava vecchia. Gli avevo chiesto di pensare a come voleva mettere in scena il lavoro: nel caso avesse voluto mantenere l'ambientazione originale, forse avrebbe funzionato bene la versione esistente. Sono poi iniziate le prove e Paravidino, da quel drammaturgo di valore che è, ha iniziato a riscrivere, a ritoccare alcune frasi e ritradurre dei punti (ma usando a sua volta una traduzione francese). Alla fine, abbiamo capito che lo spettacolo sarebbe diventato: *Souper*, di Ferenc Molnar, adattato da Fausto Paravidino.

Ho accennato ad alcuni episodi, tra i tanti, riconducibili alla questione della traduzione di un testo teatrale, ma non dimentichiamo che un'opera ha sempre

un titolo ed è questo che, nei manifesti, locandine, dall'alto della facciata di un teatro, può attrarre un pubblico a vedere quello spettacolo e, di conseguenza, a sentire quel determinato testo.

Per l'apertura di questa stagione è andato in scena *Scandalo* di Arthur Schnitzler, il cui titolo originale è *Das Vermächtnis (Il testamento)*. Questo titolo non è certamente dei più attraenti e nessuna delle corrette alternative – come *Il lascito* o *Il dono* – è parsa particolarmente incisiva. Ad un certo punto siamo venuti a conoscenza di una compagnia tedesca che stava mettendo in scena questo testo di Schnitzler e lo aveva intitolato *Scandalo, tutto quello che avreste voluto sapere...*: anche loro avevano capito che non avrebbe avuto molta attrattiva il titolo originale. Forti di questo precedente abbiamo quindi chiesto il permesso agli eredi del traduttore di cambiare titolo, e il risultato sul pubblico e sulle vendite dello spettacolo si è visto immediatamente!

Ritorno a quanto scritto sopra: parola scritta o parola pronunciata in scena? Forse non c'è una scelta definitiva, ma andrebbe valutata di caso in caso... a meno che – con una punta di provocazione – non si superi la questione accettando semplicemente un altro punto di vista, e cioè che ogni traduzione scenica sia in sé anche un adattamento teatrale!

Dario Fo al Teatro Stabile Sloveno

MIROSLAV KOŠUTA

POETA, DRAMMATURGO, EX DIRETTORE DEL TEATRO STABILE SLOVENO DI TRIESTE

Il Teatro Stabile Sloveno di Trieste è stato il primo Teatro Stabile in Italia a mettere nel proprio repertorio un testo di Dario Fo: era il 1961 e la compagnia presentò *Gli arcangeli non giocano a flipper* per la regia di Anton Marti e la traduzione di Lelja Rehar Sancin. Anton Marti era un regista croato, vissuto a lungo a Trieste, che aveva iniziato la sua carriera presso Tele Capodistria; poi era stato ingaggiato dalla nascente televisione slovena e ha avuto una importante carriera quale regista televisivo. In quegli anni Marti era forse, nell'ambito dello Stabile Sloveno, l'uomo più adatto a presentare una commedia di Dario Fo: il nostro pubblico era infatti ancora abituato a un repertorio tradizionale, soprattutto le commedie di Carlo Goldoni che venivano brillantemente tradotte in dialetto sloveno.

Vidi *Gli arcangeli non giocano a flipper* a Lubiana: il successo della rappresentazione fu sorprendente, e ricordo ancora oggi la gioia di noi studenti triestini nel veder trionfare il nostro teatro con un'opera molto particolare, veramente nuova, rivoluzionaria, anche nel contesto di ciò che accadeva allora in Jugoslavia.

Va dato quindi merito al Teatro Sloveno di Trieste di aver portato per primo in Jugoslavia un testo di Dario Fo. Il successo dello Stabile Sloveno si ripeté in occasione di un Festival teatrale tenuto in Serbia, al quale parteciparono anche

dei teatranti russi: fu un'occasione molto preziosa, in quanto, grazie a questa felice coincidenza, il teatro di Fo spiccò il volo anche verso la Russia e la Polonia. Non voglio dire che sia tutto merito del Teatro Sloveno di Trieste, ma sicuramente la sua compagnia e le sue messinscena hanno contribuito a far conoscere il repertorio di Fo nei Paesi dell'Est, proprio negli anni in cui egli non era sempre apprezzato in Italia e trovava difficoltà a farsi rappresentare nel suo Paese.

La seconda opera di Dario Fo prodotta dal Teatro Stabile Sloveno fu *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri* e fu messa in scena da Jože Babič, uno dei più grandi autori e registi sloveni – anche in ambito cinematografico – del secondo dopoguerra, e per molti anni direttore artistico del Teatro Sloveno di Trieste. La traduzione fu affidata a Ivan Šavli, che seppe cogliere il particolare senso della drammaturgia di Dario Fo, sicuramente non facile da esprimere in sloveno.

Dopo quell'esperienza, si è dovuto aspettare fino al mio arrivo in Teatro quale direttore artistico, e nella stagione 1977/78 è stato messo in scena *Settimo, ruba un po' meno*. La regia era stata affidata nuovamente a Jože Babič e la traduzione era di Borut Trekman, un traduttore di Lubiana. Nel 1990/91 è stata la volta di *Non tutti i ladri vengono per nuocere*, messo in scena dal regista di Sergej Verč, con la traduzione di Ivanka Hergold.

È interessante sottolineare, a questo punto, che nel proporre queste quattro opere di Fo, si era ricorso a quattro traduttori diversi, cercando così di affidare a ciascuno un'opera in base alle sue peculiari capacità.

Con questi primi allestimenti la compagnia ha contribuito notevolmente a diffondere i testi di Dario Fo nelle varie Repubbliche della ex-Jugoslavia, esattamente come è accaduto con il teatro di un altro grande autore italiano, Eduardo De Filippo. Il celebre commediografo napoletano ebbe occasione di assistere alle prove di una sua commedia e, rimasto pienamente soddisfatto, concesse allo Stabile Sloveno, unico teatro in Italia, di mettere liberamente in scena le sue opere. Noi rappresentavamo il suo teatro in lingua slovena ma con uno spirito molto napoletano, e forse proprio per questo De Filippo ne fu entusiasta e ci concesse i diritti d'autore senza problemi. In seguito lo Stabile Sloveno ha messo in scena tantissime sue opere, che sono state regolarmente portate in tournée anche in Jugoslavia. Dopo la morte di Eduardo, il figlio Luca ci ha riconosciuto il diritto di mettere in scena le commedie del padre.

Ma torniamo a Dario Fo. Si racconta che il grande autore fosse stato presente a una prova della sua commedia *Aveva due pistole*, ma in realtà negli archivi sono documentate sue presenze nel 1964 alle prove di un altro spettacolo: si tratta de *La grande passione slovena*, opera che presenta un collage di testi popolari, messa in scena con la regia di Mirko Mahnič. Fo rimase entusiasta di quello spettacolo e soprattutto dell'idea di costruirlo su una serie di testi popolari. È interessante ricordare che non molti anni dopo il grande commediografo scrisse *Mistero buffo*:

al Teatro Stabile Sloveno di Trieste sono tutti convinti che quell'incontro sia stato alla base della nascita del capolavoro di Fo, soprattutto per il fatto che la *Passione Slovena* affronta le medesime tematiche di *Mistero buffo*.

È noto che la storia artistica di Dario Fo è stata segnata da un violentissimo scontro, negli anni Settanta-Ottanta, con la televisione italiana, ove a un certo punto gli fu vietato di esibirsi. Nei medesimi anni, ospite al Festival di Muggia, l'attore fece delle affermazioni che gli crearono problemi anche con la Chiesa e le istituzioni locali. In breve, in tutta la provincia, nessuno volle più concedergli uno spazio ove esibirsi. Fu così che, sfidando la fortuna, gli offersi il teatro di via Petronio. Eravamo verso il 1985: boicottato ancora da molti, venne a Trieste assieme a Franca Rame per presentare due loro commedie, *Tutta casa letto e chiesa* e *Coppia aperta, quasi spalancata*. La sera del debutto la sala del Kulturni Dom era semivuota: tuttavia lo spettacolo si fece lo stesso e prima dell'inizio Dario Fo uscì alla ribalta per presentare la serata, con una introduzione che durò tre quarti d'ora: un brillante spettacolo prima dello spettacolo. Piacque moltissimo e in breve la notizia si diffuse per tutta la città, tanto che alle repliche il teatro fu sempre esaurito con lunghe file fuori dall'ingresso: per molti triestini, accorsi ad ascoltare Dario Fo allo Stabile Sloveno, fu l'occasione per scoprire che in via Petronio esisteva una sala teatrale!

In tempi più recenti si deve ricordare *La marcolfa* ed infine una versione adattata di *Mistero buffo* allestita dalla compagnia di Sergej Verč e Boris Kobal.

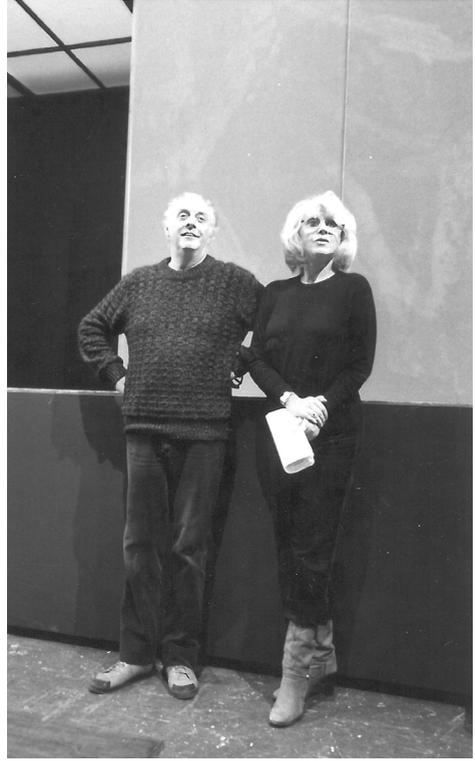
Ho incontrato nuovamente Dario Fo molti anni dopo, nel 2007, a Torino, al Salone del libro in occasione della presentazione del suo volume *Il mondo di Dario Fo*. Mi sono presentato per chiedergli l'autografo: forse non si ricordava di me, ma aveva ancora ben impresso il ricordo delle serate al nostro teatro sloveno.

1
Locandina dello spettacolo
di Dario Fo e Franca Rame
al Teatro Stabile Sloveno di
Trieste (1983)





2



3

4

2, 3, 4
Dario Fo e
Franca Rame
al Teatro
Stabile
Sloveno
di Trieste





5 Miroslav Košuta con Dario Fo e Franca Rame al Teatro Sloveno



6 Miroslav Košuta con Franca Rame al Teatro Sloveno di Trieste



7

7, 8

Programma di sala della commedia *Gli arcangeli non giocano a flipper*,
rappresentata al Teatro Stabile Sloveno di Trieste (Stagione 1961/62)



SLOVENSKO V TRSTU
gledališče

v sezoni 1961-62

WILLIAM SHAKESPEARE
HAMLET

JOSIP TAVCAR
ZEJ PRED SMRTJO

ANTON PAVLOVIC CEHOV
NA VELIKI CESTI

GIUSEPPE LUONGO
BARABAU —
ZMAJ SEDMEROGAV

AGATHA CHRISTIE
MISNICA

DARIO FO/
ARHANGELI IN AVTOMATI

DARIO FO'

ARHANGELI IN AVTOMATI

Komedija v treh dejanjih

Režiser: ANTON MARTI



Osebe:

Julij (natakar, narednik itd.): **Stani-
slav Starešinič** — Anton (doktor, urad-
nik, psoderec, vlakovodja): **Edvard
Martinuzzi** — Peter (uradnik, ravna-
telj, župan): **Adrijan Rustja** — Dolgin:
Silvij Kobal — Bert (uradnik, psode-
rec, postajni načelnik, veljak): **Julij
Guštin** — Marko (uradnik, karabinjer,
veljak): **Alojz Milčič** — Lucijan (urad-
nik, karabinjer, veljak): **Livčo Bogatec**
— Mihael (slašičar, pop, gospod z br-
ki, komisar, mimster): **Jožko Lukeš** —
Angela: **Zlata Rodošek** — I. Angelina
prijateljica: **Mira Sardoč** — II. Ange-
lina prijateljica: **Miranda Caharija** —
III. Angelina prijateljica: **Nora Jankovič**
— IV. Angelina prijateljica: **Ina Piščanc**



Prevedla: LELJA REHAR

Scenograf: JOZE CESAR

Kostumograf: RUŽICA FANELLI

Glasba: FIORENZO CARPI





9

9, 10

Programma di sala della commedia *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, rappresentata al Teatro Stabile Sloveno di Trieste (Stagione 1963/64)



— sezoni 1963 = 1964

WILLIAM SHAKESPEARE
OTHELLO

WILLIAM SHAKESPEARE —
J. JAVORSEK
IZ TAKE SMO SNOVI
KOT SANJE

GIROLAMO GIGLI
DON PILONOVA SESTRICA

JOSIP RIBIČIČ
V KRALJESTVU PALČKOV

ARSEN DIKLIČ
NA ZELENI REKI COLN

DARIO FO
DVE PISTOLI V ROKAH PA
Z BELIM IN ČRNIM GLEDA

Dario Fo
Dve
pištoli
v
rokah



pa z belim in črnim gleda

JOZKO LUKEŠ
profesor, šef komisar, inšpektor

MIRANDA CAHARIJA
I. bolničarka, ženska iz lokala
»Vigentina«

PAVLA KRAMAR
II. bolničarka, ženska iz lokala
»Vigentina«

STANE RAZTRESEN
I. zdravnik, maresciallo,
brigadir, Suha južina

ALOJZ MILIČ
II. zdravnik, agent, Luigi,
Carburo, Don Antonio

DUSAN JAZBEC
III. zdravnik, II. agent,
agent natakar, Marietto

ADRIJAN RUSTJA
IV. zdravnik, III. agent,
agent ženska, Pinin

STANE STARESINIČ
major zdravnik, komisar,
advokat

SILVIJ KOBAL
človek, ki je izgubil spomin,
Giovanni Gallina

IVA ZUPANČIČEVA
Luisa

ZLATA RODOSKOVA
Angela, ženska iz lokala
»Vigentina«

EDVARD MARTINUZZI
plavalasec

Prevod: I. S.

Glasba:
ALEKSANDER VODOPIVEC

Kostumi:
ALENKA BARTLOVA

Scena:
inž. arch. NIKO MATUL

Režija:
JOŽE BABIČ



STALNO SLOVENSKO GLEDALIŠČE

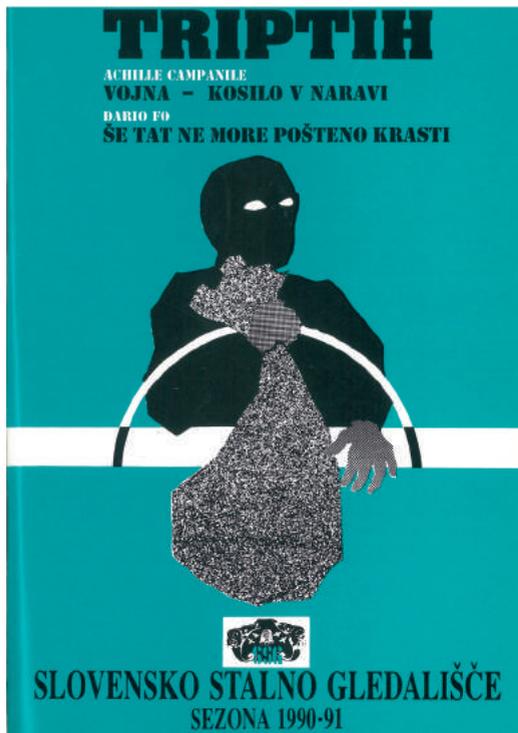
DARIO FO

**SEDMA ZAPOVED :
KRADI MALO MANJ**
(Settimo: ruba un po' meno)
Komedija v dveh dejanjih

Prevod	BORUT TREKMAN
Scena	DORIAN SOKOLIČ
Kostumi	RUŽICA NENADOVIČ-SOKOLIČ
Glasba	ALEKSANDER VODOPIVEC
Pantomima	ANDRÉS VALDÉS
Režija	JOŽE BABIČ

Prvi grobar, Komisar, Norec	Livio Bogatec
Drugi grobar, Norec, Sodnik	Adrijan Rustja
Tretji grobar, Norec, Častnik, Ekscelenca	Stane Starešinič
Četrti grobar, Prvi policaj, Norec, Tat	Stojan Colja
Enea	Miranda Caharija
Ravnatelj pokopališča, Norec	Jožko Lukeš
Ekonomist krstofob	Silvij Kobal
Krstofobova žena, Prva prostitutka, Čuvajeva žena	Lidija Kozlovič
Pocestnica, Druga sestra	Stanislava Bonisegna
Druga prostitutka, Prva sestra	Mira Sarđoč
Prostitutka, Mati prednica	Zlata Rodošek
Drugi policaj, Norec	Dušan Jazbec
Čuvaj, Profesor	Alojz Milič
Ekonomistov dvojnik	Tomí Brulc
Komisarjev dvojnik	Zdravko Kovač
Vodja predstave	Dušan Jazbec
Električar	Edo Petaros
Šepetalka	Silva Raztresen
Lasuljarka	Neva Szatkowski
Garderoberka	Gracijela Sedmakova
Odrski mojster	Jože Sedmak

Scena in kostumi izdelani v delavnicah Stalnoga slovenskega gledališča v Trstu



TRIPTIH

Prevod Ivanka Hergold
 Kostumi Giuliana Gerdol
 Glasba Aleksander Vodopivec
 Lektor Jože Faganel

Scena Demetrij Čej
 Pesmi Marko Kravos
 Koreografija Janez Mejač
 Režija SERGEJ VERČ

Achille Campanile: VOJNA

Glas	Tone Gogala
Človek, ki spi	Stojan Colja

Achille Campanile: KOSILO V NARAVI

Glas	Tone Gogala
Plašni mladenič	Adrijan Rustja
Krepki mladenič	Dušan Jazbec

Dario Fo: ŠE TAT NE MORE POŠTENO KRASTI

Tat	Livij Bogatec
Tatova žena	Maja Blagovič
Molki	Alojz Milič
Ženska	Miranda Caharja
Anna	Stanislava Bonisegna
Antonio	Adrijan Rustja
Drugi tat	Stojan Colja

Sodeluje Sonja Kerstein

Vodja predstave Dušan Jazbec, razsvetljava Rafael Cavarra, lepetalka Neda Petrovič,
 garderobierka Evi Sedmak, frizerka Lučka Schillani, rekviziterka Sonja Kerstein

12

12

Programma di sala dello spettacolo *Non tutti i ladri vengono per nuocere*,
 rappresentato al Teatro Stabile Sloveno di Trieste (Stagione 1990/91)

Dario Fo in istroveneto

Ljiljana Avirović conversa con Valter Roša e Aleksandar Bančić*

VALTER ROŠA, ALEKSANDAR BANČIĆ**

TEATRO POPOLARE ISTRIANO

All'inizio del nostro percorso di traduzione, scrittura e messa in scena di *Mistero Buffo*, abbiamo tentato di trovare informazioni sulla traduzione croata del testo e sulle sue precedenti rappresentazioni. Purtroppo non abbiamo trovato quasi niente: l'unica informazione a nostra disposizione era che, nel 1981, il Teatro Nazionale "Ivan pl. Zajc" di Fiume aveva avuto l'intenzione di mettere questo testo in scena, ma non siamo riusciti a sapere se ciò sia effettivamente avvenuto. A dire il vero la mancanza di pubblicazioni riferite a Dario Fo ci ha rattristati: tenendo conto che si tratta di un Premio Nobel, ci saremmo aspettati documentazione più esaustiva.

Nell'archivio informatico Franca Rame e Dario Fo è possibile trovare manifesti, dépliant, lettere e altre curiosità. Là abbiamo reperito l'informazione che Anton Marti aveva per primo messo in scena *Gli arcangeli non giocano a flipper* al Teatro Komedijska di Zagabria nel 1960. Poi, consultando gli stessi archivi, ci siamo resi conto che le opere di Dario Fo venivano spesso rappresentate in Jugoslavia, ma molto raramente nella Croazia indipendente. Nel 2000 Bogdan

* Le risposte sono state unite in un testo unico per agevolare la lettura.

** Valter Roša e Aleksandar Bančić sono traduttori e autori di *Mistero Buffo* in *grammelot* istroveneto, spettacolo andato in scena 14 giugno del 2012 al Teatro popolare istriano di Pola.



Valter Roša interpreta Mistero Buffo di Dario Fo a Parenzo (Foto di Andi Bančić)



Jerković (la persona che più si è spesa per la messa in scena di Fo sui palcoscenici jugoslavi) firma la regia di *La colpa è sempre del Diavolo* per la compagnia del Dramma italiano del teatro “Ivan pl. Zajc” di Fiume. Successivamente, dopo il nostro *Mistero Buffo*, soltanto Ivica Kunčević ha curato la regia di *Non si paga! Non si paga!* per il gruppo teatrale „Histrioni“.

Le reazioni del pubblico a *Mistero Buffo* sono state più che positive. Ne ha riconosciuto il valore del testo e apprezzato l'esecuzione. Benché inizialmente non pochi siano rimasti perplessi per il fatto che sul palcoscenico appaia un solo attore, il quale non ha né attrezzeria, né scenografia, alla fine dello spettacolo il pubblico era entusiasta. Lo spettacolo *Mistero Buffo* è andato in scena su numerosi palcoscenici e davanti a un pubblico davvero variegato. Dagli allievi delle medie inferiori fino a persone di età matura, stranieri, addetti ai lavori teatrali i quali capiscono bene questo tipo di teatro, fino a persone che si avvicinano per la prima volta a uno spettacolo di così elevato valore culturale.

L'approccio alla traduzione è basato sul testo originale e sull'imperativo che esso impone. *Mistero Buffo* è concepito come una successione di scene precedute da un prologo di carattere didattico. Nei prologhi, Dario Fo narra momenti della storia del teatro e della storia italiana, mentre l'incipit del testo anticipa in modo razionale quello che il pubblico vedrà. In questa parte Dario Fo usa la lingua letteraria italiana, mentre la rappresentazione stessa viene naturalmente eseguita nel *grammelot*, ovvero un amalgama di dialetti dell'Italia settentrionale. La nostra traduzione è stata concepita allo stesso modo, i prologhi li abbiamo tradotti nello standard della lingua letteraria croata, mentre lo spettacolo stesso lo abbiamo tradotto nell'amalgama dei dialetti istriani. Qui bisogna sottolineare quello che anche Dario Fo evidenziava, vale a dire che non comprendere la lingua parlata è un fatto positivo, perché soltanto allora la fantasia e la ragione incominciano a funzionare bene, cosa molto importante per la comprensione e per l'analisi del testo. A noi piace dire che il dialetto ciacavo che noi abbiamo usato è, in effetti, imbastardito, “zbaštardan”, perché non volevamo usare il dialetto di un villaggio concreto. In Istria si dice spesso che ogni villaggio parla con il proprio dialetto. Dunque, noi volevamo mescolare il tutto affinché fosse, nello stesso tempo, noto e strano al fruitore. Abbiamo inventato il *grammelot* istriano, ovvero una lingua che nell'esecuzione dello spettacolo è secondaria, mentre primaria è la fisicità e l'essenza dell'essere dell'attore così come l'arte della narrazione sulla scena. L'attore, con l'intero corpo, con la mimica, con la pantomima, fa quindi intuire la narrazione e la trama. In alcuni momenti abbiamo usato il dialetto istroveneto, in particolare quando l'originale presenta la contraddizione tra la lingua “signorile” e quella contadina. Nel nostro contesto storico esisteva sempre la contraddizione tra la lingua istroveneta, parlata nelle città istriane, e il ciacavo, presente nel contado.

Poiché avevamo intenzione di usare il dialetto istriano ma allo stesso tempo anche di “allontanarlo”, di “alienarlo” (affinché fosse strano per tutti), abbiamo usato molti italianismi ma abbiamo cercato pure le parole più strane, le varianti arcaiche di alcune parole e sintesi verbali.

Vorremmo sottolineare che all’inizio avevamo cominciato a studiare la storia del teatro in Istria con l’intenzione di integrare gli esempi di Fo nel *Mistero Buffo* con esempi locali. Purtroppo, a causa della mancanza di tempo, non siamo riusciti a farlo anche perché la storia teatrale dell’Istria rimane un campo ancora da esplorare e documentare. Non abbiamo trovato notizie su possibili saltimbanchi e giullari nell’Istria medievale, ma siamo convinti che ce ne siano stati. A sostegno di questa nostra convinzione, sarebbe necessario realizzare un’approfondita ricerca presso gli archivi nazionali e internazionali.

Per quanto riguarda, invece, le difficoltà di comprensione del testo di Dario Fo, possiamo dichiararci buoni conoscitori della lingua e cultura italiane, come pure dell’opera di questo esimio autore, la cui opera permea tutti i tempi ed è ancora attuale. Osiamo addirittura affermare che, proprio quello che accadeva in Italia sulla scena sociale degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso ora, dopo quasi cinquant’anni, si ripropone nella società croata, la quale vive le stesse contingenze politiche, sociali ed economiche di quei tempi, forse addirittura più accentuate.

Entrambi proveniamo da quella cerchia culturale istriana che attinge ispirazione dalla cultura italiana che si rifà in particolar modo alla tradizione dei comici e dei cantautori. Fo, Jannacci, De Andrè, Gaber, sono solo alcuni degli artisti con la cui opera siamo cresciuti e che hanno avuto una grande influenza sul nostro sviluppo artistico. *Mistero Buffo*, invece, ci è sempre parso un testo che poteva nascere senza problemi anche sul suolo istriano.

Marija pod križem

versione di Valter Roša e Aleksandar Bančić da *Maria alla croce* di Dario Fo

*Prologo**

La seguente farsa è drammatica, crudele, grottesca ... Rappresenta il momento in cui la madre di Gesù compare sotto la croce. Tuttavia, non si tratta di una madre di Gesù convenzionale, quella con le stelline, il velo azzurro, la collanina. No! È una donna del popolo, che arriva senza fiato. Poco prima, le donne che già si trovavano sotto la croce, avevano provato ad impedirle di avvicinarsi. Una di loro addirittura aveva preso una pietra per colpirla pur di evitare che vedesse suo figlio crocifisso. Quando lo vede sulla croce, Maria offende coloro che l'hanno inchiodato.

E non si ferma: è insistente, chiede delle scale e sale verso il figlio perché vuole toglierlo dalla croce. Arriva un soldato e le dice di scendere, ma lei lo supplica di lasciarla su, per morire insieme a lui. Prega il soldato di mettere a Gesù lo scialle sotto le ascelle perché possa respirare meglio e per questo favore gli regala un anello d'oro e gli orecchini.

Prolog

Lakrdija koja slijedi je dramatična, okrutna, groteskna... Prikazuje trenutak dolaska Isusove majke pod križ. Međutim, to nije konvencionalna Isusova majka, ona sa zvjezdicama, plavim velom, lančićem. Ne! Ona je žena iz naroda, koja dolazi sva zadihana. Prije toga, žene koje su već bile pod križem, pokušavaju je spriječiti da stigne. Jedna od njih čak uzima kamen kako bi ju njime pogodila, pokušavajući ju na taj način spriječiti da vidi svoga rassetog sina. Kada vidi svoga sina na križu, Marija vrijeđa one koji su ga prikovali.

Ali ne staje na tome: ona je uporna, traži ljestve i penje se prema sinu jer ga želi skinuti s križa. Dolazi jedan vojnik i govori joj da se spusti, ali ona ga moli da joj dopusti da ostane gore, da umre zajedno s njim. Zamoli vojnika da stavi Isusu šal ispod pazuha kako bi mogao disati i poklanja mu za tu uslugu naušnice i zlatni prsten. Vojnik joj

* Traduzione dal croato di Ana Cecilia Prenz Kopušar.

Il soldato le propone: Meglio che tu lo uccida subito, che muoia il prima possibile, invece di farlo tanto patire. Davanti al pensiero della morte, Maria capisce in che situazione si trova suo figlio, quanto soffre e urla, urla contro coloro che lo hanno crocifisso. Si sente tradita, soprattutto dall'arcangelo Gabriele, gli dice: Se mi avessi detto la verità su come sarebbero andate a finire le cose, che mio figlio cavaliere sarebbe finito su un cavallo di legno, crocifisso, con gli speroni fatti da due chiodi ... io non l'avrei mai accettato, neanche se Dio Padre fosse venuto a chiedermi la mano ... Poi, in un attimo, sviene e sogna l'angelo che la consola, ma lei non accetta, non vuole consolazione ... Questa donna, il cui figlio è un contadino prima di essere Dio sulla croce, non vuole consolazione perché lui è finito sulla croce soltanto perché ai potenti non piaceva quello che lui diceva. Improvvisamente, attacca l'angelo che considera uno dei potenti, mediatore dei potenti, e con ciò subito punta sulla classe sociale in modo allegorico. Lo respinge: "Tu non hai nulla da fare qui sulla Terra, Terra che avete inventato per noi, dove si soffre, dove si stupra, dove si impiccano le persone, i bambini muoiono di fame, dove si cola sudore e sangue sulla terra, merda, puzza, mosche ... vai nel tuo paradiso, dove non c'è rumore, né pianto, né guerre, né carceri, né fame ... sparisci! Urla furiosa.

predlaže: Bolje da ga odmah ubiješ, da što prije umre, umjesto da toliko pati. Pri pomisli na smrt, Marija shvaća u kakvoj je situaciji njezin sin i koliko pati te više, urla protiv onih koji su ga razapeli. Osjeća se izdanom, pogotovo od strane anđela Gabrijela, jer kaže: Da si mi rekao istinu o tome kako će sve to završiti, da će moj sin vitez završiti na drvenom konju, razapet, s mamuzama napravljenima od dva čavla... ja to nikad ne bih prihvatila, niti da je Bog Otac osobno došao tražiti moju ruku... Onda u jednom trenutku, pada u nesvijest i sanja anđela koji ju tješi, ali ona to ne prihvaća, ne želi utjehu... Ova žena, žena čiji je sin seljak prije nego Bog na križu, ne želi utjehu jer je on dospio na križ samo zato što se moćnicima nije svidjelo ono što je govorio.

Odjednom, ona napada anđela kojeg smatra jednim od moćnika, posrednikom moćnika, i time odmah ukazuje na socijalnu klasu u alegoriji. Tjera ga: "Ti nemaš što raditi ovdje na Zemlji, Zemlji koju ste izmislili za nas, gdje se pati, gdje se siluje, gdje se ljudi vješaju, djeca umiru od gladi, gdje se cijedi znoj i krv po zemlji, drek, smrad, muhe... odi ti tamo u svoj raj, gdje nema ni buke, ni plača, ni ratova, ni zatvora, niti gladi... gubi se! Viče bijesna

*Maria alla croce**

Personaggi: Prima donna, Seconda donna, Terza donna, Quarta donna, Quinta donna, Sesta donna, Coro di donne e uomini, Maria, Cristo, Soldato, Altri soldati, Arcangelo Gabriele.

PRIMA DONNA (*entra correndo e si rivolge alle altre Donne che stanno ai piedi della croce*)

Andí a fermàla... l'è rént a 'gnì la sòa mama de lü, la beata Maria, no' féghel vardà incrusàt 'me l'è che ol pare un cavrètto inscortegà che cola sàngui a fontanèla partütt cumpàgn 'na muntàgna de név in primavéra... per via di 'sti gran ciòdi che gh'han picàt in de la carne dulurúsa dei man e di pie, intramèsa ai osi sfurà!

CORO No' féghel vardà!

Entra correndo un'altra Donna

SECONDA DONNA No' la se vol fermà... a la vègne coréndo desperàda in sul sentié' che in quatro no' la podémo tegnír...

TERZA DONNA Se in quatro non la tegní, prové in sínque... in sie... èi no' la pòl végní, no' la pòl vardà 'sto fiolí intorsegà cumpàgn 'na radis d'oliva magnàda dai furmíghi!

Marija pod križem

Likovi: Prva žena, Druga žena, Treća žena, Četvrta žena, Peta žena, Šesta žena, Kor žena i muškaraca, Marija, Isus, Vojnik, Drugi vojnici, Anđeo Gabrijel.

PRVA ŽENA (*ulazi trčeći i obraća se drugim Ženama koje stoje pod križem*)

Hote ju frmat... prihoaja njigova mat, bejata Marija, nemojte joj dat da ga gleda uvakovega, raspetega aš zgliedi kako odrani jarić, a krf teče kako z fontane, posuod, kako muntanja ud sniga na pramaliće... pofat tih velih čavli ke su mu zabili va buolno mieso ruk i nug, skruoz proškuljane kosti!

KOR Nemojte joj dati da ga gleda!

Ulazi, trčeći, druga Žena

DRUGA ŽENA Ne želi se frmat... prihoaja potićen tečuć da ju u četiri ne moremo frmat...

TREĆA ŽENA Ku ju u četiri ne morete frmat, provajte u piet... šies... ne smi prit tuka, ne smi gledat tega sina spletenega kako koren ud ulike ku bravinci jidu!

* Testo di D. Fo, tratto da *Mistero Buffo*, in *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Fabbri Editori, 2006, pp. 195-207.

QUARTA DONNA Quercéghe, covrìghe almàncò la fàcia al Fiól de Deo, la sòa mama no' l' posa 'recugnósarlo... agh dirèm che l'incrusàt l'è un óltar, un forèsto... che no' l'è ol so' fiól de léé!

PRIMA DONNA Mi a creo che puràncò al quarcìassimo tütò con un linzòl biànc, al Fiól de Deo, la sòa mama ol recognuserà istèssò... abàsta che ghe spóna de fòra un dit d'un pie... un rízzul dei cavèj, imperchè la gh'p'ha fàit léé, la sòa mama, quèi.

QUINTA DONNA (*entra in scena con il fiato in gola*) La végn... la végn... l'è chi-lòga la beata Maria... agh faría mén dulúr masàla de cultèl... pitòst che lasàgh vèd ol fiól!

SESTA DONNA Dème un sass de trasmurtíla d'un bòtt, che la se ruèrsa per tèra, che no' la pòssa vardà!

Entra Maria. Il suo sguardo corre immediatamente al figlio in croce. Schiantata dal dolore, ammutolita lo guarda in silenzio. Il gruppo delle Donne si scosta al suo passaggio spostandosi poi sul lato destro del proscenio.

PRIMA DONNA Stet quàcc, fév in là... Oh, pòvra dòna che la ciamít beata... e cum la pòl ès beata con 'sta decurasiún de quatro ciòdi che gh'han picàt in de la carna dolorosa a rabatúni, cumpàgn che a no' l' s'faría a 'na lusèrta venenúsa o un scurbàtt!

ČETVRTA ŽENA Skrijte ga, alme-no mu pokrijte lice Sinu Buojžen, da ga njigova mat ne prepozna... čemo joj povidat da uni raspeti je neki drugi, neki furešt... da to ni njen otrok!

PRVA ŽENA Ja paran da anka ko ga svega pokrimo z bijelin lancunon, tega Sina Buojžega, njigova mat će ga siguro prepoznat... dosti da mu se zdol lancuna pokaže perst z nuge... ali čuf loasi, zač mu hi je ona storila, njigova mat.

PETA ŽENA (*ulazi na scenu bez daha*) Prihoaja... prihoaja... tote je bejata Marija... bi ju manje bolelo da ju ubimo z nuožen namesto da njoj damo da si vidi otroka!

ŠESTA ŽENA Doajte mi jedoan babulj da ju u bot smutin, takuo da se zvrne na šališ i ne riva ga videt.

Ulazi Marija. Njezin pogled odmah odlazi prema sinu na križu. Smrvljena od boli, nijema ga gleda u tišini. Skupina žena se njenim prolaskom odmiče i premješta na desnu stranu proscenija.

PRVA ŽENA Skrotite se... uzderzajte dih zač ćete sada čut ovo žiensko kračat na svi gloas, kako da nju je doluor stavi na kuse... munjena... doluor od sedan kolteladi njoj je prelumilo serce!

TERZA DONNA La està lí ferma... la dis nagòta. Fèit che la piàngia almànco un poch! Féla criare, ch'el s'àbia de sciojàr 'sto gran magóne che ghe suféga ol gòz.

QUARTA DONNA 'Ntendíu, 'stu silénsi che gran frecàss ol mena... e nòl vale cuerciàse i urègi. (*Avvicinandosi a Maria*) Parla, parla... dig quài còss, Maria... Plangi, Maria... ohì te prègi (*Quasi urlano per scuoterla, farla uscire dal suo terribile silenzio*). Parla, Maria!

MARIA (*con un fil di voce*) Dèime 'na scala... a voj montàrghe a rénta al me nann... (*Si avvicina, straziata, lentamente alla croce e parla al figlio*) Nan, oh '1 me bèlo smòrto fiól de mi... stàit següro, méo bén, che 'des la riva la tòa mama... Come i t'han combinàt (*alza, via via, il tono della voce*) 'sti assasít, purscèl, becàri! (*Urla e corre intorno come cercasse i colpevoli*) Còssa ol 'véa fàito, 'sto me tarlòch, de véghel inscí a scann de fav tanto canàja con lül! Ma am burlerì in ti mani: a vün a vün! Oh m'la pagarì... anch' duarissi 'gniv a cercav in capp al mund, 'nimàl, besti, sgrasiò!

CRISTO (*parlando a fatica*) Mama... no' stat a criar... mama.

MARIA Pardúname, ol me nan, 'sto burdeléri c'ho tràit in pie... e 'sti paroli de inrabít che hu dit... ma l'è stàit 'stu strènc dulúr de truvàrte chi-lòga... impatacàt de sangu... sciuoncàt... sü 'ste trave, sbiutàt... de bòtt pestà... sbusà

TREĆA ŽENA Undeka stoji mirno... ne govori nič. Učinite da ploače, almeno tantin! Učinite da krači, da njoj pukne ta žalos ka joj davi gut.

ČETVRTA ŽENA Čujte ti muk ki nosi veli šušur... i ne valja si pukrit usi. (*Približavajući se Mariji*) Govori, govori... reči ništo, Marija... plači, Marija... oj, te prosin... (*Skoro se deru kako bi ju protresli iz njene tišine*) Govori, Marija!

MARIJA (*Slabim glasom*) Dajte mi jene luojtre... želin se poprtit do moje kreature... (*Rastrgana, polagano se približava križu i govori sinu*) Otrok... oj liepi muoj šjutafi otrok... budi sigur muoj, da ti sada prihoaja tvoja mat... Kako su te adatali (*Podiže, polako, glas*) ti šašini, prasci, bekori! (*Trči, naokolo, i više kao da traži krivce*) Ča van je učinija uvi muoj lule da ga tuliko merzite, da ste tako niškoristi! Ma ću vas ćapat, jenega po jenega! Oj, ćete mi platit... anka ku muoran puóc na kraj svieta vas iskat, blago jeno, beštije, dižgracijani!

ISUS (*Teško govoreći*) Mama... nemoj kračat... mama.

MARIJA Oprosti, muoj, ti kažin ča san priredila i te munjene besedi ke san kračala... ma je bi to doluor za se rasparat kat san te pronašla toteka... premazanega ud krfi... prekinutega... na ti gredi... sućenega... stoćenega... z

in de' i me' bèj man si delicàt... e i pie... oh i pie!... che góta sangu, góta a góta... Ohi, che dua ès un gran mal!

CRISTO (*tra le parole, il respiro gli esce come un rantolo*) No mama... no stàrte a cascìat... 'des, t'el giüri... no' sénti pí mal... no' senti pü nagòta... Va' a ca' mama, te pregi... va' a ca'...

MARIA Sí, sí anderèm a ca' insèma... 'égni sü, a tiràt giò de 'ste trave... (*mima di salire sulla scala che uno degli astanti, con discrezione, ha appoggiato alla croce*) cavàrte föra i ciòdi piano piàn... (*Si rivolge alle persone che le stanno intorno*) Dèm una tenaj... (È disperata) Ajdème quaidün!

Entra un Soldato.

SOLDATO Ehi dònà,còssa te fàit lí-lòga de soravía a 'sta scala? chi v'l'ha dàito ol permèso?

MARIA A l'è ol me fiól de mi ch'avít incrusàd... al vòj stciodàl, purtál a ca' cun mi...

SOLDATO A ca'? Ohj... che premüra! No' l'è anc mò fröll asè, santa dònà... no' l'è anc mò bén stagionàt! Bòja... 'pena che ol tira i ültem, av fò fistcèto e vegní a tòl bèlo che impachetà, ol vòs car zóvin... Cuntenta? 'Gnì giò 'dès.

MARIA No che no' deséndo! No' lasarò pasà chi-lòga la nòce al me fiól suléngo... a murírme! E vui no' podí

proškujanemi rokami moji, liepi delikati... i nugi.. oj, nugi... ke kaplju krf, kap po kap... oj, siguro je veli doluor!

ISUS (*Kroz riječi, dah mu izlazi uz škripanje*) Ne, mama... ne bacilaj... seda, zaklinjen se... ne ćutin doluor... ne ćutin nič. Hodi doma, mama, te prosin... hodi doma...

MARIJA Ja, ja... ćemo puoć skupa doma... gren gori, da te skalan, maknit s tih gredi... (*Pokazuje kao da se penje na ljestve koje je jedan promatrač nagnuo na križ*) eliminat cveki, malo, pomalo... (*Obraća se ljudima koji stoje oko nje*) Dajte mi kliešća... (*Očajna*) Neka mi ki pumore!

Ulazi vojnik.

VOJNIK Ej, žienska, ča delate zguor tih luojtri? Ki van je da dopušćenje?

MARIJA Mojega otroka ste zacvekali... želin ga stakat i odnest doma sasobon...

VOJNIK Doma? Oj... ma ke škrb! Još se ni dosti ubisi, blažena žienska... još ni dosti zabielen! Orko boja... ćemo učiniti uvako, kada buode zdashnu ću van šviknut pak ćete prit ziet liepo zapaketoanega tega vašega fanta... Kuntenta? Ala šu, sada dojdite doli.

MARIJA Ne, nieću se kalat! Nieću puštit da muoj otrok tuka sam pasa nuoć... da mi umre! A vi mi ne morete

miga fam 'sta preputénsa... che mi a sont la sua mama de lü... a sont la sua mama, mi!

SOLDATO Bòn! Cara la mia mama de lü, adès me t'lhàit sgionfàde a súfficit i cojómbari! Agh farèm com quando se scròda i pómi... vòj védar? Agh' darò 'na bèla scrulàda a 'sta scala... e vegnirí giò da la sclà de stónfate 'me un bel peròt marügo!

MARIA (*mima di scendere velocemente*) No, no... per caretà... 'specí che son già giò... vardí, son chí abàs la scala.

SOLDATO Oh! l'intendú al tèrmin 'sta balàda, o dòna benedèta! E no' vardí a mi, cun sti ögi a brüsatàm, che mi no' ghe n'ho colpa niúna se ol zóvin ol s'è catàt 'sta posisión iscòmuda de stagh coi brasc slargàdi... Ohj che no' gh'ho péna de vui? Che no' cognosi mi, l'isbarlusià di làgreme sanguagnénti ch'av süda giò di ögi? Sa l'ha èstu on dulúr de madri! Ma agh pòdi fagh nagòt... che mi sont comandàt che vaga fina a l'órden 'sta cundàna... sont condanàt a fav murí ol fiól, o bèn, de cuntra, lí-lòga, me picheràn sü mi co' i stèss so' ciòdi.

MARIA (*si cava orecchini e anello*) Oh bòn suldàt curtés e caro... tegní... av fò un presénti de 'st'anèl d'òri e de 'sti uregíti d'argento... tegní... in cambio de un plegír ch'am podít cuncéd...

učiniti tu prepotiencu... zač san ja njigova mat, ud njega, san mat njigova, ja!

VOJNIK Dobro! Draga moja mat ud njega, sada ste mi jušto dosti napunili jaja! Čemo učiniti kako kad se trie-suo jabuki... biš stila vidit? Liepo ću potries luojtri... pak ćete pas kako zrela hrušva!

MARIJA (*Pokazuje kao da se na brzinu spušta*) Ne, ne... vas prosin, nemuo-jte... čekajte aš san već dole... glejte, tu san spod škal...

VOJNIK Ala ste finalmente kapila tu kontu, o bejata žienska! I nemojte me gledat s tima oči ke plaču uoganj, aš ja nis krivac da se je ragač stavi u tu nenarednu poziciuon zglarganih ruok... Ča van se para da vas ne žalin? Da ne poznan tu lustrecu krvavih suz ke van se pote zdol oči? To je doluor ud mater! Ma ja ne moren storit nič... aš su mi urdinali da se mora storit ta usuda... san usujen da van puštin otroka skončat, ku ne, tamo gori, će mene zagancat, z istima cveki.

MARIJA (*skida si naušnice i prsten*) Dobri savdoat, ljubezan i drag... darzite... ću van darovati uvo zloatno vetico i uvi srebreni rećin... darzite... in kambjo za jedan favuor ku mi ga morete dodielit...

SOLDATO Ol saría 'stu plagér?

MARIA De lasàm netàgh via ol sangu, al me fiól... cont un poch d'acqua e un stràsc... e de dàghen un poch de 'nbiassegàrse i lavri stcepàd de la set...

SOLDATO Nagòt de plù de 'sti ciàladi?

MARIA Vuraría anc'mò che catí 'stu sciàle e andít de suravía a la scala a mèterghelo intúrna a i spale de sóta a i brasc, de aidàl un poch a sta' tacàt a la cruse...

SOLDATO O dònà, agh vursít mal de cuntra al vòst car zóvin dónca, s'ol vursít guarnàl pi' a lòngha in vita a fal sgragní di 'sti tremendi dulúri. Al pòst vui, faría col Cristo ol moera e sübet!

MARIA (*rendendosi conto di quanto il Soldato le ha detto, quasi sussurrando*) Muri...?! Ol duvrà giüsta 'gní morto 'sto car me dólze? Morte le man... mórta la boca... i ògi... morti i cavèj?... (*Disperata tra sé*) Ohj, che m'han traditta. (*Chiama con voce via via più terribile, volgendo gli occhi al cielo*) Gabrièl, Gabrièl... Gabrièl... zóvin de dulza figüra, pól prim ti ti!, m'hàit tradít de malorgnón! Con la tòà vóse de viola inamorósa tè sèt 'gnú a dime che saría 'gnüda Rejna, mi... e beata mi, e jucúnda mi... cap de toeti i dònì! Vàrdum, vàrdeme 'me sont a tòchi e sberlüsciàda... l'ültema dònà al mundo me sont descobèrta! E ti... ti ol savévi in del purtàrme ol nünzi deslinguént, de

VOJNIK Koji bi to favuor bi?

MARIJA Da moren ubrisat krf svojen otroku... z malo ode i jenon stroacon... i da umidan mu usnice puknjene ud zjeđi...

VOJNIK Nič drugo zvan tih precupiji?

MARIJA Bin stila anka da zemete uvi šijalet pak da se poprtite i vržete mu ga okoli ramena spod ruoki, da mu pomore stat obišen na križe...

VOJNIK Oj, žienska, ma jušto mu želite slabo ten vašen otroke, ku mu želite da poživi s tin tremiendi doluori. Na vašen bin mistu činija da skonča i to zajno!

MARIJA (*Shvaća što joj je Vojnik upravo rekao, skoro šapčuci*) Skončat...?! Zaspravlje će morat umriet ti dragi muoj pupić? Mrtve ruoki... mrtva usta... uoči... mrtvi vlasi? (*Očajna, govori sebi*) Oj, ma su me tradili! (*Zove sa sve strašnijim glasom, gledajući u nebo*) Gabrijel, Gabrijel... Gabrijel... fant delikate prezenci, ti prvi, ti!, si me tradi! S tvojim gloason ud violice sempjajuć si priša mi reć da ću bit Kraljica, ja.. bejata, ja, i kuntienta, ja... kapo ud svih žienski! Poglej me, poglej me kako san prekinjena i zgnjavljena... san se našla bit zatnja žienska na ten sviete! A ti... ti si zna kat si mi donesa rastopljenu blagovist ka mi je učinila da mi u trbuhu procvieta uva moja

fam fiurí in t'el véntar ol fiolín, col sarès 'gnüda a 'sto bel trono rejna!... Rejna, col fiól cavajér zentíle... con dòj speróni fàit con dòj gran ciòdi impiantàt inde la carne dei pie! Perchè no' te' l m'hàit dit avànte ol segn? O mi, te sta' següro... mi no' gh'avaría gimài vorsüdo vès pregnída... no!... gimài a 'sta cundisiün... teut-anch füèss 'gniüdo el Deo Patre in t' la persona, e no' el piviün colombo, so' spirito beàt, a maridàrme...

CRISTO (*come sopra*) Mama, o che ol dulúr ol t'hàit trat fòra mata che ti biastémi... (*Agli astanti*) Meníla a ca' fradèli... ve prégi... menéla a ca' ante che l'abia a rabatàrse là, ruèrsa e strepenàda...

UOMO 'Ndém Maria, fèt consulàt ol fiól de vüj, lasél in pase.

MARIA No che no' vòj! Perdonéme... lasème istà chi-lòga arénta de lü... no' dirò pü gnanca 'na parola incóntra de so' patre... incontra de njúno. Lasème... oh, fèite bòn!

CRISTO (*rantolando ogni volta che prende fiato*) Hoi de murí... mama... e fagh fadíga... Hoi de lasàrme andare mama... sconsumàre ol fiàt che me mantégne en vida... ma con ti... chi-lòga a près... ch'at stràzii, no' so' capàze mama... e fo' plü grande fadíga...

MARIA (*implorante, quasi sottovoce*) No' casàrme via, Jesus! No' casàrme via! (*È al limite della disperazione*) Vòj murí, Jesus... vòj murí... (*Grida dis-*

kreatura, da éu prit na uvi tron ud kraljice!... Kraljica! Kraljica, z otrokon kavaljeron... sa fratacuoni učinjeni ud dva vela cveka... zaštoknjena u mieso ud nug! Zač mi to nisi reka prvo blagovisti? O, ja, budi sigur... se ne bin dala zanest... ne!... nigdar pod tin uvjeti... valje da je priša Buog Otac in peršona, a ne golop postin, bijati duh, da me uzeni!

ISUS (*Kao prije*) Mama... ma ča ti je doluor učini da znoriš pak pruklinjaš... (*Promatračima*) Popeljite ju doma brati... vas prosin... popeljite ju doma, prvo nego se zvrne...

ČOVJEK Marija, udovoljite svojemu otroku... puštega na mire.

MARIJA Ne, da nieću! Čete otprostit... ma pušte me tuka poli njega... nieću reć više nanke besedo kontra njigovega oca... kontra nienea. Puštite me... budite pravi!

ISUS (*teško dišući svaki put kada uzme zraka*) Trjeban umriet... mama... i mi je teško ... Trjeban se puštit mama... spendat dih ki me dierzi na življenje... ma s tebon... tuka zdola... kadi se muciš, ne moren... još već se trudin.

MARIJA (*moleći, skoro šapčujući*) Nemoj me stirat, Isus! Nemoj me stirat! (*na rubu je očaja*) Želin umriet, Isus... želin umriet... (*očajna više prisutnima*)

perata agli astanti) Sufreghéme e sepe-
léme in una tomba sola embrassàda al
me fiól! (*Al Cristo*) Vòj murí Jesus! Vòj
murí...

SOLDATO Sacra dòna l'è tròpo
grando 'sto dolór de matre... Fémo
inscí: nüñch suldàt a farèm mostra de
miga stagh co' i ögi... caté 'sta lanza...
pichéghela a tüt picà de punta in del
custàt e a fund in dol gòzz... e de lí a
un mumént, a vedarít, ol Crist ol va a
murír. (*La Madonna cade a terra sve-
nuta*) Os' ve pasa? O s'l'è svegnüda che
no' l'ho gnanch tucàda!?

UOMO La gh'ha i malori, pòvra dòna!

PRIMA DONNA Slonghéla li lé...
fàit piàn... e 'nde via d'intórna che la
gh'abia a respirà!

SECONDA DONNA Pòvra dòna!

MARIA (*come in sogno*) Chi sèt liló,
bel zòvin, ch'am par ricugnúset?

TERZA DONNA La gh'ha i visioni!

GABRIELE Gabrièl, l'àngiol de Deo...
sont mi quèlo, Vérzen... ol núnzi d'ol
to soléngo e delicàt amore.

MARIA (*inizia con un fil di voce,
prendendo via via tono e forza*) Ga-
brièl... Gabrièl... torna a slargàt i ali,
Gabrièl... torna indré al to bel ziel
zojóso... no' ti gh'ha niente a far chi-
lòga... in 'sta sgarósa tèra... in stu tur-
ménto mundo.

Ugusiteme i zakopajteme u jenu tom-
bu samo zagrljeno s mojin otrokon!
(*Isusu*) Želin umriet, Isus! Želin um-
riet...

VOJNIK Svjeta žienska, previeli je ti
doluor ud matere... Učinimo uvako:
mi soldati ćemo se pretiendit da ne
vidimo... zemite uvu lanču... zabodite
mu je z forcon va liebra i guso... i u
hipu, ćete videt, Isus će skončat. (*Maj-
ka Božja padne u nesvijest, na zemlju*)
Ča van je? Je zamrla anka ku ju nisan
nanka taka?

ČOVJEK Njoj je slabo, brižna žienska!

PRVA ŽENA Rastiegnite jo tamo...
pomalo... i udaljite se da ima zraka za
dihat!

DRUGA ŽENA Brižna žienska!

MARIJA (*kao u snu*) Ki si ti lepi
mladić, mi se para da te poznan?

TREĆA ŽENA Njoj se pričinja!

GABRIJEL Gabriel, božji anjel... ja
san, Djevica... glasnik tvoje usamljene
i delikate ljubavi.

MARIJA (*započinje s malo glasa, vre-
menom biva sve jača*) Gabriel... Ga-
brijel... jopet rasiri krela, Gabriel...
tornaj se tvojen liepen, kuntienten
nebe... nimaš toteka nič za delat... na
toj blatnoj zemlji... na uven mučnen
sviete.

Vaj Gabrièl... che no' te se sburdéga i ali de plüme culurade 'e zentíl culüri... no' ti vedi fango e sangu e buàgna mèsta a la spüsénta d'partüto?

Vaj Gabrièl... che no' te ne sbréghi i urégi tant delicàt co' 'sto criar desasperàto e plàngi e ploràr che crésse in omnia parte...

Vaj Gabrièl... vaj che ne te se scon-süma i ögi luminosi a remeràr piaghe e croste... bugnóni e mosche e vèrmeni, föra dai morti squaraciàdi!

Ti no' r'è abitüat Gabrièl... che in d'ol Paradiso no' gh'hai ní rumór ní plàngi, ní guère, ní presón, ní òmeni impicàdi, ní done violàde!

No' gh'è ní fàm, ní carestia, njuno che süda a stracabràsci, ní fiolín senza surísi, ní matri smaríde e scuràde dal dulúr... njún che pena per pagà ol pecat! Vaj Gabrièl!

Vaj Gabrièl! (*Urlando*) Vajjjj Gabrieeeeel!

Hoj ča, Gabrijel... da ti se ne zblate ta krela piturana u liepi koluori... ča ne vidiš ti fangac i krf i gnjoj zmišani sa smrdljivin guovnon posuod?

Hoj ča, Gabrijel... da ti se ne špakaju delikate uši s ton dešperanon vikon i tin plačon i preklinjanjem ko se diže sa svih stran...

Hoj ča, Gabrijel... da ti se ne spendaju blešćieće oči gledajuć čiljari i hrasti... brufulji, muhi i črfi!, ki gredu van z raskusanih mrtvac!

Nisi navadan, ti, Gabrijel... aš u Paradižu ni glasi, ni plači, ni gveri, ni pržuoni, ni ubesenih judi, ni silovanih žiensi!

Ni nanka gloadi, ni kareštije, niedan ki se poti kako prasac, ni dice prez smijeha, nanka matere zaškurene ud doluora... niedan ki bi plati za griehi! Hoj ča, Gabrijel!

Hoj ča, Gabrijel! (*vrišteći*) Hoj čaaaa, Gabrijeeeeeel!

Performabilità, interculturalità, 'performatività'. L'esempio di *Non si paga! Non si paga!*

MONICA RANDACCIO
UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Il primo presupposto da cui si deve partire per analizzare e tradurre il testo teatrale è che il testo drammatico è per sua natura «un'arte polisemica»¹ e che quindi la sua traduzione è soprattutto traduzione intersemiotica – interpretazione di segni verbali attraverso l'utilizzazione di segni di sistemi non verbali – o, come è stato osservato più di recente, che è «prototipo della comunicazione multimodale» facendo ricorso a più repertori comunicativi². La riflessione sui processi traduttivi, non solo del teatro ma anche dell'editoria teatrale, vorrebbe quindi dire dar conto del processo più generale di cui ogni traduzione è oggetto in un mondo sempre più globalizzato.

Certamente si deve dare conto dell'importanza dell'articolato dibattito teorico che anima la traduzione teatrale, a partire dagli studi pionieristici della Scuola di Praga degli anni Trenta, passando per la codificazione della 'semiotica del teatro' degli anni Settanta e Ottanta fino ad arrivare a quelli più recenti, che ruotano intorno al concetto di 'performatività'. Tale dibattito, che con il nuovo millen-

¹ B. Delli Castelli, *Traduzione teatrale e codici espressivi*, "Traduttologia", n. 2, 2006, p. 55.

² R. Menin, *Testo, discorso, globalizzazione*, in: "Altre Modernità/Otras Modernidades/ Autres Modernités/ Other Modernities", 2012 <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2453/2677>>; sito consultato il 28/10/2015.

nio ha allargato i suoi confini a dismisura, è stato infatti funzionale a liberare la traduzione teatrale dal complesso ‘della sorella povera della traduzione’ o da ‘ancella della letteratura’. Siccome sarebbe impossibile dare conto di circa di quasi un secolo di studio nel campo, si è scelto di riassumere alcune riflessioni fatte da studiosi della traduzione e del teatro che possono contribuire a spiegare che cosa si traduce quando si traduce il teatro.

Il primo dilemma con cui si è confrontato il traduttore teatrale è stato quello di capire il rapporto di dipendenza fra testo drammatico e testo spettacolare e, soprattutto, di come renderlo nella lingua e nel contesto di arrivo. In buona sostanza, si tratta di una doppia traduzione, verso la lingua di arrivo e verso una nuova messinscena. Del resto, che tradurre per il teatro non sia una questione meramente linguistica è ben raccontata da un aneddoto significativo di Stefano Boselli che, ricordando uno spettacolo a cui aveva assistito, alla domanda di un personaggio che chiedeva: “Ti ritiri?”, il pubblico piuttosto facetamente aveva risposto ‘Taratara’³.

Si tratterà adesso brevemente la storia di come si è cercato di risolvere questo dilemma. Negli anni Settanta prende sempre più piede l’idea che il testo drammatico racchiuda in sé la sua messinscena (George Mounin, Franco Ruffini, Keir Elam)⁴ e che con essa la traduzione debba conseguentemente e necessariamente fare i conti. Anne Ubersfeld (1978), vede il testo drammatico come incompleto⁵; Sophia Totzeva (1998) ritiene che la traduzione deve «create structures in the target language which can provide and evoke an integration of non-verbal theatrical signs in a performance»⁶. Fondamentale in quest’ottica diventa quindi il concetto di performabilità, che il traduttore non dovrebbe mai perdere di vista. Eppure, anche questo concetto, si dimostra contraddittorio e tale contraddittorietà è ben esemplificata dalla ‘continua revisione’ che Susan Bassnett fa del concetto di performabilità. Sebbene molti abbiano scritto su tale argomento, la Bassnett è emblematica di un certo tipo di percorso.

In un primo momento, la Bassnett – che si rifà ad altri studiosi quali Jiri Lévy e Robert W. Corrigan⁷ – sostiene che il traduttore deve contemplare il sottotesto

³ S. Boselli, *Traduzione teatrale*, “Testo a fronte”, n. 15, 1996, p. 72.

⁴ Si veda in particolare: F. Ruffini, *Semiotica del testo*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 83-85; K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980, pp. 32-184, G. Mounin, *Teoria e storia della traduzione* [1965] 2006, Torino, Einaudi, 2006.

⁵ A. Ubersfeld, *Reading Theatre*, Trans. Frank Collins, [1978]1999, Toronto, University of Toronto Press, pp. 158-188.

⁶ S. Totzeva, 1998. “Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation”, in: J. Boase-Beier and M. Holman M. (eds), *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*, Manchester, St. Jerome. 82.

⁷ R. W. Corrigan, “Translating for Actors”, W. Arrowsmith and R. Shattuck (eds), in: *The Craft and Context of Translation*, Austin, University of Texas Press, 1961, p. 106.

gestuale codificato all'interno del linguaggio stesso, «the undertextual rhythm of the plays», che permette un bilanciamento fra parola e azione, molto spesso perso di vista. L'esempio che Bassnett cita è proprio tratto dal *Macbeth*, 'Tomorrow and tomorrow and tomorrow', che in italiano, 'Domani, e domani e domani', può facilmente essere parodiato, qualora non venga riprodotto il ritmo pesante del verso shakespeariano. Qualche anno dopo, Bassnett, nel 1985, rivede la sua precedente affermazione dicendo che la performabilità è il tentativo di dare al testo scritto un ritmo fluido in modo che gli attori possano interagire verbalmente senza troppe difficoltà e, nel 1991, ritiene che qualora si possano trovare dei criteri per definirla, questi varierebbero da cultura a cultura, da periodo storico a periodo storico, da tipo di testo teatrale a tipo di testo teatrale, tanto che nel 1998 finisce per negarne ogni validità teorica e per ritornare al testo di partenza come unico elemento con cui la traduzione deve confrontarsi⁸.

Senza prendere posizione, è certo vero che un testo in scena deve funzionare e come dimostra un articolo del "The Guardian" del 2003, soprattutto in area anglosassone, è ancora viva la querelle su chi debba tradurre il testo teatrale, se un drammaturgo – come nella tradizione teatrale britannica – o un traduttore⁹. Che questa fosse la prassi e in parte ancora lo sia, basti pensare alla testimonianza di Christopher Hampton che negli anni Settanta, scagliandosi contro i traduttori provenienti dall'accademia, rivendicava che è meglio avere qualcuno che sappia scrivere dialoghi che qualcuno che sappia le lingue.

Per tornare al riferimento alla 'cultura' fatto dalla Bassnett, è chiaro che siamo nella piena stagione del 'cultural turn' dei Translation Studies dove i fattori che entrano in gioco nella traduzione si moltiplicano e si estendono fino a inglobare aspetti ideologici e manipolatori che comunque tendono a definire la traduzione come trasferimento culturale, *cultural transfer*. Sebbene al concetto di traduzione come 'trasporto da una cultura all'altra' bisogna affiancare l'idea di 'traduzione come creazione di un nuovo oggetto culturale' che si aggiunge al testo originale senza sostituirlo – tali concetti sono stati considerati antitetici, ma lo sono più teoricamente che sostanzialmente – tuttavia l'idea del passaggio è sicuramente quella che è prevalsa negli studi sulla traduzione teatrale, soprattutto nella traduzione come scambio interculturale.

⁸ Si veda: S. Bassnett, "Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance", in: J. S. Holmes, J. Lambert and Van den Broeck (eds), *Literature and Translation*, Leuven, Acco, 1978, pp. 161-180. Bassnette, "Ways through the Labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts", in: T. Hermans (ed), *The Manipulation of Literature* New York, St. Martin Press, 1985, pp. 87-102; S. Bassnett, *Translating for the theatre: Textual complexities*, "Essays in Poetics" 15, 1990, pp. 71-84; S. Bassnett, *Translating for the theatre: the case against performability*, "TTR: Traduction, Terminologie, Redaction" n. 4, 1, 1991, pp. 99-111; S. Bassnett, "Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre", in: S. Bassnett and A. Lefevere (eds), *Constructing Cultures*. Ed., Clevedon, Multilingual Matters, 1998, pp. 90-108.

⁹ B. Logan, *Whose play is it anyway?*, "The Guardian", 12 March 2003.

La metafora per eccellenza e che meglio sintetizza il concetto di traduzione teatrale come traduzione interculturale è quella della clessidra. Secondo Patrice Pavis, la clessidra è uno strano oggetto, che ricorda l'imbuto e la macina. Nel recipiente superiore, c'è la cultura straniera, che si presenta in forme antropologiche e socio-culturali più o meno codificate e quindi, per arrivare fino a noi, deve passare per un collo piuttosto stretto. Se i granelli della cultura di partenza sono piuttosto fini, passeranno, per quanto lentamente, nel recipiente inferiore – quello della cultura di arrivo – e si riaggiusteranno in modo apparentemente casuale, ma in realtà regolato da una serie di filtri propri dalla cultura di arrivo¹⁰.

Da questa metafora, che poi Pavis articola in un processo di traduzione per successive fasi o concretizzazioni, dove il traduttore, come un *dramaturg*, effettua prima una traduzione macrotestuale, poi scende nei dettagli seguendo le indicazioni spazio-temporali del testo, effettua la prova del palcoscenico e infine sottopone il testo alla ricezione¹¹, si capisce che per Pavis il testo di partenza e la relativa messa in scena nella cultura di arrivo sono due prodotti assolutamente separati.

Questo processo, che in apparenza descrive innocentemente il passaggio dal testo originario alla nuova messinscena, ha suscitato aspre critiche soprattutto laddove lo 'scambio interculturale' è fra lingue e culture che hanno status molto diversi fra loro o che sono lingue e culture minoritarie. Negli anni Ottanta e Novanta gli studi postcoloniali sia in letteratura che in traduzione, sono molto attenti ai rapporti di 'forza' che intervengono fra le diverse lingue e culture. Quello che si vuole sostenere è che in quegli anni tradurre e mettere in scena Molière in italiano o in inglese voleva dire una cosa, tradurre e mettere in scena un poema epico indiano in inglese un'altra, perché il mondo era ancora percepito come eurocentrico e monoliticamente vittima della divisione binaria fra *the west and the rest*, fra l'occidente e il resto del mondo, secondo la celebre definizione data dal sociologo britannico Stuart Hall.

Non è un caso che le critiche maggiori a Pavis, che aveva preso proprio il poema epico indiano del *Mahabharata*, – messo in scena da Peter Brook e Jean Claude Carrière nel 1985 al Festival di Avignon – come un perfetto esempio di scambio interculturale, arriva proprio 'dal resto del mondo' nella figura di Rustom Bharucha, scrittore, *dramaturg* e regista indiano, che vede nell'operazione condotta da Brook una «appropriation and reordering of non-western material within an orientalist framework of thought and action, which has been specifically designed for the international market»¹² e che polemicamente critica la

¹⁰ P. Pavis, *Theatre at the Crossroads of Culture*. Transl. by Loren Kruger, London, Routledge, 1992, p. 4.

¹¹ P. Pavis, "Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre", in: H. Sclonov and P. Holland (eds), *The Plays Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 25-44.

¹² R. Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London, Routledge, 1996, p. 68.

metafora della clessidra sottolineando come proprio il passaggio dei ‘granelli di cultura’ dal recipiente superiore a quello inferiore indicano unidirezionalità, in cui la cultura destinataria assume uno status privilegiato. Secondo Bharucha, lo scambio interculturale dovrebbe essere invece movimento di reciproco scambio fra cultura di partenza e cultura di arrivo. Questo discorso di ‘cannibalizzazione del testo’ è stato fatto proprio da molta parte dei Translation Studies, ma, lasciando da parte le posizioni più oltranzistiche di molti teorici, sicuramente le strategie traduttive per tradurre un testo drammatico devono fare i conti con quello che Sirkku Aaltonen chiama ‘i termini dell’occupazione’, considerando che ogni testo è un territorio abitato da molti inquilini, quali pubblico, studiosi, tecnici delle luci e del suono, costumisti e scenografi. Nonostante la metafora condominiale e pur sottolineando che la traduzione è sempre al servizio della cultura ricevente, Aaltonen è interessata soprattutto a stabilire quali siano i rapporti intertestuali fra il testo drammatico e la sua traduzione-messinscena. La priorità di Aaltonen non è quindi stabilire se una traduzione deve rispondere a requisiti di performabilità o se vi sia o meno rapporto fra testo di partenza e messinscena nella cultura d’arrivo, ma stabilire il modo in cui il testo, perdendo il rapporto di originale-copia, acquisisce una dimensione dialogica in cui i fattori temporali e spaziali servono a mettere in prospettiva ciò che è estraneo. Questi fenomeni di acculturazione, di cui Aaltonen dà una lunga casistica sono interessanti perché evidenziano i sottili rapporti che intercorrono fra strategie traduttive, contesto di arrivo e ricezione nelle sue molte possibilità combinatorie. Come nella teoria polisistemica di James Holmes, la letteratura in traduzione fa parte di una serie di sistemi correlati che compongono in generale la cultura, così per Aaltonen ogni testo tradotto non può prescindere dal sistema letterario e dal sistema teatrale ricevente. Molte sono le possibilità ‘combinatorie’ individuate da Aaltonen, e per dare conto della loro complessità si mostrerà sommariamente il caso della traduzione dell’*Amleto* in spazi e tempi diversi con esiti diversi.

Come ci dice Loren Kruger, nel momento in cui il teatro in lingua afrikaner si stava affermando in Sudafrica, grazie anche alla nascita di compagnie professioniste che daranno vita al National Theatre Organization, con lo scopo di promuovere nel paese lavori teatrali scritti sia in inglese che in afrikaner, la traduzione di *Hamlet, Prins of Denmark* di Cortze, pubblicata nel 1945, nonostante fosse una brutta traduzione, una volta messa in scena nel 1947, fu un gran successo. Ciò avvenne perché questa versione di *Amleto* era congeniale alla ricerca di modelli cui guardare per la nascente drammaturgia sudafricana¹³. Contrario è invece il caso della prima traduzione di *Amleto* in Italia a opera di Alessandro Verri (1776-77).

¹³ A. Kruger, “Shakespeare Translations in South Africa: A History” in: Ann Beylard-Ozeroff, Jana Kralova, Barbara Moser-Mercer (eds), *Translators’ Strategy and Creativity*, The Netherlands, John Benjamins, 1998, pp. 107-110.

Il Verri aveva un modello forte alle spalle, quello del teatro francese di Racine, che si rifaceva al razionalismo illuministico e aveva in avversione Shakespeare tanto da contribuire alla penalizzazione della sua traduzione, che non verrà mai messa in scena¹⁴.

Nonostante il complesso intreccio di fattori che entrano in gioco nella traduzione teatrale siano stati studiati con sempre maggiore attenzione, una definizione teorica di cosa sia la traduzione teatrale sembra essere sempre più evanescente. Come è stato osservato di recente, sulla scorta del concetto di performatività, della ‘performativity’ – un concetto che si è imposto in molte discipline umanistiche e, in questo caso, che si rifà soprattutto alla ‘teoria della performance’ di Richard Schechner e Marvin Carlson¹⁵ – il testo drammatico rappresenta una sorta di ‘intenzionalità alla scena’, che lascia sempre più spazio a ciò che accade all’interno dello spazio performativo, all’azione del performer e a quella dell’audience. Ovviamente questa teoria ridotta all’osso è gravida di conseguenze per la traduzione teatrale: se il testo drammatico diventa ‘intenzionalità alla scena’, il traduttore teatrale assume il ruolo più ampio di «promotore culturale»¹⁶. Il traduttore diventa quindi anche l’iniziatore di un processo di adattamento che include la promozione di un testo, la raccolta di fondi per la produzione nella cultura ricevente, il lavoro di scenografi, fonici, tecnici del suono e delle luci, nonché la risposta critica allo spettacolo finale; in quest’ottica, il testo come ‘intenzionalità alla scena’, implica che la traduzione teatrale diventi qualcosa di più ampio contemplando spettacoli multilingui, con sottotitolazione o con servizio di interpretazione nella lingua dei segni. Sempre in questa prospettiva, il testo drammatico non passa più da una fase all’altra, come ad es. per Pavis o per Aaltonen, ma passa per un processo molto più fluido che negli ultimi tempi ha portato a salutare con favore l’importanza del «traduttore come autore», dove si vuole porre enfasi sul ruolo attivo del traduttore rispetto al passato e sulla sua posizione in equilibrio fra autorialità dell’originale e resa traduttiva¹⁷.

¹⁴ T. Scapaticci, *Fra “lumi” e reazione: letteratura e società nel secondo Settecento*, Pellegrini Editore, Cosenza, p. 96. 2013

¹⁵ R. Schechner, *Performance Theory*, London and New York, Routledge, 1988, pp. 1-25; M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, [1996] 2013, pp. 13-24.

¹⁶ Si veda: C. Marinetti, *Translation and theatre: From performance to performativity* in: Marinetti C. (ed), “Target”, *Translation in the Theatre. Special Issue*, n. 25, 3. 2013. 307-320.

M. Rose and C. Marinetti, “The Translator as Cultural Promoter: or how Renato Gabrielli’s *Qualcosa trilla* went on the road as *Mobile Thriller*”, in: R. Baines, C. Marinetti and M. Perteghella, *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 139-154.

¹⁷ Si rimanda alla bibliografia finale: Randaccio 2009, 2011, 2012, 2015, per le diverse declinazioni teoriche di quanto esposto fin qui.

***Non si paga! Non si paga!* di Dario Fo: intenzionalità alla scena ed equilibrio fra autorialità dell'originale e ricreazione del traduttore**

Si passerà adesso ad analizzare concretamente due traduzioni di Dario Fo di *Non si paga! Non si paga!*: quella di Ron Jenkins intitolata *We Won't Pay! We Won't Pay!* preparata in collaborazione con Dario Fo e Franca Rame per la prima dell'American Repertory Theatre a Cambridge, Massachusetts nel 1999 e quella più recente di Joseph Farrell *Low Pay? Don't Pay!* per una produzione inglese della Salisbury Playhouse del 2010, che si rifà alla nuova versione del testo *Sotto paga! Non si paga!* rivista e pubblicata recentemente con il nuovo titolo. La scelta di queste due traduzioni è stata dettata dal fatto che la prima è emblematica di quella 'intenzionalità alla scena' a cui si è accennato prima, mentre la seconda rispecchia il sottile equilibrio fra autorialità dell'originale e ricreazione del traduttore. Osservando il percorso traduttivo dei due testi, si vedrà poi come le operazioni condotte da Jenkins e Farrell sono state recepite dalla critica teatrale.

Nel mettere a confronto le versioni italiane con quelle americana e inglese – quelle consultate sono entrambe pubblicate da Einaudi rispettivamente in *Le commedie di Dario Fo*, volume XII del 1998 e *Sotto paga! Non si paga!* del 2008 – è però doveroso tenere presente che la drammaturgia di Dario Fo e Franca Rame è composta di «testi mobili»¹⁸ sempre pronti ad accogliere variazioni e aggiornamenti imposti sia dalle vicende di cronaca che dalle sollecitazioni della sala. *Non si paga! Non si paga!* non fa eccezione e rientra a pieno titolo in questa «drammaturgia consuntiva»¹⁹ che vede la scrittura drammaturgica di Fo come un processo in tre fasi. Simone Soriani, rifacendosi al processo individuato da Antonio Scuderi, ci dice che dapprima viene redatto un «canovaccio» corredato spesso da bozzetti grafici per la scena e i costumi; successivamente il copione originario viene sottoposto a una prima revisione dopo la prova del palcoscenico; infine il testo viene ulteriormente modificato in seguito alle reazioni del pubblico durante le varie rappresentazioni²⁰.

Questa mobilità del testo è ancora più accentuata nella drammaturgia di Fo e Rame in traduzione. Le osservazioni di Tony Mitchell e Stefania Taviano, che hanno ripercorso le tappe fondamentali dell'anglicizzazione di Fo e Rame, ben servono a tracciare la genesi della trasformazione di un testo come *Non si paga! Non si paga!* al momento della sua prima comparsa sulla scena inglese. *We Can't Pay? We Won't Pay!* fu tradotta per la prima volta da Lino Pertile e adattata da

¹⁸ A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

¹⁹ S. Soriani, "Il monologo affabulativo: Dario Fo e i teatri della narrazione", in: A. Barsotti e E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti figure, scene pittoriche e teatrali*, San Miniato, Titivillus, 2011, p.107.

²⁰ Ivi pp. 107-108.

Bill Colvill e Robert Walker per la regia di quest'ultimo nel 1978 per l'Half Moon Theatre di Londra e successivamente messo in scena nel 1981 con il titolo *Can't Pay! Won't Pay!* al Criterion nel West End londinese in una versione rivista. L'Half Moon Theatre era un teatro famoso negli anni Settanta come teatro alternativo che portava in scena i problemi della classe operaia e annoverava fra il suo pubblico sia amanti del teatro che frequentatori occasionali. La dichiarazione di intenti del drammaturgo Steve Gooch, che tanto si spese per promuovere l'Half Moon Theatre, sembrano quindi ben adattarsi al teatro di Fo e Rame: «I believe that in working-class life there is a culture and there are values which are not adequately celebrated in established theatre. I was looking... for places where people where actually getting grips with the problems of trying to reach a working-class audience in the theatre»²¹. Questa prima traduzione presenta i tratti di una parlata londinese colloquiale e piena di slang ed è fortemente radicata in un contesto inglese, pur mantenendo dell'originale italiano sia l'ambientazione che i nomi e i riferimenti essenziali alla vicenda. Come ci dice Mitchell, vi è un esempio di anglicizzazione che riguarda l'interpolazione in cui l'appuntato di polizia esorta Luigi e Giovanni a prendere la merce di contrabbando che i due stanno aiutando a raccogliere e la parodia di questo linguaggio giudiziario s'inquadra perfettamente negli espedienti usati da molti drammaturghi britannici dell'epoca che scrivevano satira politica. Sebbene questa aggiunta al testo fosse ancora in linea con l'intento satirico di Fo e Rame, tuttavia Mitchell non ha dubbio sul fatto che sia questa versione che quella rivista per il West End poco assomiglino all'originale: entrambi gli adattamenti apportano molti tagli al secondo atto, tralasciando il finale 'rivoluzionario' in cui gli operai licenziati e le donne del vicinato conducono una strenua battaglia per cacciare la polizia. Ad attenuare ulteriormente il senso di riscatto dei personaggi contribuisce l'eliminazione della canzone finale contro la corruzione che invoca la speranza di un mondo migliore, sostituita con la canzone delle mondine «Sebben che siamo donne», veicolando un'immagine piuttosto stereotipata della donna italiana²².

Di questa prima rappresentazione sulla scena britannica, e ancor più nella versione successiva del West End, emerge soprattutto l'intento parodistico, un finale conciliatorio e il 'tradimento' di Fo in quello che era uno dei temi principali del testo, ovvero l'autoriduzione che rimane marginale rispetto all'intera vicenda, confinato nelle mura dell'appartamento che ospita l'azione²³.

²¹ T. Mitchell, *Dario Fo. People's Court Jester*, London, Methuen, 1999, p. 249.

²² Ivi, p. 251; S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 48.

²³ T. Behan, *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, London, Pluto Press, p. 88.

Fin dall'inizio emerge quindi nella drammaturgia di Fo in traduzione una difficoltà di fondo fra rendere la matrice politica e sottolinearne gli aspetti farseschi, che pur sussistono nel suo teatro dove accanto al Fo rivoluzionario e innovatore vi è il Fo legato alla tradizione giullaresca e del teatro popolare. Come sottolineano Joseph Farrell e Antonio Scuderi:

Under Gramsci's influence, Fo adopted a style of popular theater, with its roots in tradition. Fo has always been the Gramscian made flesh. Theater, in Fo's eyes, that is, comic theater, satirical theater, the theater that flayed abuses with the severity of Aristophanes, Plautus, Ruzzante, and Molière had displayed, could perform a revolutionary function²⁴.

La traduzione di Ron Jenkins guarda proprio alla tradizione popolare fortemente radicata nell'aspetto performativo del teatro di Fo, tralasciando molti dei riferimenti politici. Jenkins ha lavorato molto con Fo e Rame, è stato l'interprete del loro tour americano nel 1986 e con loro ha tradotto vari testi fra cui *Clacson, trombette e pernacchi* (*About Face*), *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (*Elizabeth: Almost by Chance a Woman*) e *Gli arcangeli non giocano a flipper* (*Archangels Don't Play Pinballs*). Dalla sua esperienza di interprete sul palcoscenico con Fo e Rame nasce la sua attenzione per la traduzione di cui ne dà ampia testimonianza nel suo *Dario Fo and Franca Rame: Artful Laughter* (2001). Jenkins descrive come Fo si facesse portavoce di un paradosso della traduzione: «this is my American translator. He makes very creative mistakes. Sometimes his mistakes are so interesting, I translate them into Italian and put them into the original»²⁵ e, in dettaglio, racconta il processo di passaggio da una lingua all'altra. Molto spesso l'esitazione che si poteva verificare nel tradurre una battuta si trasformava in una fonte di risate; se una lunga lista di personaggi veniva tagliata, Fo interveniva per sottolineare come 'la sintesi è il dono principale dell'americano medio'; quando Jenkins usava una parola inventata invece di una traduzione letterale, Fo era attratto dalla sua qualità onomatopeica; Fo quindi integrava l'atto traduttivo nel suo spettacolo mettendo in evidenza che le parole sono malleabili e piene di contraddizioni e in questo modo coinvolgeva gli spettatori facendoli divenire parte attiva in «a game of bilingual Ping-Pong»²⁶. Come conclude Jenkins: «The reliability of words is usually taken for granted in the theater, but Fo transforms language into an elusive living entity, teeming with paradoxes and absurdity that leap out at you with the unpredictability of a time bomb»²⁷.

²⁴ J. Farrell and A. Scuderi, "Introduction" in: J. Farrell and A. Scuderi (eds), *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, p. 9.

²⁵ R. Jenkins, *Dario Fo and Franca Rame. Artful Laughter*, New York, Aperture, 2001, p. 10.

²⁶ Ivi, p.11.

²⁷ *Ibidem*.

Questa idea di traduzione che, in ultima analisi, riguarda quella ‘intenzionalità alla scena’ a cui si accennava, anima anche *We Won’t Pay! We Won’t Pay!*. Molte delle scelte lessicali e sintattiche sembrano proprio esplodere con ‘imprevedibilità di una bomba’ e cercano immediatamente la presa sul pubblico. Questo è evidente fin dall’inizio quando Antonia racconta l’arrivo della polizia nel supermercato preso d’assalto. Se confrontiamo la traduzione con l’originale, si nota come Jenkins usa frasi più brevi di quelle usate da Fo – «‘The cops are coming’/ we all start running. We are dropping our bags on the ground. We are crying with fear. It’s a false alarm»²⁸ «‘Arriva la polizia!’ sé messo a gridare qualcuno, ma era un falso allarme, però tutte noi a scappare»²⁹ – così come espressioni colloquiali che hanno un impatto più immediato rispetto all’originale dove l’ingiunzione a non avere paura della polizia è una domanda – «What’s there to be afraid of. Don’t get your panties in a wad worrying about the police»³⁰, «Cos’è questo cagasotto, ‘sta paura che vi prende della polizia?’ »³¹.

Come nell’originale, Jenkins ricorre spesso alla ripetizione per sottolineare il senso di tensione drammatica crescente aggiungendo una battuta di spirito che aumenta il senso tragicomico dell’originale:

ANTONIA: [...] I can’t tell you how scared I was! I was shaking, we were all shaking, our bags were shaking... the noise from the plastic was deafening! [...] Soon supermarkets will have to put those plastic theft protection devices on every onion³² .

ANTONIA: [...] non ti dico lo spavento! Tremavo, tremavamo noi, tremavano i sacchetti, un rumore di plastica che non ti dico!³³

È chiaro che la traduzione di Jenkins risulta particolarmente riuscita proprio nelle parti in cui figurano più gag e battute come quando Antonia propone al marito un pranzo a base di miglio per canarini e teste di coniglio surgelate o quando il brigadiere, che si offre di portare Margherita in ospedale, loda i passi avanti fatti dalla medicina in campo ginecologico.

²⁸ D. Fo, *We Won’t Pay! We Won’t Pay! and Other Plays, The Collected Plays of Dario Fo. Volume One*, Edited by Franca Rame. Transl. by Ron Jenkins, New York, Theatre Communications Group, 2001, p.11.

²⁹ D. Fo, *Non si paga! Non si paga!* in: *Le commedie di Dario Fo XII*. A cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, p. 11.

³⁰ D. Fo, *We Won’t Pay! We Won’t Pay!*, op. cit., p. 11.

³¹ D. Fo, *Non si paga! Non si paga!*, op. cit. p. 11.

³² D. Fo, *We Won’t Pay! We Won’t Pay!*, op. cit., p. 11.

³³ D. Fo, *Non si paga! Non si paga!*, op. cit. p. 12.

Tuttavia, la grande attenzione di Jenkins al valore performativo della sua traduzione rende molto più generici alcuni riferimenti socio-culturali dell'originale: quando Antonia dice che le donne al supermercato erano così decise che sembravano «come Gui e Tanassi al processo della Lockheed»³⁴ facendo riferimento allo scandalo riguardante la società americana costruttrice di aerei, in cui furono coinvolti i due onorevoli della Democrazia cristiana, Jenkins rende con «we looked like Hillary Clinton defending her man»³⁵ che perde parte della sua valenza politica. In maniera simile, quando Antonia dice a Margherita che suo marito, quando è contrariato si chiude nell'armadio per leggere «tutta 'la piattaforma' del progetto sindacale»³⁶, questo riferimento politico viene perso e sostituito con un vezzo che vorrebbe essere tutto italiano, poiché «he reads Dante's *Inferno*. He is trying to memorize it»³⁷.

In senso più generale, molte parti politiche sono completamente tralasciate nella traduzione di Jenkins soprattutto nel finale. Laddove nell'originale c'è lo sfogo di Giovanni che si dice stufo della politica del suo partito che «assomiglia sempre più a un pancotto e [...] che 'ste manfrine del tira e molla con la Dc»³⁸, che condivide la rabbia degli operai e deplora il senso di impotenza che lo assale, queste battute diventano una generica denuncia contro chi affama la gente, facendole perdere il lavoro:

GIOVANNI: ...There is Aldo across the street whose wife left him when he lost his job. And how about our neighbors next door. The sleep for to a bed. People are hungry. And when they ask for help nobody listens³⁹.

La conclusione che tutto ciò che è stato portato in scena sia dovuta alla fame è ribadita nell'ultima battuta che Jenkins fa pronunciare ad Antonia e non esiste nell'originale: «People are hungry. They are not just hungry for food. They are hungry for dignity. They are hungry for justice, for a chance»⁴⁰. D'altra parte lo stesso Jenkins nell'introduzione al testo aveva emblematicamente presentato il teatro di Fo come «the comedy of hunger» e quindi non sorprende che la sua traduzione miri a riscrivere il testo in questa prospettiva: «The protagonists of

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ D. Fo, *We Won't Pay! We Won't Pay!*, op. cit., p. 13.

³⁶ D. Fo, *Non si paga! Non si paga!*, op. cit. p. 12.

³⁷ D. Fo, *We Won't Pay! We Won't Pay!*, op. cit., p. 12.

³⁸ D. Fo, *Non si paga! Non si paga!*, op. cit. p. 79.

³⁹ D. Fo, *We Won't Pay! We Won't Pay!*, op. cit., p. 64.

⁴⁰ *Ivi*, p. 65.

We Won't Pay! We Won't Pay! are driven by their collective hungers to break free from the constraints in which their poverty has confined them»⁴¹.

Se il concetto di fame sottende alla traduzione di Jenkins, il *credit crunch* è la forza propellente della traduzione di Farrell. Professore d'italiano all'Università di Strathclyde a Glasgow, Farrell è grande esperto di Fo: ha pubblicato una biografia intitolata *Dario Fo and Franca Rame: Harlequins of the Revolution* (2001) e tradotto *Diario minimo dell'attore* (*The Tricks of the Trade*, 1991), *Non tutti i ladri vengono a nuocere* (*The Virtuous Burglar*, 1992) e *Morte accidentale di un anarchico* (*Accidental Death of an Anarchist*, 2003). La traduzione di Farrell segue abbastanza fedelmente la versione *Sotto paga! Non si paga!* e tende a non evidenziare gli aspetti più farseschi del testo, anche se spesso fa uso di ripetizioni che hanno un effetto onomatopeico per dare maggiore incisività comica ad alcune battute rispetto all'originale, come si vede quando Antonia tira fuori le varie scatole prese al supermercato, quando Margherita legge che uno dei prodotti rubati è miglio per canarini o quando l'appuntato di polizia fa il 'mea culpa' con Giovanni per la sua incapacità d'azione:

ANTONIA: Oh mine would never kill me, because it's against the law. He'd bore me to death with his *nag, nag, nag*. I can just see him bawling out that window. 'I have married a thief!'⁴².

ANTONIA: Il mio no, non mi ammazza perché è proibito dalla legge...ma mi fa crepare a furia di scenate! Si affaccia alla finestra e grida: «Mia moglie è una ladra!»⁴³.

MARGHERITA: Millet to put the bounce back in your canary. *Cheep, cheep, cheep...*⁴⁴.

MARGHERITA (*legge*): Miglio per canarini?!⁴⁵.

SERGEANT: ...I haven't got the courage yet, or maybe my political consciousness is not raised enough. I am one of those who, well so far anyway, is only good for *talk, talk, talk*⁴⁶.

⁴¹ Ivi, p.3.

⁴² D. Fo, *Low Pay? Don't Pay?*. Translated by Joseph Farrell, London, Methuen, p.6. enfasi mia.

⁴³ D. Fo, *Sotto paga! Non si paga!*, Torino Einaudi, 2008, p. 15 enfasi mia.

⁴⁴ D. Fo, *Low Pay? Don't Pay?*, op. cit., p. 7, enfasi mia.

⁴⁵ D. Fo, *Sotto paga! Non si paga!*, op. cit., p. 16.

⁴⁶ D. Fo, *Low Pay? Don't Pay?*, op. cit., p. 25, enfasi mia.

APPUNTATO: ...Evidentemente mi mancano ancora il coraggio e la coscienza. Sono uno che, per adesso, è bravo solo a fare chiacchiere⁴⁷.

A differenza della traduzione di Jenkins, Farrell mantiene i riferimenti politici che però sono riadattati alla stretta creditizia che, partita dagli Stati Uniti nel 2008, ha colpito molti paesi europei e ha irrigidito gli standard di prestito delle banche. Fra le conseguenze del *credit crunch*, vi sono state una contrazione dell'economia, l'aumento della speculazione finanziaria e l'insolvenza di molte famiglie che, avendo stipulando mutui *subprime* con forti tassi d'interesse, hanno perso la casa. Sebbene il riferimento sia accennato in *Sotto paga! Non si paga!*, in Farrell si articola in una precisa disposizione che parte dalle prime battute di Antonia e culmina nel discorso dell'appuntato. In *Sotto paga! Non si paga!* quando si accenna alle riforme, la critica riguarda soprattutto la burocratizzazione della politica, le leggi salvaladri, gli aumenti di stipendi di onorevoli e senatori, mentre in *Low Pay? Don't Pay!* l'enfasi è posta sui banchieri responsabili della situazione, sui privilegi dell'oligarchia del denaro, sui paradisi fiscali:

SERGEANT: What kind of reform that would be? You could play at the margins, but the only reforms they've brought in were to bail out the bankers that created the mess in the first place [...] they're keen to snuggle up to millionaires, give knighthoods to bankers and let them keep their pensions, make sure the non-doms and oligarchs don't have to pay taxes, show how relaxed they are about people getting filthy rich, let the hedge-fund managers set up offshore tax havens [...]⁴⁸.

Molti dei riferimenti politico-culturali sono adattati al contesto britannico: il sarcasmo di Antonia su come si chiamino adesso i compagni di partito di Giovanni «i tuoi compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc...Ah, sì, del PD!»⁴⁹ diventa sarcasmo sul partito laburista o New Labour: «It's always changing its name. Labour or New Labour?»⁵⁰; la sorpresa di Giovanni di fronte all'Appuntato che è «più a sinistra di D'Alema»⁵¹ diventa «you are always to the left of Peter Mandelson»⁵², politico laburista e ministro nel governo di Gordon Brown considerato uno degli artefici della transizione del partito laburista in New Labour; il nome di Andre-

⁴⁷ D. Fo, *Sotto paga! Non si paga!*, op. cit., p.30.

⁴⁸ D. Fo, *Low Pay? Don't Pay?*, op. cit., p. 24.

⁴⁹ D. Fo, *Sotto paga! Non si paga!*, op. cit., p. 23.

⁵⁰ D. Fo, *Low Pay? Don't Pay?*, op. cit., p. 16.

⁵¹ D. Fo, *Sotto paga! Non si paga!*, op. cit., p. 28.

⁵² D. Fo, *Low Pay? Don't Pay?*, op. cit., p. 22.

otti, quando Luigi e Giovanni cercano nell'elenco telefonico l'indirizzo dell'ospedale dove è stata portata Margherita viene sostituito da Gordon Brown, allora primo ministro, mentre Antonia suggerisce che, per cucinare le teste di coniglio, «Nigella might have a recipe, and some advice on the best wine to go with it»⁵³, facendo riferimento a Nigella Lawson, nota giornalista britannica conduttrice di programmi televisivi dedicati alla cucina.

Il finale, che fa ricorso a un bell'espedito di stampo surrealistico, risulta però meno rivoluzionario dell'originale. I quattro protagonisti infatti arretrano fino a fondersi nel quadro «Il quarto stato» di Pelizza da Volpedo che ha funto da sfondo all'azione fin dall'inizio del testo. Le ultime parole di Margherita sottolineano la necessità di ritrovare la determinazione e il coraggio di riprendere ad agire: «If we don't find somewhere the determination, the courage, we'll dissolve into the painting and end up like some ancient exhibit in a museum»⁵⁴.

Nel confronto delle traduzioni di Jenkins e Farrell si è cercato di dimostrare come i due traduttori fossero animati da principi diversi: l'uno più attento a creare un testo principalmente rivolto alla scena, l'altro alla ricerca di una maggiore resa dell'originale. Eppure, entrambe le traduzioni una volta raggiunto il palcoscenico sono state accolte dalla critica in maniera non particolarmente entusiastica.

Gran parte delle recensioni teatrali di *We Won't Pay! We Won't Pay!* hanno messo in evidenza il ruolo di Jenkins nel promuovere Fo negli Stati Uniti e il tipo di traduzione da lui fatta, riportando molte delle sue dichiarazioni sul modo di procedere – «it's not like translating, it's not an intellectual exercise. It's like being possessed by this theatrical force: it passes through you and words come out»⁵⁵ – ma non scendono mai nel merito della rappresentazione, ad eccezione di Vladimir Zelevinsky che deplora una mancanza di integrazione fra il riso e il significato, imputando la poca carica di ilarità all'incapacità del testo di trovare i giusti tempi comici poiché procede troppo lentamente. L'unica cosa che Zelevinsky premia è la regia e sostiene che i migliori momenti sono i primi e gli ultimi cinque minuti:

In the beginning, a faux lounge singers shift from 'Fly Me to the Moon' to 'Our Love is Here to Stay' to 'Santa Lucia' – thus smoothly moving the ambience from the America of today to the America of the past to the Italy of the past. The transition is crowned by a neat gag involving a model of a Leaning Tower of Pisa on stage. The ending is equally an eyefull, being loose, inventive, and funny, and the fact that it doesn't have much to do with the rest of the play is not detrimental in the least⁵⁶.

⁵³ Ivi, p. 7.

⁵⁴ Ivi, p. 97.

⁵⁵ S. T. Cummings, *Pay! Pay! Why is Dario Fo worth the money*, "The Boston Phoenix", 10 September 1999.

⁵⁶ V. Zelevinsky, *We Wont Pay! We Won't Pay!*, "The Tech Online Edition", <http://tech.mit.edu/V1119/NA4/We_wont_pay.44a.html>; sito consultato il 23/03/2016.

Impietose invece sono le critiche riservate alla traduzione di Farrell. Lyn Gardner sostiene senza mezzi termini che questa versione ha perso il richiamo del testo originale che nella sua prima traduzione *Can't Pay? Won't Pay!* era pur divenuto lo slogan della campagna contro la poll-tax degli anni Ottanta in Gran Bretagna. Secondo Gardner, nello spettacolo tutto è molto educato, privo della doverosa rabbia e passione, la traduzione risulta goffa tanto da indurre gli attori a strafare per compensare tale mancanza. Il commento finale è lapidario: «the suspicion that it's the translation, rather than the director and actors, that's at fault is heightened by the fact the best scene is wordless, a brilliant physical panto involving the women and a corpse»⁵⁷. Kevin Catchpole invece esprime un giudizio negativo perché l'evidente contenuto politico impedisce al testo di essere divertente e conclude sarcastico che, probabilmente, la situazione finanziaria in cui versa il paese non permette di ridere di questo argomento: «Perhaps my problem [...] is that our present financial plight is no laughing matter»⁵⁸.

In conclusione, la traduzione di Jenkins e quella di Farrell, una espressione di una maggiore intenzionalità alla scena, l'altra di un maggiore rispetto fra autorialità dell'originale e ricreazione traduttiva, falliscono entrambe la prova del palcoscenico a conferma della complessità del sottile equilibrio di fattori che sottendono alla traduzione teatrale.

⁵⁷ L. Gardner, *Low Pay? Don't Pay!*, "The Guardian", 18 April 2010, <<http://www.Theguardian.com/stage/2010/april/18/low-pay-don't-pay-review>>; sito consultato il 24/03/2016.

⁵⁸ K. Catchpole, *Low Pay? Don't Pay! at Salisbury Playhouse*, "British Theatre Guide", April 2010, <<http://www.Britishtheatreguide.Info/reviews/lowpay-rev>>; sito consultato il 24/03/2016.

⁵⁸ L. Gardner, *Low Pay? Don't Pay!*, "The Guardian", 18 April 2010, <<http://www.Theguardian.com/stage/2010/april/18/low-pay-don't-pay-review>>; sito consultato il 24/03/2016.

⁵⁹ K. Catchpole, *Low Pay? Don't Pay! at Salisbury Playhouse*, "British Theatre Guide", April 2010, <<http://www.Britishtheatreguide.Info/reviews/lowpay-rev>>; sito consultato il 24/03/2016.

Morte accidentale di un anarchico sul palcoscenico britannico: un esempio recente di riscrittura

STEFANIA TAVIANO
UNIVERSITÀ DI MESSINA

La traduzione di testi teatrali costituisce un mondo a parte, rispetto alla traduzione di testi di altra natura, quali testi narrativi o poemi, per la molteplicità di riscritture a cui è soggetto il testo originale a vari livelli, dal testo drammatico, che viene tradotto dal traduttore o dall'adattatore (quest'ultimo spesso coincide o si sostituisce al traduttore) fino alla messa in scena dove entrano in gioco gli attori, il regista, il costumista, il tecnico delle luci, e così via. Utilizzo di proposito il termine riscrittura, secondo Andre Lefevere¹, in quanto la traduzione teatrale, proprio perché risultante da un processo di adattamento composito e molteplice, evidenzia il processo di interpretazione insito in qualunque atto di traduzione, seppure con le dovute distinzioni. Nello specifico quando un testo teatrale viene tradotto e messo in scena entra a far parte del sistema teatrale della società ricevente attraverso varie fasi. Ogni fase corrisponde all'interpretazione di professionisti del teatro che hanno il compito di rendere il testo straniero fruibile e accettabile per gli spettatori della cultura ricevente. Per questo motivo i testi teatrali, in quanto fortemente ancorati alle tradizioni teatrali e attoriali e ai valori culturali e sociali che determinano il significato degli eventi teatrali, quando sono

¹ A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literature*, London and New York, Routledge, 1992.

soggetti a traduzione rendono particolarmente evidente il processo di riscrittura proprio della traduzione stessa.

Il presente lavoro esamina l'adattamento di *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo e Franca Rame da parte dell'attrice e drammaturga britannica Deborah McAndrew, messo in scena per la prima volta dalla Northern Broadsides in tour da settembre a dicembre del 2008 per la regia di Conrad Nelson. Un'analisi delle scelte traduttive e teatrali dell'adattatrice, insieme a quelle compiute dal regista e dagli attori, permetteranno di evidenziare le peculiarità della traduzione teatrale attraverso cui testi italiani, come quelli di Fo e Rame, vengono appropriati e adattati secondo le tradizioni e i valori culturali della società anglosassone. Per traduzione teatrale si intende qui la traduzione di testi teatrali inserita nel complesso del sistema teatrale e culturale di cui vengono a fare parte tali testi.² La traduzione del testo drammatico rappresenta infatti solo il punto di partenza della mia analisi che pone l'enfasi sulle tradizioni e pratiche teatrali. Lo studio da me condotto sulla traduzione e ricezione dei principali drammaturghi italiani moderni, tra cui Pirandello, Fo e Rame, nel mondo angloamericano³ mostra che la traduzione teatrale implica quasi sempre un processo di acculturazione secondo parametri della cultura ricevente, sia essa britannica o statunitense. Tradurre e mettere in scena testi teatrali stranieri significa creare spettacoli che si adeguino alle pratiche teatrali e attoriali della società di arrivo.

Come precedentemente accennato, il sistema teatrale d'arrivo condiziona fortemente il modo in cui testi stranieri vengono adattati. Il sistema teatrale comprende l'insieme degli elementi che condizionano la messa in scena di un testo straniero, dalla/e scuola/e attoriale/i predominante/i, alle tradizioni teatrali relative, per esempio, al genere comico, a quello tragico, e le conseguenti aspettative del pubblico, le caratteristiche del teatro che produce un determinato spettacolo, e la politica delle istituzioni culturali che finanziano la messa in scena. Tutti questi fattori devono essere a loro volta visti in seno alla cornice sociale, culturale e storica del tempo in cui viene tradotto e messo in scena un testo straniero. Per questo motivo le traduzioni e produzioni britanniche e statunitensi di testi teatrali italiani rendono evidente le connessioni tra il sistema teatrale e quello culturale della società ricevente e le influenze reciproche tra i due che determinano le modalità secondo cui un testo spettacolare viene trasferito da una lingua ad un'altra.

Una tendenza predominante nelle messe in scena nel Regno Unito e negli USA di testi italiani è quella di evidenziarne l'origine, la natura latina dei personaggi al punto da farli apparire spesso caricaturali. Questa tendenza è stretta-

² Vedi S. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000 e S. Taviano, *Staging Dario Fo e Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Aldershot, Ashgate, 2005.

³ Vedi S. Taviano, *Staging Dario Fo e Franca Rame*, cit.

mente legata alla cornice culturale, cioè al modo in cui la cultura italiana viene percepita nel mondo angloamericano. In altre parole, è la rappresentazione teatrale degli italiani come un popolo noto per l'eccessiva gesticolazione e la passionalità, che ho definito come *stage Italians*, che ha origine negli Stati Uniti al periodo dell'immigrazione di massa, ma che ha delle ripercussioni ancora oggi⁴. Questa rappresentazione si traduce in strategie ben precise, come quella di far recitare gli attori con un accento fortemente connotato, come se fossero italiani che parlano inglese. Esiste per questo motivo la figura dello *stage coach*, particolarmente diffusa negli Usa, che guida gli attori nel riprodurre un determinato accento secondo l'origine dello spettacolo che viene messo in scena. Per quanto riguarda il teatro italiano, e latino-americano in generale, un'eccessiva gesticolazione e passionalità dei personaggi rappresentano un altro elemento chiave di tale approccio da parte di registi britannici e statunitensi, che spesso sfocia in una rappresentazione caricaturale⁵.

Una tendenza opposta, che mira ad anglicizzare spettacoli stranieri, trasferendoli ad un ambiente britannico, rappresenta l'altra strategia dominante nella messa in scena di testi italiani, compresi i testi politici di Fo e Rame, al punto da portare a una anglicizzazione e americanizzazione del loro teatro⁶. Queste due tendenze divergenti non sono però sempre così distinte e definite dato che anche la produzione da parte di una compagnia teatrale politicamente impegnata di uno spettacolo italiano trasposto in contesti locali non è necessariamente esente dall'influenza della cornice interpretativa indicata precedentemente. Prima di concentrarmi sulla produzione britannica di *Morte Accidentale* del 2008, vorrei soffermarmi brevemente su una delle principali messe in scena statunitensi di un altro testo politico di Fo e Rame, *Non si paga! Non si paga!*, tradotto e diretto da Ron Davis. Fondatore di uno dei principali gruppi teatrali politicamente impegnati, la San Francisco Mime Troupe, Davis è il primo regista a mettere in scena e quindi ad introdurre Fo e Rame negli USA, nonché autore della prima traduzione statunitense di *Non si Paga! Non si paga!*

⁴ Vedi S. Taviano, *Staging Dario Fo e Franca Rame*, cit. e anche "La rielaborazione dei testi teatrali da una lingua ad un'altra", in: *Testo, metodo, elaborazione elettronica*, a cura di Domenico Cusato, Domenica Iaria, Rosa Maria Palermo, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi di Messina, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2003, pp. 503-513; "British Acculturation of Italian Theatre", in: *Translation in Context*, ed. by Andrew Chesterman, Natividad Gallardo, Yves Gambier, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 2000, pp. 339-352; S. Taviano and J. Lorch, *Producing Pirandello in England*, "Pirandello Studies", n. 20, 2000, pp. 18-30.

⁵ Su questo tema vedi anche G. Gómez-Peña, *Dangerous Border crossers: the artist talks back*, London and New York, Routledge, 2000; Maria Teresa Marrero, "Chicano/latino Self-representation in Theater and Performance Art", in: *Representations of Otherness in Latin American and Chicano Theater and Film*, ed. by Juan Villegas and Diana Taylor, Irvine, University of California, 1991, pp. 147-159.

⁶ S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame*, cit.

Questo caso fornisce degli spunti di riflessione come esempio di una produzione messa in scena da attori e registi con motivazioni espressamente politiche, i quali al tempo stesso fanno delle scelte che pur assicurando la riuscita e il successo dello spettacolo, come nel caso dell'adattamento di Deborah McAndrew, costituiscono esempi evidenti dei vari livelli di interpretazione che determinano la complessiva riscrittura di un testo teatrale italiano quando viene trasferito in contesti anglo-americani. Dopo molti anni di teatro militante con la San Francisco Mime Troupe, Davis comincia a credere che il teatro alternativo e di sinistra debba adottare nuove strategie politiche, lascia il gruppo e decide di "infiltrarsi" nell'establishment teatrale contro cui aveva combattuto fino a quel momento per portare il messaggio dei testi di Fo e Rame nel cuore della borghesia americana. Presenta, quindi, una produzione studentesca della sua traduzione dal titolo *We Won't Pay! We Won't Pay!* alla New York University, dove insegna, e poi la mette in scena al Chelsea Theatre Center di New York. Mentre la produzione della San Francisco Mime Troupe si era concentrata sulla trasposizione della natura intrinsecamente politica del teatro di Fo e Rame, nella messa in scena di New York Davis finisce con l'enfatizzare l'origine culturale dello spettacolo e con l'adottare la cornice degli *stage Italians*, facendo recitare gli attori con forti accenti italiani per sottolineare la distanza tra la cultura di origine e quella ricevente e creare di conseguenza un effetto straniante alla maniera di Brecht, secondo quanto da lui stesso affermato⁷. La strategia straniante o il tentativo di creare una certa distanza, e quindi un atteggiamento critico, da parte degli spettatori finisce in realtà con il ritorcersi contro e col creare delle caricature. Davis stesso nel commentare le diverse produzioni di *We Won't Pay! We Won't Pay!* riconosce che quella newyorkese, seppure di successo da un punto di vista commerciale, fosse valida soltanto a metà: «Without the heart of it, the lessons, the politics, the spirit [...] the whole was but half.»⁸ L'esempio più lampante della natura contraddittoria di tali scelte è il prologo, aggiunto da Davis, in cui un funzionario dell'ente nazionale turismo accoglie gli spettatori a nome dei produttori e li incoraggia a visitare l'Italia trattandosi di uno spettacolo italiano e suggerendo vari tour. Dopo aver fatto riferimenti ad elementi tipicamente italiani, come la Ferrari e stelle del cinema come Sophia Loren, invita ironicamente a non considerare lo spettacolo in chiave strettamente politica, e in caso ci siano riferimenti di natura troppo politica, suggerisce di adottare un vecchio metodo tipicamente italiano:

Allow me to demonstrate: if you don't like what you hear, you put your hands like this (over ears). If you don't like what you see, you put your hands like this (over eyes). And if you don't

⁷ Intervista personale, 2000.

⁸ R. Davis, *Dario Fo Off-Broadway: The Making of Left Culture under Adverse Conditions*, "Theatre Quarterly", 1981, n.40, pp. 30-36, p. 35.

like what you see and what you hear, you don't want to get involved, you raise your hands like this (Fuck-you gesture)⁹.

Secondo Davis, la finalità del prologo è quella di mettere in discussione la tendenza degli spettatori statunitensi di considerare testi politici come noiosi o troppo pesanti, mentre le sue note introduttive indirizzate a registi ed attori mettono in guardia dal rischio di separare gli aspetti comici del testo da quelli politici. Ottenere tutto questo, mettendo in scena uno spettacolo che viene introdotto da un prologo e da un personaggio come quelli appena illustrati e con una strategia attoriale predominante quale quella degli *stage Italians*, quindi con attori che gesticolano eccessivamente e parlano con forti accenti, diventa estremamente problematico.

Questa breve analisi della messa in scena dell'adattamento di *Non si paga! Non si paga!* da parte di Davis indica la complessità dei fattori che entrano in gioco quando si traduce e mette in scena un testo italiano nel mondo angloamericano e può servire per evidenziare, seppure con le dovute differenze, i parallelismi con la produzione di *Morte Accidentale di un anarchico*, messa in scena per la prima volta nel 2008 da parte della compagnia Northern Broasides e poi riproposta in seguito nel 2014 all'Oldham Coliseum Theatre a Manchester da un'altra compagnia per la regia di Kevin Shaw. Come spiegato sul sito della Northern Broasides, *Morte Accidentale* viene trasposto nel nord della Gran Bretagna: «A brilliant expose of police corruption rooted in real events in 1960s Italy – this contemporary adaptation brings the play closer to home, to northern England, and revels in Dario Fo's anarchic genius» e il parallelismo con la tragica uccisione da parte della polizia di un giovane brasiliano, Jean Charles de Menezes, erroneamente identificato come un potenziale terrorista, viene immediatamente evidenziato: «A man has «fallen» to his death from a window whilst in police custody. Accidents happen, but did he jump or was he pushed? And what is the significance of the ill-fated Mancunian Salsa dancer?».

Mentre di solito registi e drammaturghi britannici che non parlano una lingua straniera, si avvalgono di quella che viene chiamata una *literal translation* per fare il proprio adattamento, Deborah McAndrew ha adattato il testo italiano attraverso la consultazione di traduzioni precedenti, come ad esempio quella di Gavin Richards, autore e regista di una delle principali produzioni britanniche di maggior successo negli anni Ottanta, con la collaborazione di Nadia Molinari, regista teatrale per la BBC Radio 4. Come mi ha spiegato al telefono, McAndrew ha cercato di riprodurre i ritmi del testo di partenza ispirandosi, tra le altre cose, ad uno spettacolo contemporaneo alla messa in scena intitolato *Life on Mars*, che

⁹ Dario Fo, *We Won't Pay! We Won't Pay!*, North American version by R. G. Davis, New York, Samuel French, 1980, p. 16.

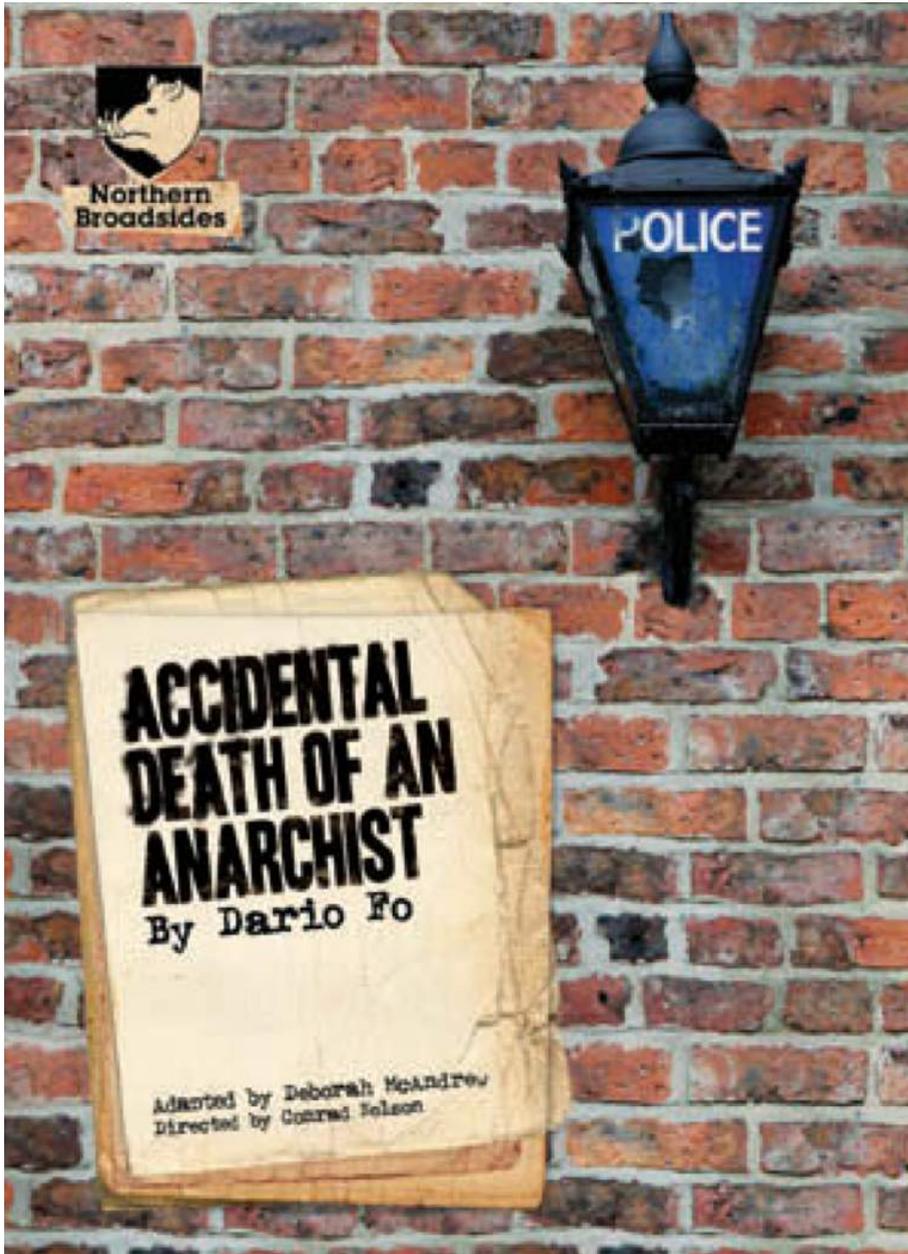


Foto scaricata da < www.northern-broasides.co.uk >; sito consultato il 12/2/2016

ha come protagonisti tre archetipi inglesi facilmente riconoscibili dal pubblico, tra cui un ignorante e stupido poliziotto che si sveglia ritrovandosi indietro nel tempo, negli anni Settanta, un periodo storico nel Regno Unito particolarmente indicato per ambientare questo nuovo adattamento di *Morte Accidentale*.

Proprio in seguito a versioni e messe in scena precedenti criticate per la mancanza di una chiara collocazione geografica, e quindi culturale, dello spettacolo, McAndrew decide espressamente di trasferire gli eventi nel nord del Regno Unito: «People staging previous versions have complained that the dialogue can lack bite because they don't know whether they're in Milan or Middlesbrough. We decided to really rip it out of Milan and stick it in West Yorkshire»¹⁰, coerentemente con le finalità della Northern Broadsides impegnata a mettere in scena spettacoli «with a northern voice.»¹¹ L'approccio adottato nella messa in scena viene illustrato molto più dettagliatamente in un «Education Pack», diviso in una sezione che spiega il *dietro le quinte* con interviste, immagini e foto dello spettacolo e una seconda parte che comprende un articolo dell'adattatrice dal titolo, *The Task of Anarchy*, contenente le sue riflessioni sulla messa in scena di *Morte Accidentale*, ma anche informazioni sull'adattatrice e gli attori, oltre a dati sulle figure storiche attorno a cui ruota il testo. Questo pacchetto, uno fra tanti che la compagnia Northern Broadsides offre ai propri spettatori e a studenti di teatro/performance contiene materiale estremamente utile per capire le dinamiche che hanno portato a scelte di interpretazione testuale, ma soprattutto teatrale riguardanti la messa in scena nel suo complesso.

Più precisamente, McAndrew spiega di aver creato un parallelismo con eventi politici britannici sulla base degli insegnamenti di Fo stesso, il quale crede nella forza del non detto, dei riferimenti indiretti, piuttosto di ciò che viene espressamente dichiarato, motivo per cui non viene mai fatto il nome di Jean Charles de Menezes:

Today, in 2008, our production opens in the same week as the inquest into the death of Jean Charles de Menezes reopens. It's a comparison too poignant to miss. However, just as Fo never refers directly to Pinelli, you won't hear de Menezes named in the Broadsides production. Inference is enough and I take my lead from Fo. It's far more powerful to not say what is in everyone's minds. Like Chekhov and Pinter, Fo knows that what remains unspoken is as powerful, if not more so, than what is actually said¹².

Come si evince da tutto l'articolo, la drammaturga britannica insieme alla compagnia teatrale in questione mette in scena *Accidental Death* sul proprio palcoscenico con l'intenzione di mantenerne le finalità politiche, sapendo che ogni

¹⁰ Abi Bliss, *Five Questions to Deborah McAndrew*, in "Metro", 23 Settembre 2008, <<http://metro.co.uk/2008/09/23/five-questions-for-deborah-mcandrew-525669/#ixzz3wvvgIIPy>>; sito consultato il 11/2/2016.

¹¹ <www.northern-broadsides.co.uk>; sito consultato il 10/2/2016.

¹² D. McAndrew, *The Task of Anarchy*, <www.northern-broadsides.co.uk>; sito consultato il 10/2/2016.

nuova messa in scena è strettamente legata al momento storico in cui si inserisce, rappresentando al tempo stesso un'occasione per dare nuova vita al messaggio di Fo e Rame:

Dario Fo's political integrity scores a direct hit at the human condition for all time; just as he knows that a pompous bloke slipping on a glass eye will be funny forever. It is my adaptation of his play that must be thrown away, like every other version, in every other language. Only Fo's text should be preserved, to be revisited by each generation and, like the rare jewel it is, polished and buffed to a rejuvenated glister¹³.

La sua scelta è estremamente consapevole e motivata tanto da portarla ad evitare qualunque riferimento al termine terrorista, fin troppo ricorrente nei media, per non scadere nella retorica del *Terror Discourse*¹⁴, ma con l'intenzione, ancora una volta sulla base dell'impegno fortemente politico del teatro di Fo e Rame nel senso più ampio e significativo del termine, di portare i propri spettatori a riflettere sugli effetti che la campagna mediatica e dei governi del mondo occidentale sul terrore, che lei definisce come «attuale clima di terrore», ha e continua ad avere su noi cittadini:

This play is about what a terror threat does to us; how we respond, and how our values are stretched to breaking point and beyond. It cannot be accepted that extraordinary rendition, Guantanamo Bay, the shooting of an innocent young man on the London Underground and all the other abuses, political, military and economic that have characterised the last seven years are in any way justified by the 'current climate of terror'. Fo's brilliant satire provides us with a framework for that painful self scrutiny which any truly civilised society must continually undergo¹⁵.

L'impegno politico dichiarato dalla drammaturga si traduce in scelte sia di natura traduttiva che di natura teatrale. McAndrew, infatti, inserisce alla fine del primo atto una canzone ispirata a balli e musiche latine, come salsa e samba, per collegare la sua versione di *Accidental Death* alla riapertura delle indagini sulla tragica morte di Jean Charles De Menezes. L'intento, come dicevamo, era quello di seguire le orme di Fo e Rame, che aggiornavano costantemente *Morte Accidentale* sulla base di sviluppi di cronaca contemporanei alla messa in scena. Questi i versi della canzone:

Adeus my boyhood home, I must cross the
foaming sea Beyond the blue horizon, far away
from my family.
Ola to the land of strangers, and the man that I must

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Vedi M. Baker, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, London and New York, Routledge, 2006; A. Draper, *The Politics of Power*, USA, Wadsworth Publishing, 2002.

¹⁵ D. McAndrew, *op. cit.*

be. I know I can face the dangers for the dream of
 Anarchy.
 Forza! Voce! Forza! Voce!
 What's the chance amigo? One face in a million.
 Live the dance amigo – feel the beat
 Like a true Brazilian. Oh – te adoro Salsa – the cabasas, the congas sound
 On the streets of Sao Paolo, to the seats of the London Underground.
 Obrigado Salsa – There's a tear in this immigrant eye. I will move to your Latin groove till the
 day that I die.
 And the beat goes – Bang! Bang! Bang! Bang! Ba-bang bang! Blood pounding in my ears.
 Bang! Bang! Bang! Bang! Ba-bang bang!
 Twenty seven years.
 Bang! Bang! Bang! Bang! Ba-bang bang!
 Electricity.
 Make the connection, shake your bon-bon and dream of Anarchy!
 Forza! Voce! Forza! Voce!¹⁶

La canzone, che si sofferma sulle origini brasiliane della vittima, viene cantata e ballata dagli attori a ritmo di salsa mentre questi indossano costumi che richiamano i *mariachi* messicani, come mostrano le foto a pagina seguente¹⁷.

La mescolanza di riferimenti culturali legati a diversi paesi del mondo latino, per esempio la salsa, nonostante il ragazzo venisse dal Brasile, i cui ritmi per eccellenza sono invece quelli della samba, e i costumi, sembrerebbero indicare l'influenza della cornice teatrale, a cui ho fatto riferimento precedentemente, emersa come quasi costante nella ricezione del teatro italiano nel mondo angloamericano. La scelta del costumista di sottolineare l'identità brasiliana della vittima attraverso le magliette di calciatori, con l'aggiunta di cappelli di chiaro aspetto messicano, è quanto meno discutibile con il rischio di essere fuorviante. Sarebbe legittimo chiedersi come si possa incoraggiare gli spettatori a riflettere sulla violenza delle forze di polizia mentre vengono distratti dagli attori stessi che cantano e ballano a ritmo di salsa con costumi messicani, allo stesso modo in cui è discutibile la funzione del prologo nell'adattamento di Davis *We Won't Pay! We Won't Pay!*

La seguente recensione indica invece come l'anglicizzazione degli eventi, che vengono trasposti nel West Yorkshire, insieme alle scelte del costumista colgono nel segno nel denunciare i metodi polizieschi nei confronti di vittime quali Jean Charles De Menezes:

Out goes Fo's Italy, except for the names of characters, the exaggerated dramatic mannerisms
 and the camp romantic songs. In comes McAndrew's spiky, wittily knowing version of West
 Yorkshire 2008, the credit crunch and abuse of civil liberties, with a nod to DCI Gene Hunt's

¹⁶ <<http://www.northern-broadsides.co.uk.gridhosted.co.uk/wp-content/uploads/2015/03/Accidental-Death-of-an-Anarchist-Education-Pack.pdf>>; sito consultato il 20/02/2016.

¹⁷ Foto scaricate da <<http://www.thepublicreviews.com/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-theatre-oldham/>>; sito consultato il 15/02/2016.



Life On Mars (biscuits and all) and the policing methods that downed Jean Charles de Menezes. A yellow Brazil football shirt further emphasises the link.¹⁸

Una conversazione con la drammaturga ha inoltre chiarito come la motivazione di tali scelte non avesse nulla a che vedere con una rappresentazione caricaturale tipica di altre messe in scena di testi italiani. Come sottolinea McAndrew, l'intento di Fo nel far cantare una canzone anarchica ai poliziotti era quello di far fare loro qualcosa che non avrebbero mai fatto e creare una scena assurda e paradossale, come tante altre nel corso dello spettacolo. La drammaturga britannica, consapevole del fatto che una canzone anarchica non avrebbe avuto alcun significato per il suo pubblico nel 2008, cerca comunque di produrre un effetto simile a quello voluto da Fo facendo fare ai poliziotti qualcosa che non avrebbero mai fatto, come ballare salsa, assumendo pertanto l'identità della persona che era stata uccisa e incoraggiando gli spettatori a riflettere sulla morte del giovane brasiliano:

To make the police do something that they would never do, to make them appear absurd, while taking on the identity of somebody they killed to reproduce the impact of the original play on current British audience so that they would connect with the man who was killed.¹⁹

La generalizzazione nell'identificare l'origine della vittima attraverso ritmi latini, ma non tipicamente brasiliani come quelli di salsa, e i costumi che richiamano il Messico piuttosto che il Brasile, è da ricondurre alla cornice attraverso cui vengono interpretate culture straniere quali quelle latine nel mondo angloamericano. In altre parole possiamo presupporre che la musica e i costumi, seppur non corrispondenti alla nazionalità di Jean Charles De Menezes, abbiano permesso comunque ad un pubblico britannico di riconoscere quei segnali come indicazioni di una origine latina generica e di indirizzarli verso il parallelismo voluto da McAndrew tra il caso Pinelli e quello britannico, seppur con le dovute differenze. L'elemento chiave da tenere a mente è che in questo caso la cornice culturale attraverso cui viene di solito interpretato e recepito uno spettacolo straniero per le sue caratteristiche altre, diverse dalla cultura ricevente, non si traduce in scelte teatrali che portano a una rappresentazione stereotipata dei personaggi. Conferma di questo è anche la scelta ben precisa di far recitare gli attori mantenendo il proprio accento nord britannico, scartando quindi la strategia dello *stage accent* per rafforzare invece la ricollocazione geografica dello spettacolo.

La trasposizione in contesto locale per rendere il testo attuale e significativo per i propri spettatori emerge chiaramente nell'adattamento di McAndrew, come mostra la resa del passaggio seguente:

¹⁸ C. Hutchinson, *Charles Hutchinson reviews Death Of An Anarchist*, "Scarborough Review", 27 November 2008.

¹⁹ Intervista telefonica con Deborah McAndrew, 9 marzo 2016.

INDIZIATO: Bravo, ma dopo il punto! Lei conosce la sintassi e la punteggiatura? Osservi bene: Professore Antonio Rabbi. Punto. Poi c'è maiuscolo P. psichiatra! Ora, guardi, che non è mica millantare un titolo dire: "io sono psichiatra". È come dire "io sono psicologo, botanico, erbivoro, artritico." La conosce lei la grammatica e la lingua italiana? Sì? Beh, allora dovrebbe saperlo che se uno scrive archeologo è come se scrivesse bergamasco... mica vuole dire che ha fatto gli studi!

COMMISSARIO: Sì, ma quel "già libero docente all'università?"

INDIZIATO: Ecco, mi spiace, ma stavolta è lei che millanta: m'ha detto che conosce la lingua italiana e la sintassi e la punteggiatura, e poi salta fuori che non sa neanche leggere corretto...

COMMISSARIO: Cosa non so?

INDIZIATO: Ma non ha visto la virgola dopo il già?

COMMISSARIO: Eh, sì... c'è una virgola. Ha ragione, non ci avevo fatto caso?

INDIZIATO: Ah, ho ragione! "non ci avevo fatto caso?" E lei, col fatto che non ci fa caso, ti sbatte in galera un innocente?

COMMISSARIO: Ma è proprio matto... (*Senza rendersi conto che ha cominciato a dargli del lei*) Cosa c'entra la virgola!

INDIZIATO: Niente, per uno che non sa la lingua italiana e la sintassi! Che poi mi deve dire che titolo di studio ha, e chi l'ha promossa lei... Mi lasci finire! La virgola è la chiave di tutto, si ricordi! Se dopo il già c'è la virgola, tutto il senso della frase cambia di colpo.

Dopo la virgola, dovete prendere fiato ... breve pausa intenzionale... Poiché "sempre la virgola impone diversa intenzionalità."

Quindi si leggerà: "Già" (e qui ci sta bene anche una smorfietta di sarcasmo, meglio ancora!) Allora... ecco la lettura corretta della frase: Già... (*Fa una smorfia e un risolino di testa*) Libero docente all'università, altra virgola, di Padova... come a dire: dai, non sparar frottole... ma a chi la racconti, chi ti crede... solo i fessi ci cascano!²⁰

MANIAC: Well, there you go then. 'Professor Antonio Rabbia' comma, capital 'P' – 'Psychiatrist'. Full stop. It's perfectly obvious to anyone with a basic knowledge of syntax and punctuation. You never use a capital letter after a comma. And anyway, there's no crime in saying you're a psychiatrist. Everybody thinks they're a 'bit of a psychiatrist'. Like a hobby. I could have put anything there, really – philatelist, cyclist, campanologist...

BERT: It also says, 'Lecturer, at the University, of Bradford'. MAN: Yes – and after the 'Lecturer'? BERT: What? MAN: Another comma.

BERT: So?

MANIAC: So! (*He laughs, and shakes his head sadly*) So! (*He appeals to the CONSTABLE, who laughs and shakes his head also*) So – detail, Inspector. You miss a crucial thing like that and an innocent man is condemned.

BERT: What have all these commas got to do with anything?

MANIAC: Clearly nothing to a man who spent the Literacy Hour picking his nose. The humble comma changes the whole meaning of the sentence. After a comma, the reader – that's you – takes a breath. A momentary hiatus, which indicates modified intentionality.

²⁰ D. Fo, *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 9.

I'll take you through it, shall I? 'Lecturer,' comma – and here you might invest that comma with a sneer or an ironic chuckle – 'Lecturer', (*sneers, chuckles*), 'at the University,' another comma (*scoff*), 'of Bradford!' It's perfectly clear. Like saying 'woo woo, (*Siren sound*) wake up loser, you'd have to be a right donkey to take this seriously.'²¹

La sostituzione del nome di una università italiana con quella di Braadford, il riferimento alla Literacy hour, cioè l'alfabetizzazione nelle scuole primarie britanniche, la resa della funzione dell'avverbio italiano già e il suo rispettivo significato, che non hanno corrispondenti in inglese, attraverso il mantenimento di sogghigni e risate sotto i baffi, sono tutti esempi dell'approccio complessivo di questo adattamento accolto con grande entusiasmo dalla critica.

Secondo Ian Hall, tra gli altri, non solo McAndrew riesce a rendere attuale lo spettacolo ma lo fa con il giusto ritmo ed equilibrio tra riferimenti espliciti e allusioni implicite alla corruzione che affligge qualunque società:

Most of all, much praise must go to the adaptor of the play Deborah McAndrew, by keeping any play bang up to date is a hard task, to keep it flowing at such a pace is rare. Ms McAndrew managed to do both. By also keeping in the references and subtle winks to those who read between the lines and saw the corruption that can be anywhere if left untreated, for that alone Ms McAndrew deserves full applause. All in all a superb piece of theatre.²²

La recensione del *Northern Echo* sottolinea come l'apprezzamento della critica fosse condiviso dal pubblico che ha riso talmente tanto da spingere quasi gli attori a interrompere lo spettacolo in alcune occasioni:

The appreciative audience in The Georgian Theatre Royal laughed so much they nearly stopped the play on numerous occasions. This production is quirky, side-splitting and the funniest thing I've seen for a long time. May the farce be with you. Northern Broadside, we love you.²³

L'adattamento di McAndrew, messo in scena per la prima volta del 2008, viene riproposto, con modifiche e tagli, nel 2014 a Manchester da parte di un regista e una compagnia teatrale diversi e con risultati altrettanto diversi. La critica infatti a volte premia, ma a volte mette in discussione questa produzione. Nella seguente recensione, per esempio, i pezzi di salsa, inseriti all'interno di una produzione che sposta l'ambientazione in un periodo non ben definito seppur con riferimenti al 2010, diversamente dall'adattamento originario, vengono definiti una delizia, seppur assurda:

²¹ D. Fo, *Accidental Death of An Anarchist*, adapted by Deborah McAndrew, 2008, manoscritto.

²² I. Hall, *Accidental Death of an Anarchist*, "Liverpool Echo", 13 November 2008.

²³ P. Radcliffe, *Accidental Death of an Anarchist*, "Northern Echo", 21 October 2008.

Beautifully delivered salsa numbers, choreographed by Catherine Kinsella, which come out of the blue and are an absurd delight. It's hard to place the production in any decade – 2010s references but no computers or mobile phones – but that only adds to the timeless nature of the subject in hand. *Accidental Death of an Anarchist* really is, in the very best sense, a bit of fun, and *The Coliseum* once again proves that it can deliver solid, enjoyable productions that provide a great night out²⁴.

Un altro critico riconosce che ci sono momenti di pura stupidità, ma che le parti musicali contribuiscono a rendere lo spettacolo divertente, se lo spettatore sta al gioco e che complessivamente la produzione mantiene la sua rilevanza politica:

Admittedly there are moments of pure silliness and even a musical number here and there – but if you're prepared to go with the flow- then you'll benefit from a really good laugh. This production lives up to its description as a classic by remaining politically sharp²⁵.

Altri, al contrario, sostengono che la produzione non stimola il senso critico negli spettatori, come invece si prefigge Fo e che la scelta di far ballare salsa ai poliziotti, piuttosto che far cantare loro una canzone anarchica, come nel testo originale e in altre produzioni britanniche, seppur divertente faccia perdere il piglio ironico:

Fo's farce entertains as part of a process which encourages his audience to question conventional beliefs and challenge authority. It's this that is lacking and without it the show is just another farcical comedy, and maybe not as funny as the best. [...] In earlier productions *The Maniac* cajoled the police into joining him in singing anarchist songs. Getting them to salsa is entertaining, but completely lacks the irony. Relocating the show from late-sixties Italy to modern Britain, doesn't help. The reference to Sussex levels and Theresa May grate against the still included Italian names and references to Milan²⁶.

Queste riflessioni su come la scelta di ambientare lo spettacolo in Gran Bretagna si scontri con i continui riferimenti ad eventi e luoghi italiani conferma la natura effimera di ogni rappresentazione teatrale, che è legata al qui e all'adesso di ogni messa in scena. A questo si aggiungono una serie di scelte operate a vari livelli, come ulteriormente sottolineato da McAndrew durante la nostra conversazione telefonica, da parte tutti gli interpreti coinvolti nella trasposizione di un testo teatrale da una cultura ad un'altra, alcune motivate politicamente e altre da ragioni

²⁴ J. Beggs, *Accidental Death of an Anarchist Reviewed*, "The Reviews Hub", 12 March 2014, <<http://www.thepublicreviews.com/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-theatre-oldham/>>; sito consultato il 15/02/2016.

²⁵ N. Anglesey, *Review: Accidental Death of an Anarchist*, "Manchester Evening News", 2 March 2014, <<http://www.manchestereveningnews.co.uk/whats-on/arts-culture-news/review-accidental-death-anarchist-oldham-6803389>>; sito consultato il 12/02/2016.

²⁶ J. Davies, *Accidental Death of an Anarchist Reviewed*, "Manchester Confidential", 14 March 2014, <<http://www.manchesterconfidential.co.uk/culture/arts/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-reviewed>>; sito consultato il 18/02/2016.

più direttamente teatrali o commerciali. In questo caso, ad esempio, è evidente come lo stesso adattamento, in parte modificato e messo in scena da attori e registi diversi, abbia portato a risultati divergenti a distanza di qualche anno. Non bisogna infine dimenticare che assicurare la riuscita, e quindi il successo di uno spettacolo, specialmente se straniero, è una priorità che condiziona fortemente le scelte di adattatori e registi e che la riproposizione di *Accidental Death of an Anarchist* in un altro teatro in un altro periodo, soprattutto da parte di altri attori e registi rispetto a quelli per i quali l'adattamento originario era stato concepito, porta per definizione alla creazione di uno spettacolo che difficilmente riesce a mantenere le stesse finalità che si era prefissa la Northern Broadsides.

La produzione di quest'ultima, che si caratterizza per l'impegno politico dei suoi interpreti in termini di adattamento e di scelte teatrali, costituisce un esempio di quello che altrove ho definito come *resistant approach*²⁷, un approccio che si differenzia da quello predominante nel mondo anglo-americano focalizzato sull'origine culturale dei testi teatrali italiani, siano essi di Fo e Rame, o di altri drammaturghi. Da un lato questa, come la produzione di Davis fra tante altre, conferma la complessità di fattori che determinano e continuano a determinare la ricezione di drammaturghi italiani nel Regno Unito e negli Stati Uniti, in termini non solo di scelte prettamente linguistiche e traduttive, ma soprattutto di elementi e tradizioni culturali e teatrali in senso ampio che portano alla riscrittura di questi testi stranieri al fine di creare prodotti facilmente fruibili dalla società ricevente per garantirne il successo. Al tempo stesso adattamenti quali quello di McAndrew indicano che stanno emergendo tendenze e approcci alternative a quelli predominanti. L'impegno politico dei traduttori/adattatori e delle compagnie teatrali coinvolte, se collocato in un contesto fertile e realizzato attraverso strategie in controtendenza alla strategia degli *stage Italians*, come nel caso delle messe in scena di testi di Fo e Rame da parte della San Francisco Mime Troupe a Los Angeles negli anni Ottanta, può portare infatti a risultati estremamente positivi e coerenti attraverso un *resistant approach*. Da questo punto di vista, la traduzione teatrale continua a rappresentare una stimolante, seppur negletta, area di studio in seno ai Translation Studies e non solo, che offre spunti interessanti sui rapporti tra le culture persino al giorno d'oggi in un mondo in cui i confini culturali, storici e geografici vengono continuamente messi in discussione attraverso fenomeni della globalizzazione e flussi migratori.

²⁷ Vedi S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame*, cit., ma anche "Staging Italian Theatre: A Resistant Approach", in: *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*, ed. by Gunilla Anderman, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, pp. 46-55; "Theatre and culinary translation of Italian culture", in: *Cross-Cultural Encounters: Identity, Gender, Representation*, ed. by Marc Silver and Giovanna Buonanno, Roma, Officina Edizioni, 2005, pp. 204-212.

Al confine dell'intraducibile: varietà linguistiche e *pastiche* linguistico nella traduzione di Dario Fo

IRIS PLACK

UNIVERSITÄT HEIDELBERG

1. Introduzione

Non è un compito facile parlare della traduzione di un teatro che trae la sua legittimazione dall'incompiuto, dal rifiuto dell'idea di un originale immutabile. Il teatro di Dario Fo emerge da una produzione teatrale popolare e s'inscrive nella tradizione genuinamente orale della Commedia dell'arte e dei "giullari" medievali. Non c'è da meravigliarsi, pertanto, se l'autore stesso afferma che i testi stampati non sono l'originale¹. Di fronte ad un originale inesistente e un testo mai definitivamente concluso, come non parlare di "intraducibilità"? Inoltre, bisogna tener conto anche della comicità delle sue commedie: producendo un effetto straniante alla maniera di Brecht, il comico nasce prima di tutto dall'uso particolare della lingua. Anzi, bisognerebbe parlare non di lingua, ma dei più svariati linguaggi, poiché Fo, come rileva Anna Dal Negro², gioca sulla tastiera delle varietà linguistiche. Questo aspetto centrale del suo teatro sarà evidenziato in seguito, quando andremo a indagare come Fo adoperi le diverse varietà linguistiche, creando una

¹ Cfr. G. Seibt, *Zufällige Ehrung eines Anarchisten*, "Berliner Zeitung", 10 ottobre 1997.

² Cfr. A. Dal Negro, "Dario Fo: Mit Wörtern, Lauten und Gesten die Welt umkehren", in: *Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen*, a cura di E. Erdmann, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2003, p. 62.

sorta di *pastiche* inventivo che culmina nel famoso *grammelot*, e come si comporti il traduttore tedesco per rendere nella sua lingua questa «girandola di linguaggi»³.

2. Dario Fo e il testo teatrale: l'originale che non c'è

Per Fo il testo teatrale non è un'opera d'arte autonoma, vale a dire non sussiste indipendentemente da autore e lettore, la sua forma dipende dal rispettivo contesto storico-politico attuale e dall'interazione tra spettatori e attori. Anche nella versione stampata, quindi, il testo non è da considerarsi mai definitivo⁴. La matrice popolare dell'arte di Fo fa sì che le sue opere siano tutt'altro che inalterabili, in quanto sono aperte a correzioni, aggiunte o aspetti nuovi⁵. Ciò significa anche, detto fra parentesi, che il testo base di una traduzione è spesso difficile da reperire. Inoltre, per Fo – autore, regista e primo attore in una sola persona – vale doppiamente ciò che Gianfranco Folena vede come condizione primaria della lingua teatrale, «che [essa] nella registrazione scritta rinvia sempre ad altro, alla sua prassi esecutiva orale e mimica»⁶. Se esiste un originale, è dunque l'attuazione scenica, che è però sempre nuova e cambia con ogni rappresentazione. Se i testi stampati non sono l'originale⁷, le traduzioni di questi testi non potranno quindi rivendicare di «stare per» un originale⁸, e questo fatto non rimarrà certo senza conseguenze per la traduzione.

3. Tra *pastiche* linguistico e “interlingua teatrale”: Fo e l'uso della lingua

3.1. Il valore politico

Uno dei caposaldi dell'arte di Dario Fo è l'uso particolare della lingua, il cui eccezionale vigore comico è strettamente connesso al messaggio politico delle sue opere⁹.

³ P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000, p. 149.

⁴ Cfr. S. Moraldo, “Dario Fo”, in: *Die Zeit. Literaturlexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden*, II, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2008, p. 133.

⁵ Cfr. P. O. Chotjewitz, H. Jungblut, “Dario Fo und sein Theater”, in: D. Fo, *Bezahlt wird nicht!*, trad. di P. O. Chotjewitz, Berlin, Rotbuch Verlag, 2010, p. 121.

⁶ Cfr. G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 120.

⁷ Cfr. G. Seibt, op. cit.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Tanto più che per Fo, ogni arte è politica per definizione, «quindi quando si aggiunge “politico” a proposito di ogni forma d'arte in verità si aggiunge un inutile aggettivo specificativo» (D. Fo, *Nuovo Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Milano, Chiarelettere, 2015, p. 82).

Così, per esempio, l'autore adopera la satira e l'ironia al fine di ridicolizzare la "classe dominante", poiché sostiene che:

[...] nessuna forma di potere, sia esso religioso, dispotico, militare, totalitario e perfino quello che, almeno sulla carta, si dichiara democratico, riesce a sopportare la satira e l'ironia, proprio perché entrambe tendono a ridurre il potere in mutande o, peggio, completamente nudo¹⁰.

Come rileva Folena, Fo fa ricorso ai modelli linguistici della commedia dell'arte appunto come mezzi della trasgressione, che non rispettano più «i tabù linguistici e non linguistici dell'alta società nobiliare, ecclesiastica e borghese»¹¹. Da qui anche l'attenzione alla letteratura popolare, di cui il dialetto è l'espressione tradizionale, e in ispecie all'osceno e al triviale, che secondo Fo «è spesso parte del valore lessicale d'ogni popolo»¹².

3.2. Il *pastiche* linguistico

Qual è dunque la peculiarità del linguaggio teatrale di Dario Fo? Ovviamente, non si tratta della semplice imitazione di varietà linguistiche esistenti, ma dell'«uso trasgressivo dello strumento linguistico», della «manipolazione e contaminazione dei generi e dei linguaggi, finalizzate a una ricerca di straniamento, di parodia e di contestazione di un "ordine" giudicato repressivo»¹³. È quindi tutt'altro che una lingua popolare: è un linguaggio altamente elaborato, che fa ricorso ai dialetti arcaici, ai gerghi contemporanei e alle lingue straniere, alla bassa oralità e alla deformazione carnevalesca del linguaggio¹⁴. Tenendo conto del forte potenziale creativo ed espressivo di questo linguaggio, lo definirei con Folena, in analogia a quello letterario, *pastiche* linguistico¹⁵. Di esso esistono diverse graduazioni: per caratterizzare i personaggi tipo delle sue commedie, Fo si serve della lingua standard, venata da colloquialismi e gergalismi del parlato e da elementi locali e regionali, per lo più riconducibili a dialetti settentrionali (innanzitutto a quello lombardo). In opere come *Mistero Buffo*, invece, adopera un miscuglio di dialetti padani arcaici, difficilmente comprensibili per il lettore contemporaneo. Non per caso, Franca Rame fornisce la versione in italiano standard a fronte¹⁶.

¹⁰ Ivi, p. 53.

¹¹ Cfr. G. Folena, op. cit., p. 122.

¹² D. Fo, *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico*, a cura di D. Fo, F. Rame, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 4.

¹³ P. Trifone, op. cit., p. 151.

¹⁴ Cfr. ivi, p. 150.

¹⁵ Cfr. G. Folena, op. cit., p. 121. Un altro autore che ha fatto del *pastiche* linguistico una caratteristica della sua arte è Carlo Emilio Gadda.

¹⁶ Cfr. P. Trifone, op. cit., p. 147.

3.3. Il *grammelot*

La riproduzione scritta di queste forme di *pastiche* è nondimeno possibile, mentre ciò non vale per il caso particolare del *grammelot*: esso è creato al momento stesso della rappresentazione sul palcoscenico ed è quindi difficilmente riproducibile¹⁷. In una delle sue commedie, lo stesso Fo lo definisce «una serie di suoni senza senso apparente ma talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso»¹⁸, tanto che si impone il paragone col famoso discorso assurdo di Chaplin in veste di *grande dittatore*.

Il *grammelot* si sottrae a ogni tentativo di traduzione: primo, per la sua qualità di idioletto, intimamente legato alla *performance* scenica del grande istrione Fo; e secondo, perché costituisce già per se stesso una sorta di “interlingua teatrale”, fatta per essere intesa senza specifiche competenze linguistiche, la cui mancanza è compensata dal gesto e dalla mimica¹⁹. Non per caso, gli episodi in *grammelot* del *Mistero Buffo*, rappresentato per la prima volta nell’ottobre 1969, sono stati inseriti solo nella stagione teatrale del 1973-74: essi dovevano risolvere le difficoltà linguistiche sorte nel corso della tournée in Francia²⁰. A Parigi l’attore, dopo aver avvertito che si sarebbe esibito in un *grammelot* che imita il francese del Cinquecento, sorprende così il suo pubblico:

[...] cambiando interamente tono e *attitude* cominciai a parlare in un francese tutto inventato, con accenni a un falsetto strascicato, rivolgendomi direttamente al pubblico e agli spettatori singoli con cipiglio aggressivo e all’istante scoppiando in una risata tutta arrotondata da mille erre biascicate. Il pubblico era a dir poco perplesso e stupito. A un certo punto ecco che si leva una voce tonante che esclama con entusiasmo: “Che bello il francese del Cinquecento!”²¹.

Qui sta la particolarità dell’“interlingua teatrale”, che può essere semantizzata da gesti, mimica e lazzi e che appunto per questo si può sottrarre alle regole della grammatica²².

¹⁷ Cfr. F. Bianco, “La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale”, in: *Atti del convegno ‘Traditions populaires dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini et Dario Fo’* (Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 dicembre 2011), a cura di L. El Ghaoui, F. Tummillo, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, 2014, non pagin.

¹⁸ D. Fo, *Settimo: ruba un po’ meno* (1964), in: *Teatro*, a cura di D. Fo, F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, p. 135.

¹⁹ Cfr. G. Folena, op. cit., p. 121.

²⁰ Cfr. C. Susa, “‘Mistero buffo’ (1969). Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico”, in: *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta, L. Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, p. 198. I francesi per Fo sono stati gli ideatori del *grammelot*, «pur ispirandosi al linguaggio recitato dai nostri comici dell’arte quando arrivarono in Francia quattro secoli fa» (D. Fo, *Nuovo manuale minimo dell’attore*, cit., p. 180).

²¹ D. Fo, *Nuovo manuale minimo dell’attore*, cit., p. 185. Trifone afferma giustamente che «questo singolare modo di “parlare senza parole” si prest[a] ad essere descritto piuttosto che ad essere trascritto» (P. Trifone, op. cit., p. 147).

²² Cfr. G. Folena, op. cit., pp. 120-121; P. Trifone, op. cit., p. 148.

4. Le soluzioni traduttive di Peter O. Chotjewitz

Nel loro necrologio al traduttore Peter O. Chotjewitz, Dario Fo e Franca Rame fanno l'elogio delle sue traduzioni tedesche, che avrebbero dato origine ai successi strepitosi di tutte le loro commedie nei paesi di lingua tedesca. Aggiungono con una strizzata d'occhio che le sue traduzioni hanno suscitato risate nei momenti in cui loro stessi, nella loro lingua, non ci sono per niente riusciti²³. La critica invece rileva o l'italianità clownesca, o al contrario l'esagerata serietà didattica e la mancanza d'ironia delle rappresentazioni in lingua tedesca²⁴. Il nesso mancante tra queste prospettive mi sembra essere proprio il gioco spiritoso con la lingua e i linguaggi: come essenza delle opere del nostro, ne trasporta sia la comicità, sia il valore politico. La resa di questo pregio caratteristico nella traduzione è quindi decisiva per la ricezione, se non per il successo delle sue commedie. Analizzeremo in seguito alcuni esempi di come Chotjewitz tratta i diversi aspetti della variazione linguistica in Fo e di come le soluzioni traduttive influiscono sull'effetto del testo.

4.1. Sperimenti e spostamenti: tra dimensione diatopica, diastratica e diafasica

La prima commedia dell'autore, *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), è una fonte preziosa di esempi per l'analisi delle varietà linguistiche nel primo Fo. Ne verranno esaminati solo tre per illustrare la resa in tedesco di alcuni casi tipici, riportati da Trifone²⁵. Considereremo le tre dimensioni sincroniche della variazione, senza tener conto del mutamento diacronico, giacché si tratta di un' "istantanea" della situazione linguistica del 1959. La variazione diamesica non è considerata separatamente, ma, seguendo Eugenio Coseriu²⁶, come compresa nelle altre tre dimensioni.

4.1.1. DIATOPIA

Il primo esempio riguarda una varietà diatopica, per quanto abbia qui assunto una funzione diastratica; le espressioni lombarde caratterizzano una fascia particolare della società, formata dalla gioventù milanese:

²³ Cfr. D. Fo, F. Rame, *Tod eines Anarchisten*, trad. di F. Matteoni, "Jungle World", n. 6, 10 febbraio 2011.

²⁴ Si veda il commento di Gustav Seibt: «Fo war eine Zeitlang auch in Deutschland überaus erfolgreich. Nur fehlen eben der Sprachwitz und die laute Präsenz des italienischen Komödiantentums, und so wirken Fos Stücke bei uns leicht lehrhaft, oft trocken leitartikelhaft und unerotisch» (op. cit.).

²⁵ Cfr. P. Trifone, op. cit., pp. 152-158.

²⁶ Cfr. E. Coseriu, *Lezioni di linguistica generale*, Torino, Boringhieri, 1973, pp. 135-152.

TERZO AMICO Perché, tu ti aspettavi un ringraziamento da quello? **Da 'sto faccia di palta? Ma sei proprio un pistola! Op!**

LUNGO Ahia!

TERZO AMICO (*altro colpo dove capita*) Op!

SECONDO AMICO **Siamo tutti pistola!** Gli procuriamo la moglie: **un pezzo di sleppa che non finisce più**, coi soldi, illibata...

QUARTO AMICO (*come leggesse un annuncio matrimoniale*) Con muri propri, massima moralità... Adesso gli stiamo per fare la dote, anche, e lui ci risponde che il congestionato è una parte che non gli piace, **'sto magnaccia!**²⁷.

Complessivamente, Chotjewitz riesce a trasferire le espressioni lombarde in un parlato sovraregionale, non riconducibile cioè a una determinata regione tedesca (“von so einem Mondgesicht”; “Ein Schmuckstück”), anche se al prezzo di tralasciare qualche parola (“Siamo tutti pistola!”; “sto magnaccia!”). L’episodio con il colpo di pistola, fondato sul gioco di parole italiano (“un pistola”), è omissso, benché in tedesco sia stato disponibile l’idioma “zum Schießen”: non è chiaro se esso non sia più concepito come motivato o se la traduzione si basi semplicemente su una versione precedente dell’originale:

DER DRITTE: Wieso erwartest du Dankbarkeit von so einem Mondgesicht? Du bist wirklich zum Schießen.

DER ZWEITE: Wir besorgen ihm eine Frau: Ein Schmuckstück, mit Geld, unberührt...

DER VIERTE (*als lese er aus einer Anzeige vor*): Eigenes Grundstück, untadeliger Lebenswandel... beschaffen ihm auch noch die Mitgift, und er hat keine Lust, den Kranken zu spielen!²⁸.

In ogni caso, l’esempio dimostra che non è un’impresa facile rendere in tedesco «il ritmo rapido e le inflessioni popolari» del «parlato da “periferia lombarda”»²⁹. Inoltre, l’uso della lingua dialettale a teatro, praticato già da Pirandello, Eduardo de Filippo o Totò, non è privo di un certo effetto comico. Sia l’italiano che il tedesco sono del resto lingue sempre poco sviluppate riguardo alla variabilità diastratica, mentre la loro stratificazione diatopica è molto accentuata, in modo che le differenze sociali si colgono piuttosto all’interno delle varietà locali³⁰.

²⁷ D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, a cura di F. Rame, 1980, p. 8, grassetto mio.

²⁸ D. Fo, *Erzengel flippem nicht. Komödie*, trad. di P. O. Chotjewitz. Francoforte s. M., Verlag der Autoren, 1990/2011, p. 1, grassetto mio.

²⁹ P. Trifone, op. cit., p. 154.

³⁰ Cfr. P. D’Achille, “Variazione diatopica”, in: *Treccani, Enciclopedia dell’Italiano*, 2011.

4.1.2. DIASTRATIA

Si trovano anche casi riconducibili alla variazione diastratica. Nell'esempio seguente, spiccano la subordinata relativa costruita con *che* indeclinato ("a uno... che gli sputi addosso") e la frase-eco ("ti guarda...ti guarda!")³¹:

BIONDA (...) Ma che gusto c'è a dar delle legnate **a uno che** poi sorride e ti dice grazie, **che gli sputi addosso e ti guarda** con quella faccia, **ti guarda!**³².

Entro i limiti del tedesco, la soluzione di Chotjewitz è anche qui riuscita: adotta procedimenti sintattici analoghi a quelli dell'italiano, come la dislocazione del dimostrativo "das", che riprende la costruzione con l'infinito "einen fertig zu machen", e l'inversione dei costituenti in "dann schaut er dich an mit so einem Gesicht":

DIE BLONDE: (...) **Das** macht doch überhaupt keinen Spaß, **einen fertig zu machen, der** dich hinterher anlächelt und Dankeschön sagt, wenn du ihn anspuckst, und dann **schaut er dich an mit so einem Gesicht...**³³.

Altri procedimenti morfosintattici e lessicali di un parlato basso, che Fo adotta per conferire «un minimo di identità sociologica ai personaggi», sono per esempio le forme *ce lo* e *ci* per "glielo" e "gli" oppure il dimostrativo *sto*³⁴.

4.1.3. DIAFASIA

L'intento contemporaneamente politico e comico dei testi si rivela in modo netto nella parodia del burocrate, in cui Fo mette a nudo «le patologie connesse all'esercizio del potere»³⁵. Il nostro riprende ironicamente la pedanteria che trova la sua espressione in "mostruosità linguistiche" come le denominazioni dei diversi moduli e formulari burocratici:

LUNGO (...) (*Aprire la valigia, estrae un gran pacco di documenti e sventola le carte che infila man mano sotto il muso degli Impiegati, una ciascuno*)
L'atto di nascita... il certificato di residenza... di nullatenenza... di congedo illimitato... la dichiarazione d'invalidità permanente... il nulla osta... il nulla osta in carta semplice... il nulla osta preventivo... il nulla osta straordinario... e un nulla osta di riserva³⁶.

³¹ Cfr. P. Trifone, op. cit., p. 154.

³² D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, cit., p. 45, grassetto mio.

³³ D. Fo, *Erzengel flippeln nicht*, cit., p. 21, grassetto mio.

³⁴ Cfr. *ibid.*

³⁵ P. Trifone, op. cit., p. 157.

³⁶ D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, cit., p. 75-76, grassetto mio.

Per ottenere un effetto analogo a quello italiano, il traduttore adotta una strategia appropriata del tedesco: invece delle ripetizioni reiterate (“il nulla osta”) e delle rime (“residenza”, “nullatenenza”), si serve di composti nominali – già esistenti o inventati – costituiti finanche da tre elementi, come “Schwerbeschädigtenbescheid” o “Ersatzunbedenklichkeitsbescheinigung”.

DER LANGE: (...) (*er öffnet seinen Koffer und holt einen großen Packen Papiere heraus, die er nacheinander sämtlichen Beamten unter die Nase hält*) Die Geburtsurkunde... die polizeiliche Anmeldung... das Armenzeugnis... die Entlassungspapiere und das militärische Untauglichkeitsattest... der Schwerbeschädigtenbescheid... und eine Ersatzunbedenklichkeitsbescheinigung³⁷.

Nella sua traduzione della canzone che apre il secondo atto – ammirevole parodia del “burocratese” – Chotjewitz arriva perfino a quattro costituenti, come “Binnenschiffahrtssollantrag” o “Dienstvorschrift zur Ausführung von Stempelhalterkasten”³⁸.

4.2. Traduzione “di seconda mano”: il *pastiche* dialettale del *Mistero Buffo*

La “giullarata popolare” *Mistero Buffo* è l’opera di Fo che più di ogni altra vive solo nell’attuazione scenica: è quindi l’esempio calzante di un testo la cui traduzione non può rivendicare lo stato di supplente dell’“originale”³⁹. L’autore stesso, consapevole di questa difficoltà, ne offre una versione “bilingue”, curata da Franca Rame, che riporta il testo da rappresentare con quello italiano a fronte. È ovvio che la “traduzione” sia frutto di un procedimento fittizio, poiché parte da un “originale” redatto in una lingua inventata, una sorta di “iperdialetto” settentrionale arcaico⁴⁰. Fo si rende ben conto del problema⁴¹, e per agevolare la traduzione per così dire “di seconda mano”, aggiunge ogni tanto versioni complementari fra parentesi quadre, che «servono ai traduttori in lingua straniera per una più chiara

³⁷ D. Fo, *Erzengel flippem nicht*, cit., p. 35, grassetto mio.

³⁸ Ivi, p. 94.

³⁹ A proposito della comprensibilità del solo testo, sprovvisto di gesti e mimica, Chotjewitz ricorda i dubbi dell’autore stesso, che, intento a pubblicare una versione stampata di *Mistero buffo*, si domandò, «welchen Sinn es mache, ein Stück abzdrukken, dessen Sprache sich zwar spielend erschließt, wenn sie integraler Bestandteil von Gesten, Mimik und Körperbewegungen auf der Bühne ist, nicht aber, wenn man sie geschrieben liest [...]» (P. O. Chotjewitz, “Nachbemerkung des Herausgebers”, in: D. Fo, *Mistero Buffo. Obszöne Fabeln. Szenische Monologe*, trad. di P. O. Chotjewitz, Francoforte s. M., Verlag der Autoren, 1997, p. 155).

⁴⁰ Cfr. G. Folena, op. cit., p. 120.

⁴¹ Egli stesso, come rileva Chotjewitz nel suo epilogo al *Mistero Buffo*, ritiene la lingua dei propri testi un ostacolo in sostanza insormontabile per il traduttore (P. O. Chotjewitz, “Nachbemerkung des Herausgebers”, cit., p. 155).

comprensione del testo»⁴². Anche la sua “traduzione” italiana serba quindi notevoli tracce del colorito dialettale, residui della versione scenica.

Nell'epilogo alla sua traduzione tedesca, Peter O. Chotjewitz mette le mani avanti e ribadisce che non era stato in grado di rendere le particolarità linguistiche dell'opera⁴³. Si era dunque limitato a dare un'idea del contenuto⁴⁴ in un parlato leggibile e recitabile, rinunciando invece a fornire una versione tedesca “bilingue”, come quella dell'originale. Ritiene che il testo da rappresentare non sarebbe stato leggibile e che comunque sarebbe stato impossibile trovare un autore-attore in grado di inventare una lingua tedesca paragonabile a quella dell'originale⁴⁵. Chotjewitz si basa quindi sul testo italiano, e nonostante le sue asserzioni nell'epilogo, deve in qualche modo tener conto delle sue caratteristiche dialettali, come mostra l'esempio seguente. Si tratta del dialogo fra un angelo e un ubriaco; l'angelo racconta:

“E cosa è successo allora?”

“Oh disgrazia... abbiamo scoperto che un tino pieno di vino preparato per il banchetto del matrimonio, si è rovesciato in aceto!”

“Tutto in aceto?! Boia che disgrazia! Sposa bagnata è fortunata, ma bagnata nell'aceto è disgraziata da schiacciare e cacciare via!”

E tutti che piangevano... lo sposo bestemmiava, la madre della sposa **si stracciava [strappava] i capelli**, la sposa piangeva, il padre della sposa davanti al muro che dava testate a ripetizione, cattivo!

In quel mentre arriva dentro un giovane, un certo Gesù... Figlio di Dio di soprannome. Non era solo, no, era accompagnato dalla sua mamma, **una che le dicono [la chiamano] la Madonna**. (*Accenna a una camminata elegante e fascinosa*) Gran bella donna! Erano invitati di riguardo che arrivavano giusto con un po' di ritardo. Appena questa signora Madonna è venuta a sapere **di questo pasticcio che c'era in piedi [di questo fatto]** che si era mutato il vino in aceto, è andata vicino al suo Gesù, Figlio di Dio e anche della Madonna, e gli ha detto (*si esprime infilando le parole una dopo l'altra a grande velocità senza prender fiato*): “Tu figlio che sei tanto buono giovane caro che fai delle cose meravigliose per tutti quelli che hanno bisogno, in questo momento di tristezza guarda se hai il piacere di tirar fuori da questo pasticcio che ha **imbarazzato**

⁴² D. Fo, *Mistero Buffo*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2003, p. 26.

⁴³ Cfr. P. O. Chotjewitz, “Nachbemerkung des Herausgebers”, cit., pp. 154-155.

⁴⁴ Chotjewitz giustifica il suo procedimento nell'epilogo: «Jede hochdeutsche, auch jede umgangssprachlich eingefärbte Übersetzung leidet zwangsläufig unter einem Handicap, das sich aus der sprachlichen Besonderheit des Originals ergibt» (*ibid.*).

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 156.

[**messo nell'imbarazzo**] questa povera gente e dar loro piacere allegria che si possano ricordare di 'sto santo giorno. Alleluia! Alleluia!"⁴⁶.

La versione tedesca recita come segue:

„Also, was ist passiert?“

„Oh, welch ein Unglück... Ein ganzer Ballon voll Wein, ein Bottich voll Wein, der bereitstand für die Hochzeit, ist umgeschlagen in Essig.“

„Oh nein, der ganze Wein ist Essig? Welch ein Unglück. Braut gewaschen, strahlt vor Glück, doch nach Essig stinkt das Stück, gib sie der Mama zurück!“

Alles weinte, fluchte, die Brautmutter **raufte sich das Haar**, die Braut war aufgelöst, der Brautvater rannte zum hundertsten Mal mit dem Kopf gegen die Wand. In dem Augenblick kommt ein junger Mann herein, ein gewisser Jesus, einer, den sie Gottessohn nennen, eine Art Hausname, ein Spitzname. Nicht etwa allein, nein! In Begleitung seiner Mutter kam er herein, in Begleitung **einer gewissen** „Madonna“. Wunderschöne Frau! Sie waren eingeladen als Ehrengäste und kamen genau richtig mit etwas Verspätung⁴⁷. Diese Frau Madonna hat kaum erfahren **von dem Mißgeschick**, daß der Wein umgeschlagen war in Essig, da ging sie zu ihrem Jesus, dem Gottessohn, und sagte zu ihm:

„Du, der du große Dinge tust, mein lieber Sohn, der du Wunder vollbringst für einen jeden, hilf, wenn es dir gefällt, diesen armen Leuten **aus ihrem Dilemma**, daß [sic!] sie so sehr betrübt hat“⁴⁸.

Mi limito a rilevare alcuni aspetti salienti del testo. Consideriamo la resa dell'espressione “di questo pasticcio che c'era in piedi”: l'aggiunta fra parentesi quadre [di questo fatto] offre un'alternativa in italiano standard all'espressione improntata alla versione dialettale⁴⁹. Come la traduzione non può sempre tenere conto di queste forme fittizie di dialetto, Chotjewitz si ripiega qui su un equivalente standard, “von dem Mißgeschick”. Questo procedimento, che riguarda sia il lessico che la sintassi, comporta una certa riduzione sul livello sintattico e lessicale e di conseguenza una perdita di colorito espressivo. Il traduttore cerca di rimediare a queste perdite in altri passi del testo, che presentano soluzioni poco marcate nell'originale, avvalendosi di procedimenti propri alla lingua colloquiale e dialettale⁵⁰. Si serve

⁴⁶ D. Fo, *Mistero Buffò*, cit., pp. 101-102 (*Il miracolo delle nozze di Cana*), grassetto mio.

⁴⁷ Si noti il lapsus del traduttore basato sul fraintendimento dell'avverbiale di modo *giusto con un po' di ritardo* (“mit nur ein wenig Verspätung”).

⁴⁸ D. Fo, *Die Hochzeit von Kanaa*, in: *Mistero Buffò. Obszöne Fabeln. Szenische Monologe*. Trad. di Peter O. Chotjewitz, Francoforte s. M., Verlag der Autoren, 1992/1997, p. 106, grassetto mio.

⁴⁹ Il passo dialettale recita: «de 'sto impiastro burdeléri che o gh'era in pie per 'sto facto» (D. Fo, *Mistero Buffò*, cit., p. 100, *Il miracolo delle nozze di Cana*).

⁵⁰ In questo è fedele al noto motto di Güttinger (1963): «Die Rosinen brauchen sich nicht durchweg an

innanzitutto della sintassi del parlato, mentre nel lessico, devia raramente dall'uso standard. Per esempio, aggiunge ripetizioni ("Ein ganzer Ballon voll Wein, ein Bottich voll Wein"; "In dem Augenblick kommt ein junger Mann herein (...). Nicht etwa allein, nein! In Begleitung seiner Mutter kam er herein") o ricorre all'anastrofe del verbo ("der bereitstand für die Hochzeit, ist umgeschlagen in Essig"; "hat kaum erfahren von dem Mißgeschick"). Alla fine del brano citato, il tedesco di Chotjewitz prende un tono leggermente troppo aulico rispetto all'originale, la cui comicità si basa sul tono marcatamente colloquiale.

4. Conclusione e panorama

Qual è dunque il ruolo della lingua e più precisamente della variazione linguistica nelle commedie di Fo, e fino a che punto si può considerare riuscito il difficile compito di rendere in tedesco questa variazione? La lingua è il caposaldo del teatro di Fo. Primo, è un modo di valorizzazione della cultura popolare; secondo, costituisce il nesso fra la comicità e il messaggio politico delle sue commedie, in quanto dalla manipolazione e contaminazione dei linguaggi nasce la parodia come mezzo della trasgressione. La difficoltà aggiuntiva della traduzione sta nel fatto che il traduttore deve codificare il messaggio semantico, nell'originale trasportato anche da gesti, mimica e lazzi, nel solo testo scritto. Chotjewitz, ben consapevole di questa sfida, trova risposte differenti secondo le diverse graduazioni del linguaggio: laddove Fo adopera una lingua standard con venature del parlato locale (come negli *Arcangeli*), riesce a conservare, se non il colorito locale, almeno il sapore popolare e buona parte dell'effetto comico del testo. La tendenza generale a "omogenizzare" il linguaggio si mostra però laddove egli adotta un *pastiche* più complesso, come nel *Mistero Buffo*: la traduzione risulta più vicina all'italiano standard e perde di colorito espressivo rispetto all'originale. Si è potuto dare solo un assaggio della ricchissima gamma di linguaggi presenti nei testi di Fo. Resta da analizzare ad esempio la forza trasgressiva del *grammelot* che, in opere come *Quasi per caso una donna: Elisabetta*, serve a caratterizzare un personaggio (quello della Donnazza, interpretato da Fo stesso), oppure, come nell'opera "bilingue" *La Parpàja Tòpola*, trasporta per via della parodia il contenuto apertamente osceno di un determinato passo del testo, attenuandone l'effetto troppo crudo. Ovviamente, in questi casi la sfida per il traduttore è ancora più grande. Lo porta finanche al limite dell'intraducibile, in modo che l'"omogeneizzazione" e la perdita di espressività diventano per così dire un detrimento inevitabile.

derselben Stelle zu befinden; es genügt, dass Rosinen in dem Kuchen sind» (cit. in J. Albrecht, *Übersetzung und Linguistik*, Tübingen, Narr, 2013).

Alla ricerca del *grammelot* perduto. Tradurre in francese le invenzioni giullaresche di Dario Fo

LAETITIA DUMONT-LEWI

LABEX ARTS H2H

I traduttori che si confrontano con l'opera di Dario Fo devono affrontare una serie di problemi specifici: le diverse versioni di ogni testo portano ad interrogazioni su quale sia la scelta del testo giusto da tradurre; l'ancorarsi delle commedie nell'attualità sociopolitica richiede un'attenzione alle possibilità di ricezione in ambienti geografici e quindi politici diversi; infine le invenzioni linguistiche dell'attore-autore rendono necessaria una riflessione sulla lingua di destinazione. Ci soffermeremo in questo articolo su quest'ultima particolarità dell'opera di Fo, cioè sulla traduzione dei diversi pastiche linguistici da lui messi in opera nelle giullarate, a partire da *Mistero Buffo*, analizzando le scelte operate nelle traduzioni francesi.

A proposito delle giullarate di Fo, non distinguerò tra pseudo-dialetto e *grammelot*, considerando entrambi come invenzioni linguistiche e, nei loro effetti teatrali, come linguaggi non interamente comprensibili alla lettera per il pubblico, che presentano diversi livelli di incomprensibilità a seconda dei testi¹. Sono anche testi che, nella loro presentazione pubblica in lingua originale, evidenziano il problema della traduzione: sul palcoscenico, Dario Fo non si autotraduce, ma propone nei prologhi un riassunto, in italiano, di quello che sta per raccontare in *gram-*

¹ Sull'argomento, rinvio al mio *Dis-moi gros gras grand grommelot*, "Chroniques italiennes : Web 22", 2012, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web22.html>>; sito consultato il 23/09/2016.

melot, proprio perché la lingua non si capirà interamente. Infine, quando i testi vengono pubblicati, a partire dall'edizione di *Mistero buffo* del 1973², l'edizione è sempre bilingue, con l'originale pseudo-dialettale su una pagina e la traduzione a fronte, che è una trascrizione-parafraresi in italiano, a cura di Franca Rame.

Dopo aver esposto il contesto di produzione delle prime traduzioni, mi soffermerò sul confronto tra due traduzioni esistenti, per poi proporre soluzioni alternative. Faremo quindi una panoramica di quello che è stato fatto, di quello che si potrebbe fare, ma anche di quello che non si può fare per ragioni che non sono né traduttologiche né teatrali, ma giuridiche, dovute ai limiti imposti dalla legislazione sul diritto d'autore.

1. Il contesto di elaborazione delle prime traduzioni

Finora, le traduzioni francesi hanno sempre proposto un testo in francese standard, anche se le traduttrici principali che si sono espresse al riguardo (Valeria Tasca e Ginette Herry), affermano di partire sempre dal testo in pseudo-dialetto e non dalla trascrizione italiana, come sostiene qui Ginette Herry:

Per le giullarate, sono sempre partita dal testo "dialettale" e non dalla traduzione italiana che lo accompagna nell'edizione italiana di riferimento. Questo fatto ha, mi sembra, facilitato l'appropriazione di quei testi da parte di altri attori francesi³.

Se avesse usato come testo sorgente la trascrizione italiana, il risultato sarebbe sicuramente stato diverso, in quanto traduzione di traduzione, e anche perché le stesse traduzioni italiane sono in realtà delle parafrasi. I testi d'arrivo, però, tranne qualche felice eccezione, sono privi di trasformazioni fonetiche particolari che tentino di riprodurre le invenzioni dialettali dell'originale. Tale scelta non è il risultato di una riflessione linguistica da parte delle traduttrici, ma piuttosto di una serie di circostanze che hanno portato alla pubblicazione di quei testi.

La traduzione di *Mistero buffo* è stata effettuata in occasione della prima *tournee* parigina di Fo nel 1974, grazie all'invito dell'associazione Dramaturgie, diventata poi la casa editrice dei suoi testi. Durante le recite al Théâtre de Chaillot, l'attore-autore eseguiva i prologhi in francese, se occorreva con l'aiuto di un interprete, mentre i pezzi venivano recitati nella lingua originale, con sopratitoli in francese.

² D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973. La prima edizione (*Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Nuova Scena, 1969), comportava in fine al volume un glossario di 83 vocaboli, segnalati nel testo da un asterisco, mentre alcuni brani beneficiavano di una traduzione italiana, in corsivo e tra parentesi, immediatamente sotto le frasi tradotte.

³ G. Herry, *Ne jamais se sentir plus intelligent que ce qu'on dit*, in: "Dario Fo. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française", Parigi, l'Avant-scène théâtre, 2010, p. 90.

La traduzione (ad opera di un gruppo di traduttori, tra cui Ginette Herry) è stata quindi pensata per la proiezione dei titoli durante le rappresentazioni. Sempre in occasione degli spettacoli, veniva messa in vendita in un'edizione bilingue che ricalcava l'edizione italiana, dove il testo francese prendeva il posto della trascrizione italiana, accanto alla versione in pseudo-dialetto⁴. In entrambi i casi, quelle prime traduzioni possono essere equiparate alla trascrizione italiana presente nelle edizioni italiane. Come quest'ultime, hanno uno scopo didattico – facilitare la comprensione – e non impediscono la fruizione della stranezza della lingua originale, poiché si rivolgono ad un pubblico in contatto con essa – durante lo spettacolo o nel libro. Altre giullarate dialettali di Fo sono state tradotte da Valeria Tasca e pubblicate da Dramaturgie nel 1980 (in una edizione non bilingue questa volta), in occasione della seconda grande tournée francese di Fo con la *Storia della tigre*⁵.

Quelle stesse traduzioni sono state riprese nelle edizioni ulteriori, non bilingui, con qualche modifica, ma senza che fosse ri-elaborato il linguaggio adoperato⁶. La prima funzione di quelle pubblicazioni, fornire un accompagnamento agli spettacoli, si è trasformata nel corso delle riedizioni al punto che tali pubblicazioni sono diventate gli ambasciatori principali del teatro di Dario Fo in francese, senza che i lettori (tra cui potenziali attori o registi) potessero farsi un'idea delle particolarità linguistiche dell'originale.

Marie-France Sidet, in preda a dilemmi linguistici che danno voce a quanto appena detto, mentre traduceva alcuni brani di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, descrive così il suo lavoro:

Per quanto riguarda la varietà degli stupendi termini fantasiosi per designare il sesso femminile e il sesso maschile, anche la lingua francese è piena di ricchezze. Mi sono divertita molto cercando parole così fantasiose, fiorite, né troppo antiche né troppo moderne a plasmare qualche neologismo⁷.

Ciò non le impedisce di sostenere che “la prima preoccupazione [fosse] di rappresentarsi e di rendere comprensibili” le azioni evocate nel brano in questione – *La favola dei tre desideri*.

La relativa neutralità linguistica di queste traduzioni ha però un pregio notevole: quello di lasciare agli attori la libertà di appropriarsi dei testi, magari modificandoli, come suggerisce Valeria Tasca:

⁴ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare/ Mystère Bouffe. Jonglerie populaire*, trad. di D. Bonetti et al., Verona, Bertani, 1973.

⁵ D. Fo e F. Rame, *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Paris, Dramaturgie, 1980.

⁶ D. Fo, *Mystère bouffe: jonglerie populaire*, trad. di G. Herry et al., Parigi, Dramaturgie, 1984 ; D. Fo, *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Parigi, Dramaturgie, 1984.

⁷ M.-F. Sidet, in: G. Herry et al., *Traduire le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, in: “Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie. Revue des études italiennes”, vol. 56, n. 3-4, p. 278.

Non faccio mai elisioni nei testi che traduco⁸; tocca secondo me agli attori farle, ognuno in funzione del proprio rapporto alla lingua e al ritmo; bisogna farle, ovviamente, ma come ti vengono... È la stessa cosa per gli accenti. Ognuno ha il proprio accento e si appropria di un testo in funzione di esso⁹.

In effetti, Valeria Tasca, diventata la principale traduttrice di Fo e Rame, si è sempre dimostrata molto aperta alla discussione con attori e registi nel lasciare loro la libertà di cambiare i testi, testi che comunque, anche se in lingua francese, godono di un ottimo ritmo e di un'ottima pronunciabilità per il palcoscenico.

Inoltre, la scelta di un francese non modificato corrisponde anche ad una richiesta di Dario Fo e Franca Rame. Fo tende a considerare che la plasticità della lingua italiana non si può riprodurre in francese, e quindi esige che le traduzioni dei suoi testi siano interamente intelleggibili – lui solo considera di essere in grado e di avere il diritto di inventare una sua lingua francese quando recita in Francia¹⁰. In effetti, le trascrizioni italiane sono spesso presentate esplicitamente come destinate “ai traduttori in lingua straniera per una più chiara comprensione del testo”¹¹, come recita una nota in alcune edizioni di *Mistero buffo*.

Si tratta però di un mutamento molto importante della materia testuale. Quando considera le differenze socio-linguistiche tra Italia e Francia, un traduttore può essere tentato di aggirare il problema della traduzione del dialetto prescindendo dalla dimensione dialettale del testo originale o considerando il dialetto come un idioma traducibile direttamente in quell'altro idioma che è il francese. Ma le invenzioni linguistiche dello pseudo-dialetto di Fo non dovrebbero permettere di eliminare così facilmente quel problema. Oltre alle caratteristiche regionali, la lingua di Fo assume una dimensione teatrale di cui vanno presi in considerazione gli effetti: innanzitutto è una lingua non del tutto comprensibile alla lettera, che necessita delle spiegazioni nel prologo e del sostegno dell'espressione gestuale e mimica perché la storia si possa seguire; e inoltre è una lingua intrinsecamente comica. Comprensione incompleta e comicità sono legate: il riso provocato da quella lingua è il risultato di una sensazione di straniamento, di spaesamento e nello stesso tempo di un fenomeno di riconoscimento di alcuni termini o di alcune situazioni, il cui effetto va oltre le caratteristiche regionali dell'idioletto di Fo.

L'uso di una lingua francese non modificata non ha certo impedito che ottimi spettacoli vedessero la luce, ma sicuramente l'effetto sarebbe stato diverso, e più vicino a quello creato da Fo, se i traduttori o gli attori avessero inventato una lingua giullaresca.

⁸ Le elisioni sono una caratteristica del francese orale.

⁹ V. Tasca, *Un personnage "truffaldin"*, in: "Dario Fo. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française", cit., p. 84.

¹⁰ Cfr. G. Herry, *Ne jamais se sentir plus intelligent que ce qu'on dit*, cit., p. 84.

¹¹ Cfr. p. es. D. Fo, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 234.

2. Confronto tra due traduzioni

Quelle prime traduzioni, nate nelle circostanze appena esposte, da alcuni anni comunque non possono più essere rappresentate. Dal 2011, in effetti, Dario Fo e Franca Rame hanno rifiutato di dare il permesso di rappresentare le traduzioni di Valeria Tasca, chiedendo che siano aggiornate, e hanno affidato le nuove traduzioni ad una coppia di traduttori belgi, Toni Cecchinato e Nicole Colchat, che oggi sono gli unici – fatta eccezione per qualche testo tradotto da Marie-France Sidet –, a poter tradurre l'opera della coppia di attori-autori e far rappresentare le proprie traduzioni. Purtroppo, questa decisione non ha cambiato nulla alla necessità di rielaborazione linguistica del francese nelle traduzioni di testi in pseudo-dialetto o in *grammelot*.

Mi soffermerò sull'esempio di un brano tratto dalla *Storia della tigre* (1979), dove il protagonista, soldato cinese della Lunga Marcia, dopo essere stato ferito, trova rifugio in una grotta abitata da una tigre con il suo tigrotto. Visto che esistono più versioni dei testi, è sempre difficile reperire quale testo sia stato dato ai traduttori, quindi posso solo fare l'ipotesi che Valeria Tasca sia partita dal testo della prima edizione italiana (1980), e Toni Cecchinato e Nicole Colchat dalla seconda e ultima (Fabbri, 2006). È bene ricordare che Franca Rame imponeva ai traduttori di fare sempre riferimento all'ultima versione, pubblicata o aggiornata da lei dopo le ultime rappresentazioni. Come si vede confrontando i due estratti qui sotto, il testo di questo spettacolo ha comunque subito pochissime modifiche nel tempo:

La fa un passo **avante**, TAH: 'n'altra **teta**! Le **tete** che **g**'han le tigrì! Che **te-teria**! **G**'ho scumincià a **tetarne** 'n'altra... **volevi** bütarne **foera**, ma **quela che** stava **sempre** cussi, **puntada** a controlarme... Che se büti via 'na **gota** de late **quela** me magna intrego. **Ciapa** gnanca fiat: PCIUM, PCIUM, PCIUM! **Tetavi**, **tetavi**. Andava giò el late, cominciavi a **sofegare**. PLUC, PLIM, PLOC, me **scoltavo** el late andar **perfin** nei veni de la **gamba**. Fato stà che, sarà l'impression, sentivi sbater meno el cör. Me sentivi anca... **che andava** el late nei polmoni. **G**'aveva el late dapartüto. Finito, PLOC: se volta, 'n'altra **tetéria**! Pareva de esser in **fabbrica** a la catena de **montagio**! La pansa **sempre** più **sgionfiada**, piena, piena. S'ero **via** giò così, **incrusciato con** la panza sbulenta che me pareva de eser un Buddha. PITOM, PITOM, PITOM, **rigutoni**. **G**'avevi el cül co' le **ciape** strete, stringate **strence**¹²!

¹² D. Fo, *Storia della tigre e altre storie*, Milano, F.R. La Comune, 1980, p. 22.

La fa un passo avànte, TAH: ‘n’altra tèta! Le tète che **gh**’han le tigri! Che tèteria! **Gh**’ho scumincià a tetàrne ‘n’altra... **vorsévi** bütàrne föra **un pòch...** ma quèla **la** stava **sémper** cussì, puntàda a controlàrme... che se **buti** via ‘na gòta de late **la** me magna intrégo. Ciàpi gnanca fiàt: **PCIUM, PCIUM, PCIUM!** Tetàvi, tetàvi. Andava giò el late, cominciàvi a sofegàre. **PLUC, PLIM, PLOC!** Me ‘scoltàvo el late andar perfìn nei veni de la **giàmba**. Fato stà che, sarà l’impresiùn, sentivi sbàter meno el cör. Me sentivi anca **andar** el late nei polmoni. **Gh**’avéa el late dapartüto. Finito, **PLOC**: se volta. ‘N’altra tèteria! Pareva de esser in **fabbrica**, a la catena de montàgio! La pansa **sémper** più **gionfiàda**, piena, piena. S’ero **ridóto** giò così, incrusciàdo **co**’ la panza sbulénta che me pareva de eser un Budda. **PITOM, PITOM, PITOM**, rigutóni. **Gh**’avevi el cü co’ le ciàpe strette, stringate strénc¹³!

Le modifiche – evidenziate in grassetto – consistono perlopiù in correzioni grafiche nella trascrizione della lingua dialettale, soprattutto con l’aggiunta di accenti. Rarissimi sono i cambiamenti che riguardano una parola intera. Stranamente, vi sono modifiche più ampie nelle parafrasi italiane:

Lei fa un passo avanti, TAH: un’altra tetta! **Quante tette hanno** le tigri! Che tetteria! Ho cominciato a tettare un’altra, **volevo buttarne fuori un po’... (di latte)** ma quella stava sempre così, tutt’occhi a controllarmi... Che se butto via una goccia di latte **quella** mi mangia **intiero**. Non prendo **manco** fiato: **PCIUM, PCIUM, PCIUM!** **tettavo**, **tettavo**. Andava giù il latte, cominciavo a soffocare: **PLUC, PLIM, PLOC, mi ascoltavo** il latte andare perfino nelle vene della gamba. Fatto sta che, sarà stata l’impressione, **mi pareva di sentir battere** meno **forte** il cuore. Mi sentivo anche andare il latte nei polmoni. Avevo il latte dappertutto. Finito, **PLOC, (La tigre)** si volta: un’altra tetteria! **(Batteria) Sembrava** di essere in fabbrica, alla catena di montaggio. La pancia sempre più gonfia, piena, piena. Ero ridotto **al punto, così accovacciato com’ero**, con la pancia rigonfia che mi pareva di essere un Budda. **PITOM, PITOM, PITOM**, ruti a ripetizione. Avevo il culo con le chiappe strette, stringate a strozzo!

Lei fa un passo avanti, TAH: un’altra tetta! **Le tette che hanno** le tigri! Che tetteria! Ho cominciato a tettare un’altra... volevo **buttare fuori un po’ di latte...** ma quella stava sempre così, tutt’occhi a controllarmi... che se butto via una goccia di latte mi mangia **tutto intero**. Non prendo **neanche** fiato: **pcium, pcium, pcium!** **Tettavo**, **tettavo**. Andava giù il latte, cominciavo a sof-

¹³ D. Fo, *Storia della tigre e altre storie*, Milano, Fabbri, 2006, pp. 14-16.

focare. Pluc, plim, ploc! **Sentivo** il latte andare perfino nelle vene della gamba. Fatto sta che, sarà stata l'impressione, **sentivo sbattere meno** il cuore. Mi sentivo anche andare il latte nei polmoni. Avevo il latte dappertutto. Finito, PLOC: **la tigre** si volta. Un'altra tetteria! **Mi sembrava** di essere in fabbrica, alla catena di montaggio. La pancia sempre più gonfia, piena, piena. Ero ridotto **giù così, accovacciato** con la pancia rigonfia che mi pareva di essere un Budda. PITOM, PITOM, PITOM, rutti a ripetizione. Avevo il culo con le chiappe strette, stringate a strozzo!

Anche le due traduzioni francesi si assomigliano molto:

Elle fait un pas en avant, PAF, un autre téton ! **Ce qu'elles en ont, les tigresses ! Une batterie de tétons !** Je me suis mis à en téter un autre, j'aurais voulu en recracher un peu, mais elle était toujours plantée là, **qui me surveillait...** « Si j'en recrache une seule goutte, elle va me manger tout entier ». Je ne reprenais même pas mon souffle. MTCH, MTCH, MTCH ! Je tétai, je tétai. Le lait descendait, je commençais à suffoquer. PLOUF, PLIM, PLOC, **j'entendais** le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe. En tout cas, peut-être que c'était une impression, je sentais moins **les battements de mon cœur**. Je sentais même... **le lait qui passait** dans mes poumons. J'avais du lait partout. Fini. PLOC : **elle** se tourne, **nouvelle tétée**. J'avais l'impression d'être à l'usine, à la chaîne de montage ! Le ventre de plus en plus gonflé, plein, tout plein. À tel point qu'accroupi comme j'étais, avec le ventre ballonné, **je me serais pris pour** un Bouddah. PTM, PTM, PTM, une série de rots. **J'avais les fesses serrées au cul, étranglées, bloquées**¹⁴ !

Elle fait un pas en avant, PAF, un autre téton ! **Ce qu'elles ont comme tétons, les tigresses ! Toute une batterie !** Je me suis mis à en téter un autre... je voulais recracher un peu de lait... mais elle était toujours plantée là **et me surveillait du coin de l'œil...** si **par malheur** je recrache une goutte de lait, elle va **sûrement** me manger tout entier. Je ne reprenais même pas mon souffle. MTCH, MTCH, MTCH ! Je tétai, je tétai. Le lait descendait, je commençais à suffoquer. PLOUC, PLIM, PLOC ! **Je sentais** le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe. En tous cas – c'était peut-être une impression – je sentais moins **battre mon cœur**. Je sentais même **le lait passer** dans mes poumons. J'avais du lait partout. Fini. PLOC : **la tigresse** se tourne, **nouvelle batterie de tétons !** J'avais l'impression d'être à l'usine, à la chaîne de montage. Le ventre de plus en plus gonflé, plein, tout plein,

¹⁴ Dario Fo, *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Parigi, Dramaturgie, 1984, p. 19.

accroupi comme j'étais, avec le ventre ballonné, **je me faisais l'effet d'être un Bouddah**. PTOM, PTOM, PTOM, une série de rots. **Je restais là, cul serré et les fesses crispées à mort**¹⁵ !

La maggior parte delle modifiche sono un'aggiunta di nessi sintattici. Una volta sola il cambiamento può essere attribuito ad una leggera modifica sintattica nel testo originale: «*Je sentais même... le lait qui passait dans mes poumons*» traduce «Me sentivi anca... **che andava el latte** nei polmoni», mentre «*Je sentais même le lait passer dans mes poumons*» nella nuova versione corrisponde a «Me sentivi anca **andar el late** nei polmoni».

La traduzione scelta da Valeria Tasca per *tetteria*, «*batterie de tétons*», corrisponde all'indicazione presente nella trascrizione italiana della prima pubblicazione: tra parentesi viene spiegato il gioco di parole che ha permesso la formazione del termine inventato *tetteria*. La scelta di non ripetere l'espressione per la seconda occorrenza («*nouvelle tétée*») è giustificata dalla volontà di non appesantire il ritmo. Nella nuova traduzione, la ripetizione ha comunque un senso: è presente nell'originale e il significato di *tetteria* non corrisponde esattamente a *tétée*, che significa *poppata*. «*Batterie de tétons*» è secondo me una buona soluzione di traduzione, ma sarebbe anche possibile inventare, come nell'originale, un neologismo, almeno per la seconda occorrenza, «*tétonnerie*», o ancora «*téterie*».

Altra differenza, «*j'entendais le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe*» diventa «**Je sentais le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe**». Potrebbe sembrare una svista di Valeria Tasca: in francese *sentir* non ha tutti i significati dell'italiano *sentire*, del provare una sensazione e dell'udire, e rimanda solo alla sensazione fisica. Ora, sentire il latte scendere all'interno del corpo sembra una cosa suscettibile di essere percepita dal corpo piuttosto che non dall'udito. Ma se torniamo al testo originale, vediamo che il verbo *sentire* è usato nella parafrasi italiana, mentre nell'originale troviamo *scoltare*, quindi *ascoltare*, un termine che non ha il senso esteso di *sentire*, mentre nelle frasi successive è utilizzato *sentire*. Quindi tradurre col francese *sentir* mi sembra una soluzione sbagliata, e la rettifica può indicare che i ri-traduttori lavorano modificando il primo testo di Valeria Tasca a partire non dall'originale dialettale, bensì dalla parafrasi italiana. L'uso della parafrasi italiana come testo sorgente è confermato da altre modifiche: «*elle se retourne*» nel testo di Valeria Tasca, diventa «*la tigresse se retourne*» nella nuova versione, quando la tigre viene menzionata solo nella trascrizione italiana («la tigre si volta») e non nel testo originale («se volta»).

Questa “nuova traduzione” appare dunque piuttosto come un aggiornamento contestabile della prima traduzione a partire da una parafrasi e non dal testo

¹⁵ D. Fo, *Histoire du tigre*, trad. di T. Cecchinato e N. Colchat, dattiloscritto SACD, p. 9.

originale. La ragione per cui viene imposta agli attori al posto di quella di Valeria Tasca non è quindi molto chiara.

3. Proposte alternative

A mia conoscenza, l'unico esperimento di traduzione francofona in un linguaggio non del tutto francese è stato fatto nel 1973 per il Théâtre du Nouveau Monde di Montréal, dallo scrittore del Québec Michel Tremblay, per alcuni brani di *Mistero buffo*¹⁶. Lo scrittore descrive così la sua scelta linguistica di proporre un testo in *joual*:

Per quanto riguarda l'uso della lingua del Québec, mi sono ispirato al fatto che Fo aveva scritto la sua commedia in lombardo, lingua che non esisteva all'epoca di Cristo, per avvicinarla al pubblico davanti a cui sarebbe stata recitata. In ogni modo, per gli spettatori di Montréal, è stata una grande gioia vedere i personaggi biblici, anche la Madonna, parlare la loro lingua. Ho lavorato a partire da una traduzione letterale fatta da una professoressa dell'Università di Montréal, che, siccome non capiva tutte le parole lombarde, mi aveva dato un testo... pieno di buchi. All'epoca, non esisteva nessun'altra traduzione di quella commedia, mi sembra¹⁷.

L'adattatore, in questo caso, non ha accesso al testo originale, e ha quindi della lingua di *Mistero buffo* un'idea parziale, poiché sembra che la consideri un dialetto lombardo interamente comprensibile per gli spettatori di Fo. Ciononostante, il risultato è molto interessante, poiché l'idioletto *joual*, pieno di arcaismi e di pronunce in Francia considerate paesane, ha rispetto alla lingua francese delle caratteristiche simili a quelle dello pseudo-dialetto di Fo rispetto all'italiano. Questa traduzione induce anche una trasposizione socio-politica pertinente: la voce popolare messa in opera da Dario Fo e che sostiene di opporsi ai potenti diventa quella del popolo del Québec, riconoscibile dalla lingua e che si oppone al "francese di Francia".

Anche partendo dal francese, è possibile creare una lingua attoriale comica con un francese storpiato e questa operazione implica diversi tipi di risultati. Propongo qui sotto qualche prova eseguita a partire dallo stesso brano della *Storia*

¹⁶ Altre sperimentazioni sono state effettuate per altre lingue. Con l'inglese, per esempio, l'attore Mario Pirovano ha tentato una traduzione con arcaismi ed effetti stranianti dovuti alla sua imperfetta padronanza della lingua inglese: D. Fo, *Francis, the Holy Jester*, trad. di M. Pirovano, Londra, Beautiful Books, 2009. Il traduttore anglofono Stuart Hood ha tradotto brani da *Mistero buffo* in scozzese, pubblicati in appendice ad una edizione in inglese ad opera di un altro traduttore: D. Fo, *Mistero buffo*, trad. di E. Emery, Londra, Methuen Drama, 1988, p. 120-122.

¹⁷ M. Tremblay, carteggio con Jane Dunnett, 14/02/1998, in: J. Dunnett, *Sociocultural pertinence in translation: Dario Fo's "Mistero buffo" and its Quebecois transfiguration*, Master of Arts, University of Ottawa, 1996, pp. 251-252. Alcuni brani dell'adattamento sono stati pubblicati in *La farce aujourd'hui*, a cura di F. Fix e M. Gally, Parigi, CNRS, pp. 233-239.

della tigre, esercizi di stile creati diversi anni fa nella mia tesi di laurea¹⁸. La prima proposta è conosciuta con parole inventate, sul modello della poesia “Le grand combat” di Henri Michaux¹⁹:

Elle fait un karche en avant, PAH : un autre gouffion ! Elles ont un de ces nombres de gouffions, les tigresses ! Une tripotée de gouffions ! J’ai commencé à en gougnafier un autre... j’aurais voulu en carabuter un peu... mais elle était toujours planturée là, à me lorgnouiller... et si je plioute un goutton de lait, elle, GNARK, elle me boustifaille tout entier. Impossible même de souffloter un peu : gouffionne que je te gouffionne, le lait me bourboulonnait à l’intérieur, je commençais à plof-ploffer. PLOUM, PLIC, PLOC ! J’entendais le lait qui me bourboulonnait jusque dans les veines de mon artouse amochée. Et vraiment, c’était peut-être une imagination, je sentais moins mon battant qui chamardait. Je sentais même le lait qui se carabutait dans mes ballonards respiratoires. J’avais du lait partout. Fini, PLOC, elle se virevolte. Nouvelle gouffionnerie ! Un suxon, gougnafe et gougnafe, et au suivant, un suxon, gougnafe et gougnafe, et au suivant, un suxon, gougnafe, plus vite ! La gidouille de plus en plus gidouillère, gidouille de chez gidouille ! J’étais ramarmelonné comme ça, la gidouille si bidonnée qu’on aurait dit un Bibendum. BLOP, BLOP, BLOP, éruclatations en série. Je me tenais le postère avec les kleupes bien serrées, barricadenassées !

Questa proposta rispetta l’effetto comico dell’originale, ma è molto meno comprensibile, anche se fa affidamento sul sostegno della gestualità dell’attore, come nel caso di Fo, per aiutare gli spettatori a capire.

Una seconda proposta utilizza una parola per un’altra, sul modello della commedia di Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*²⁰:

Elle fait un quart en avant, PAH : une autre tartine ! Ces tartines qu’elles se paient, les tigresses ! Une marmelade de tartines ! J’ai carburé à en tartiner une autre... je voulais en bafouiller un pet... mais elle était toujours pâturée là, indégonflable, à me contracter... et si je rebute une croûte de lard, GNARK, elle me dérobo tout entier. Je ne remâchais même pas mon pouf : MTCH MTCH MTCH ! Je tartinais, je tartinais. Le lard débarbouillait dans mes ingénus, je carburais à alpagner. PLOUC, PLIM, PLOC ! J’entendais le lard qui débarbouillait jusqu’aux vaisseaux de ma grande. Le fait est, peut-être que ce n’était qu’une arbose, je sentais moins les broutements de mon cœur. Je sen-

¹⁸ L. Dumont-Lewi, *Traduire Dario Fo. Aspects culturels et linguistiques: du texte à la scène*, Mémoire de Master 2, Université Sorbonne Nouvelle, 2007.

¹⁹ H. Michaux, “Le grand combat”, in: *Qui je fus* [1927], Parigi, Gallimard, 2000.

²⁰ J. Tardieu, *Un mot pour un autre*, Parigi, Gallimard, 1951.

tais même le lard entrer dans mes moutons. J'avais du lard partout. Finistère, PLOC, elle se reboute. Autre tartinade ! J'avais l'arbose d'être à l'urine, à la chaîne de ramage ! La planche de plus en plus gargouille, ras le bord ! J'étais assis par tronche, comme ça, avec la planche si boudinée que j'avais l'impression d'être le dieu Boudin. BOP, BOP, BOP, rigodons en série. J'avais le clou avec les mèches serrées, barbelées bien étroitement.

Anche qui è rispettato l'effetto comico della stranezza linguistica, ma ci si allontana ancora di più rispetto all'originale.

La terza proposta, ottenuta con storpiature fonetiche e sonorità dialettali del nord della Francia, si avvicina di più alla lingua di Fo:

Al fait en pô on avont, PÔF : en aut' teutoun ! z'ont d'ces teutouns, les tigresses ! Une vraie teoutounerie ! J'on commoncé à en teuter un aut'... j'voulions en dégobiller un pieu... mais al al était là à m'allaiter en m'fixonsse pour me garde-chiourmer... et si j'dégobille un seul chitit gouttion d'lait, celle-là al me dévoure tut ontière. Même pô possib de rprend mon souff, GLOUGLOUGLOU, j'teutonssse al teutouns et j'reteutonssse al teutouns, le lait dessondait, j'commencions à sourfloquer. PLOUM, PLIC, PLOC ! j'coutions al lait qui m'arrivionsse jusque d'dans à les veines de la jombe. Mais voui, c'tait p'têt une impressioun, mais j'sentions moinsse les tagadas d'mon cœur. J'sentions meume al lait qui m'rentraye en d'dans d'les poumons. J'avionsse du lait pôrtutte. Terminus, eh, effiffi, ennini ! Que nenni ! al se rturne, et vlan, nouvelle teoutounerie. Oû qu'on est, là, à l'usine ? à la chienne de monteuge ? La panse de pus en pusse gonflée, tout enflée, l'enflure ! J'tions assille por turre, vec la panse en balloun, j'avions l'impressioun d'eutre en Bouddah. BLOP, BLOP, BLOP, rototos en série, oups, j'devions un serial roteur. J't'avions al culle ac les feusses archi-serrées, étrangle que j'te cadnasse !

Questi testi, anche se pensati in funzione di una possibile interpretazione attoriale, sono stati all'origine destinati solo ad una sperimentazione in ambito accademico, e quindi non sottoposti all'autorizzazione legale dell'autore. Mi sono quindi permessa alcune libertà non soltanto nella lingua, ma anche nell'inventare alcune espressioni non presenti nel testo originale. Tali libertà sono però destinate a rimanere allo stato di sperimentazione linguistica, senza poter essere sottoposte ad una verifica scenica, visto che ormai le uniche traduzioni autorizzate non ne propongono nessuna, e che i due traduttori non consentono ad attori e registi di allontanarsi dalla lettera dei testi che forniscono²¹. Mi tocca quindi, purtroppo,

²¹ Sui problemi di diritto d'autore incontrati dai registi francesi che desiderano mettere in scena una commedia di Dario Fo e Franca Rame, cfr. L. Dumont-Lewi, "Traduction, droits d'auteur, mise en scène: l'affaire

concludere contraddicendo il titolo scelto per il convegno «Dario Fo: traduzione aperta, quasi spalancata²²». Per quanto riguarda l'ambito francofono, la traduzione del *grammelot* giullaresco di Dario Fo non è quasi spalancata ma chiusa, come il culo del soldato allattato, “stringata strenia”.

Dario Fo”, in: *Traduire le théâtre: une communauté d'expérience*, a cura di C. Frigau Manning e M. N. Karsky, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

²² Convegno tenutosi il 5 e il 6 novembre 2015 all'Università di Trieste presso il Dipartimento di Scienze giuridiche, del Linguaggio e dell'Interpretazione e della Traduzione in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici.

Il grottesco nel teatro di Dario Fo e di Michel de Ghelderode

GRAZIANO BENELLI
UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Nei numerosi interventi che hanno sempre preceduto le rappresentazioni di *Mistero Buffo*, questo «grand moment de théâtre politique [qui] a été reconnu comme tel dans toute l'Europe»¹, Dario Fo ha sempre chiaramente palesato le fonti del suo lavoro – paradossale e talora grottesco – senza risparmiare né riferimenti culturali né momenti strettamente personali.

Tali preziose informazioni, specialmente durante le repliche² dei primi anni, hanno probabilmente avuto il compito di far da scudo alle innumerevoli aggressioni provenienti dal potere politico democristiano (allora imperante) e dalla gerarchia cattolica, aggressioni spesso accompagnate da denunce e da forzate sospensioni delle recite, ad opera di questori per così dire molto ligi al proprio dovere.

Citando autori illustri che hanno fondato la letteratura italiana e che all'epoca erano talora presenti nei testi scolastici, come Bonvesin de la Riva, Cielo d'Al-

¹ Come si può leggere nella *Présentation* (anonima) al secondo tomo dell'edizione francese di *Mystère bouffe*, Paris, Dramaturgie, 1984, p. 7.

² Si ricorda che il debutto avvenne a Sestri Levante il 1° ottobre 1969; da allora le repliche sono state davvero innumerevoli, inizialmente in sale improvvisate presso le Camere del lavoro, le Case del Popolo, i Circoli Arci, successivamente in veri e propri teatri. Fo terrà l'ultima rappresentazione all'Auditorium Parco della Musica di Roma, il 1° agosto 2016, due mesi prima della sua scomparsa (13 ottobre 2016).

camo e soprattutto il Ruzzante³, Dario Fo ha voluto creare uno stretto legame culturale tra la nostra consolidata tradizione letteraria e il suo testo, per far fronte in primo luogo alle denunce (tanto infondate quanto infamanti) di blasfemia. Nel difendere il proprio lavoro dagli attacchi della borghesia benpensante, Fo ha sempre affermato di aver costruito *Mistero Buffo* partendo da «documenti di teatro popolare di varie regioni italiane e di altri paesi [...] Il filone è una passione 'laica': una passione come la vedeva e la sentiva il popolo che assisteva alle recite sul sagrato delle chiese e nelle piazze del Medio Evo»⁴.

Per meglio combattere le accuse della destra cattolica e dare una patente di legittimità scientifica alla propria ricerca teatrale, Dario Fo include, nella medesima plaquette, anche alcune *Note bibliografiche*, una vera bibliografia sull'argomento, in cui spiccano i nomi di noti e affermati studiosi medievalisti, da Gustave Cohen a Paolo Toschi. Una volta placatasi la crociata anti-Fo, sull'onda del grande successo di pubblico e della critica laica non solo italiana, le *Note bibliografiche* hanno perso la loro funzione e infatti sono sparite dalle successive edizioni di *Mistero Buffo*.

Sono invece rimaste le parole con cui spesso Fo iniziava le rappresentazioni e con cui definiva, in maniera chiara e convincente, la metodologia del suo lavoro, se non proprio l'ideologia in esso contenuta:

mistero buffo significa, dunque, rappresentazione di temi sacri in chiave grottesco-satirica. Ma sia chiaro che il giullare, cioè l'attore comico popolare del Medioevo, non si buttava a sbeffeggiare la religione, Dio e i santi, ma piuttosto si preoccupava di smascherare, denunciare in chiave comica le manovre furbesche di coloro che, approfittando della religione e del sacro, si facevano gli affari propri.⁵

Riproponendo testi improntati (e rivisitati non sappiamo quanto liberamente) a quelli dei giullari medievali, Fo vuole «denunciare in chiave comica» chi si serve della religione per fini di potere, chi interpreta in modo autoritario e repressivo gli episodi legati ai testi sacri. Non è la religiosità che Fo vuole combattere; diversamente dal *Dom Juan* di Molière, in *Mistero Buffo* nessun personaggio fa proclamazioni di ateismo, nessuno sfida Dio.

Tuttavia nei primi anni Settanta questo teatro appariva, anche alla critica a esso favorevole, profondamente ironico nei confronti della società dell'epoca, del-

³ «Questo straordinario autore mi aveva impressionato soprattutto per il modo paradossale e al contempo satirico con cui sapeva mettere in ridicolo la poesia aulica, arcadico-bucolica, dei vari Jacopo Sannazaro, Pietro Bembo, Giambattista Marino»: Dario Fo, *Mistero Buffo*, p. 4, plaquette che accompagna il DVD omonimo edito da "L'Espresso" e distribuito nell'ultima settimana di ottobre 2016 per commemorare la morte di Dario Fo.

⁴ La citazione è tratta dalla *Introduzione* (non firmata) della prima edizione di *Mistero Buffo*, curata dallo stesso Fo ed edita dal gruppo politico-culturale Nuova scena, da lui fondato; si tratta di una plaquette di sole 58 pp., che porta la data "ottobre 1969" e che veniva venduta nel corso delle rappresentazioni.

⁵ Dario Fo, *Presentazione*, in D. F., *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2014, p. 5.

la cultura allora dominante e soprattutto della gerarchia cattolica. Si presentava prima di tutto come un testo irriverente, e tale era in una società in cui la satira non poteva estendersi al potere politico e tanto meno poteva riguardare aspetti e personaggi legati alle sacre scritture e all'insegnamento della Chiesa.

L'irriverenza che emanava da *Mistero Buffo*, sempre contenuta in una *bienséance* per così dire di sinistra, consisteva nella forma con cui venivano raccontati certi episodi evangelici, una forma certamente non blasfema, ma totalmente inconsueta per la cultura del tempo. Gli episodi erano presentati in una chiave profondamente umana e popolare, priva di quella severa e intoccabile sacralità con cui fino ad allora queste tematiche erano state trattate. Irriverente appariva il fatto che figure come Gesù o Lazzaro potessero essere viste anche in chiave comica, potessero suscitare il riso (anche se benevolo) del pubblico.

E la comicità nasce appunto dal fatto che i personaggi evangelici vengono privati della loro autorità sacrale, per cui appaiono in scena come uomini e donne del popolo, con i loro pregi e i loro difetti, con le loro incertezze, i loro dubbi e le loro debolezze. In questo risiede la grandezza di *Mistero Buffo*, la sua originalità, che comunque non può essere disgiunta dalle straordinarie e sorprendenti doti di attore e di mimo possedute da Dario Fo, il Molière del Ventesimo secolo:

La matière théâtrale de *Mistero Buffo* est continue dans sa discontinuité même. Le sens court du passé au présent, du geste à la parole, de l'individu à la foule. [...] Il ne cesse de s'engendrer dans le fonctionnement multiple de cet acteur-commentateur qu'est Dario Fo.⁶

Né si dovrà dimenticare l'originalità della lingua con cui sono composti e recitati questi testi, una lingua che Dario Fo ha scelto, se non inventato, con grande abilità; si tratta di una imitazione dell'italiano arcaico che si suppone parlato nella Pianura Padana o in una parte di questa. L'invenzione di una tale lingua, tra l'altro molto comprensibile in tutta la nostra penisola, è già di per sé fonte di straniamento e di grande comicità. Se leggiamo la versione in un italiano odierno di *Mistero Buffo*, che a un certo punto Dario Fo ha inserito a fronte del testo originale per meglio aiutare la sua fruibilità⁷, avremo subito l'impressione di un lavoro diverso, meno avvincente, meno entusiasmante; la versione in un italiano corrente perde di molto lo smalto originale, fino a diventare in taluni passi quasi banale.

Osserviamo, nella versione originale, questo breve passo tratto da *Il Miracolo delle nozze di Cana*:

⁶ Bernard Dort, *Dario Fo: un acteur épique*, in "Travail théâtral", n. 15, printemps 1974.

⁷ È probabile che tale versione sia stata effettuata soprattutto per far conoscere *Mistero Buffo* all'estero e per facilitare la sua traduzione nelle altre lingue. Anche la numerosa accentuazione delle parole, assente nella prima edizione dei testi, va in questa direzione.

E tuti che piagnévan, ol sposo biastemàva, la matre se strasciàva i cavèi, la sposa la piagnéva, ol padre de la sposa devànti al muro ch'ol dava testunàde a rebatùn, cativo!⁸

La particolarità della lingua, che appare al pubblico come un italiano per così dire storpiato, dialettale e dunque popolare, produce già un effetto straniante che va nella direzione della comicità; questa lingua anticata più che antica predispone lo spettatore ad accettare un contenuto anche alternativo alla cultura finora appresa. Non così accade per la versione perfettamente italiana:

E tutti che piangevano... lo sposo bestemmiava, la madre della sposa si stracciava (strappava) i capelli, la sposa piangeva, il padre della sposa davanti al muro che dava testate a ripetizione, cattivo!⁹

La traduzione in un italiano attuale dà origine a un testo profondamente diverso, a tal punto che non sembra neppure dire la stessa cosa; e in effetti si tratta di tutt'altra atmosfera, di un clima molto diverso che non aiuta lo spettatore/lettore a immergersi in una visione alternativa a quella proposta dalla cultura ufficiale.

Se l'originalità di *Mistero Buffo* non è assolutamente da mettere in discussione, va comunque detto che nel Ventesimo secolo questo genere ha altri precedenti, anche se non in Italia. Ci riferiamo soprattutto a diverse pièces del grande drammaturgo belga Michel de Ghelderode, autore che però Dario Fo non ha mai citato, né nelle sue pubblicazioni, né nei suoi non brevi interventi effettuati durante le rappresentazioni teatrali.

Anche Ghelderode (Bruxelles 1898-1962) si è a lungo interessato agli antichi misteri medievali, probabilmente sull'onda di alcune rappresentazioni avvenute, sia in Francia sia in Belgio, nei primi quindici anni del Novecento. Ricordiamo che dal 1906 al 1913 a Parigi viene più volte rappresentato, con notevole successo popolare, *Le Vray Mistère de la Passion*, adattamento del regista Antoine del celebre mistero medievale di Arnoul Greban (1420?-1471). Né va dimenticato che nel 1913 viene pubblicato il dramma *Marie-Magdeleine* del belga Maurice Maeterlinck, che due anni prima era stato insignito del premio Nobel per la letteratura.

Tali rappresentazioni non hanno potuto non influenzare il giovane Ghelderode, la cui educazione cattolica si trovava in una fase di problematico quanto doloroso ripensamento, soprattutto a causa dell'atteggiamento secolare del clero belga, con cui Ghelderode spesso si era scontrato. Attratto dalla vasta popolarità

⁸ Dario Fo, *Il Miracolo delle nozze di Cana*, in D. F., *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, cit., p. 101.

⁹ *Ivi*, p. 100.

di cui godevano le pièces che si rifacevano ai temi e agli stilemi degli antichi misteri, in particolare a quelli legati alla figura di Cristo, il drammaturgo belga opera sovente una sorta di contaminazione intertestuale, attingendo – come Dario Fo – a figure ed episodi tratti dai Vangeli.

E come Dario Fo anche Ghelderode è mosso dal carattere popolare che rivestono tali rappresentazioni; rivolgendosi a quella produzione teatrale che è alle origini della letteratura francese, il Belga vuole «réclamer non seulement que le théâtre soit spectacle, mais vouloir encore qu'il redevienne point de réunion de groupes sociaux différents, rassemblés en peuple, pour communier avec la représentation des grandes choses de la vie et de la mort, du bien et du mal, de la liberté et du destin»¹⁰. Intenti questi che saranno anche di Dario Fo.

Il primo testo ghelderodiano che rientra in questo genere letterario appare nel novembre del 1924, nella rivista «La Renaissance d'Occident» alla quale Ghelderode collabora da qualche mese; si tratta di *Le Mystère de la Passion*, che si presenta subito come atto provocatorio, essendo un testo scritto (e rappresentato) per il teatro di marionette. Come in *Mistero Buffo*, qui si assiste alla contaminazione del sacro col profano, a cominciare dalla battuta iniziale con cui si apre la pièce, pronunciata da un anonimo personaggio femminile, che appare molto scettico nei confronti delle parole di Gesù, definite in maniera sbrigativa ma risoluta come *blagues*:

Ce sont des blagues! Il y a longtemps que votre Jésus Christ vous a promis le royaume du ciel, qui est peut-être sur la lune.¹¹

Spiazzante è anche l'intervento di Giuda che troviamo poche righe dopo:

Je ne peux tout de même voler puisque je suis catholique!¹²

La motivazione adotta da Giuda per non rubare («puisque je suis catholique») appare indubbiamente comica, perché mescola personaggi tratti dal Vangelo (Giuda) a motivazioni secolari estranee alle Scritture (*je suis catholique*). Questa alternanza sacro/profano, che dà origine a una certa comicità, negli anni Venti (e successivi) viene considerata irriverente dalla borghesia europea, che invece sostiene un teatro che esalti i cosiddetti buoni sentimenti e che, per creare comicità, non utilizzi in nessun caso personaggi e temi religiosi.

¹⁰ André Vandegans, *Aux origines de "Barabbas". Actus tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris, Les Belles Lettres, 1978, p. 144.

¹¹ M. de Ghelderode, *Le Mystère de la Passion*, "La Renaissance d'Occident", novembre 1924, p. 336.

¹² *Ibidem*.

Contro il teatro “dei buoni sentimenti” si era sempre scagliato anche Dario Fo, a cominciare dalle sue precedenti commedie, che sebbene fossero rappresentate nelle sale per così dire ufficiali, proponevano una pungente satira del mondo borghese (*Gli arcangeli non giocano a flipper*, 1959), della corruzione dilagante (*Settimo: ruba un po' meno*, 1964), dei partiti di governo (*La colpa è sempre del diavolo*, 1965) e dell'imperialismo americano (*La signora è da buttare*, 1967).

Ora la scelta di un soggetto strettamente legato ai Vangeli permette, sia a Ghelderode sia a Fo, di accentuare la provocazione antiborghese, di portarla al suo massimo livello, radicalizzando la contestazione. Anche se in anni diversi, la reazione della società e della stampa perbenista nonché della gerarchia ecclesiastica è stata identica in entrambi i casi; i due drammaturghi infatti sono stati accusati nientemeno che di blasfemia e di ateismo, in un'epoca storica in cui tali accuse erano ritenute infamanti.

Ciò che accomuna il teatro ghelderodiano a quello di Fo è innanzitutto il fatto che i personaggi evangelici vengono presentati con molta semplicità e umanità, come donne e uomini del nostro tempo, privi di quell'alone mistico e divino che la religione ufficiale ha loro imposto. Anche Gesù, gli apostoli e i santi possono commettere errori, avere atteggiamenti discutibili, proferire parole non sempre eleganti ed esemplari.

È così che nelle produzioni teatrali dei nostri due autori può accadere che un personaggio non gradisca l'atto miracoloso di cui è stato oggetto passivo, dal momento che non lo ha richiesto. In effetti la figlia di Giairo – che Ghelderode presenta (col nome di Blandine) in *Mademoiselle Jaire*, pièce che trae le proprie fonti dai Vangeli di Matteo (9,18-19 e 23-26), di Marco (5, 21-24 e 35-43) e di Luca (8, 40-42 e 49-56) – non gradisce che Le Roux (parodia di Gesù) l'abbia resuscitata, poiché se ne stava «heureuse au centre d'une sphère bleuâtre», dove vorrebbe ritornare al più presto. Ed è appunto dalla costante ricsuzione dell'operato di Le Roux da parte della diretta beneficiata che emerge il lato grottesco del dramma, perché Blandine denuncia l'intervento divino come improprio, come un atto autoritario che non ha voluto tenere in alcuna considerazione la volontà dell'interessata.

Troviamo una situazione analoga in uno dei testi di *Mistero Buffo*, forse il meno rappresentato da Fo, ma fra i più divertenti. Si tratta della farsa medievale *Moralité de l'aveugle et du boiteux* scritta nel 1496 dal poeta francese André de la Vigne¹³ e che Fo riprende col medesimo titolo¹⁴, integrandola con episodi decisamente comici. Analogamente alla figlia di Giairo che aveva detestato con

¹³ Nel testo francese non c'è la presenza di Gesù; il miracolo avviene per l'intercessione delle reliquie di san Martino.

¹⁴ «La versione che noi recitiamo è molto simile a quella francese di André de la Vigne, autore satirico della fine del Quattrocento»: Dario Fo, *Mistero Buffo*, a cura di Franca Rame, cit., p. 55.

risolutezza la propria resurrezione, così lo storpio impreca contro Gesù che lo ha miracolato senza chiedergli il consenso:

Ol diàvol gh'hàbia a menàrselo via, e col lu inséma lo quèi ch'agh sont recognisénti! [...] A son desesperà! Am tocherà morir de buèle svoje¹⁵

Ora che ha le gambe risanate, dovrà «andar de sòta a un padròn a sudà sangu per magnàre»¹⁶, sarà costretto a perdere la propria libertà e la propria dignità. La comicità, e con questa l'irriverenza (benevola) nei confronti della figura di Cristo, aumenta poco dopo, quando lo storpio va alla ricerca di un altro *santo* perché «me faga la gràsia de storpiàrme de nòvo i garèti»¹⁷.

Le affinità tra *Mistero Buffo* e alcune pièces di Ghelderode non si fermano certo qui; né va dimenticata la particolarità degli attori chiamati a recitare questi testi. Da una parte (Fo) abbiamo il giullare, dall'altra (Ghelderode) le marionette; entrambe le figure nascono dal popolo e sono sempre vissute tra il popolo, lontano dai riflettori dei teatri della borghesia perbenista.

Ciò che forse può stupire è che Dario Fo non abbia mai parlato del dramma-turgo belga, di cui difficilmente ignorava l'esistenza, dal momento che in Italia, negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Ghelderode ha goduto di un notevole successo, accompagnato da una vivace e talora aspra polemica da parte della stampa e delle istituzioni cattoliche, polemica dagli argomenti molto simili a quelli che verranno messi in campo un decennio dopo contro *Mistero Buffo*.

È comunque probabile che Fo, nonostante le analogie del suo teatro con quello ghelderodiano, percepisse maggiormente le differenze; in effetti mentre il *Mistero* di Fo rimane sempre *buffo*, di una comicità grottesca ma solare, il teatro di Ghelderode assume spesso la connotazione di un grottesco tragicamente amaro, che scaturisce da un mondo intessuto di relazioni morbose. Ma ciò nulla toglie alle analogie che abbiamo messo in evidenza.

¹⁵ Dario Fo, *Moralità del cieco e dello storpio*, in D. F., *op. cit.*, p. 69 e p. 71.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

Raccogliere il testimone del giullare

Helena Lozano conversa con Mónica Zavala*

MÓNICA ZAVALA

TRADUTTRICE TEATRALE

Da quand'ero piccola c'era un suono nella mia vita che mi affascinava, il battere della macchina da scrivere di mia madre. Lei non era una mamma normale, come quelle delle mie amiche, era una donna che lavorava, a volte a casa a volte fuori, che parlava e scriveva perfettamente in spagnolo, italiano, francese e inglese. Mia madre, Carla Matteini, lavorava a teatro, scriveva i testi, li traduceva, a volte faceva anche l'aiuto regista, e per un periodo fu insegnante di drammaturgia alla Scuola Superiore di Arte Drammatica di Madrid. Collaborava anche con L'Atelier Européenne de Traduction Théâtrale di Orléans, era stata membro del consiglio di redazione di riviste teatrali come *Pipirijaina*, *El Público* e *Primer Acto* ed era membro dell'associazione di traduttori spagnoli ACETT.

Nata a Firenze nel giugno del 1939, Carla Matteini arriva a Madrid a sei anni, alla fine della seconda guerra mondiale. Vi giunge con sua madre poiché suo padre era partito per la Spagna già nel 1940, quando lei era appena nata, e poi per via della guerra, non era più potuto tornare in Italia. Quando Carla arriva in Spagna ha sei anni e frequenta le Scuole Italiane di Madrid. Dopo il Liceo si reca a Roma per studiare Filologia Moderna a "La Sapienza", dove si laurea in lingue moderne. Poi torna in Spagna, si sposa, e ha quattro figli.

* Le risposte sono state unite in un testo unico per agevolare la lettura.

Inizia a fare teatro con il Laboratorio Dido, un gruppo che rappresentava i testi soltanto tre giorni, per eludere la censura, e più tardi collabora con il laboratorio di William Layton, maestro del metodo Stanislavskij in Spagna, attraverso il Teatro Experimental Independiente, che gestiva un minuscolo teatro in centro a Madrid, il Pequeño Teatro di Magallanes. Il Laboratorio di Layton è ora diventato una delle più importanti scuole di teatro di tutta la Spagna.

Qualche anno dopo mia madre va a lavorare con una delle compagnie teatrali più importanti del panorama indipendente degli anni '70, il gruppo Tábano. Scriveva ogni genere di testi, perfino canzoni, col drammaturgo Fermín Cabal e con l'attrice Gloria Muñoz. È stato uno dei più bei periodi del teatro spagnolo, l'epoca dei gruppi di teatro indipendente che emergevano sotto la dittatura di Franco, dove tutti facevano di tutto anche cucire i vestiti della compagnia, dipingere le scene e scaricare tutto l'occorrente!

Come dicevo, era un periodo nel quale in Spagna non esisteva la traduzione, si usavano i testi tradotti in Argentina o in Messico: fu lei una delle prime ad andare a Parigi, Londra o Roma a cercare i testi perché in Spagna era impossibile trovarli. Poi li traduceva – anche solo per se stessa – senza che ci dovesse essere un incarico di nessuno, unicamente per il piacere di avere i testi tradotti. Proprio nel periodo che va dagli anni Settanta fino agli anni Ottanta iniziò a tradurre dall'italiano, dall'inglese e francese; e molta gente di teatro veniva a chiederle i testi che aveva scoperto. Era diventata un punto di riferimento per le scene teatrali.

Negli anni Ottanta, la Spagna iniziava ad uscire da un periodo buio, tetro, dove fare teatro era molto difficile, nel quale la censura addirittura contava e tagliava le parole e interveniva quando meno te lo aspettavi, chiudendoti il teatro se sul palcoscenico si diceva una sola parola al di fuori di quello che era stato consentito nel testo. Di fatto, si produceva un testo per la censura e poi nelle rappresentazioni se ne recitava un altro; c'era sempre qualcuno della compagnia incaricato di controllare se il posto obbligatoriamente riservato per il censore fosse libero o meno e quindi se recitare il testo normale o quello per la censura. Tuttavia i censori erano furbi, e a volte arrivavano a rappresentazione già incominciata. Gli anni Settanta furono caratterizzati da scioperi duri e a volte anche violenti, dove gli arresti erano all'ordine del giorno, ma allo stesso tempo furono un periodo di grande condivisione teatrale, non solo nel teatro indipendente, anche in quello commerciale, un periodo di grande creatività...

A casa mia c'era sempre gente strana, un po' pazzo, personaggi teatrali, Enrique Buenaventura del Chile, José Carlos Plaza, Guillermo Heras, William Layton, gli attori del gruppo Tábano, i musicisti di Las madres del cordero, gli attori del laboratorio del TEL..., ma un giorno apparve il più pazzo di tutti: il giullare, il grammelot, un uomo molto colto, buffo, simpatico, che parlava a voce alta, e che era anche molto, molto alto, grande, magnifico, enorme. E parlava, parlava

in continuazione, e ci spiegava tante cose, di teatro, di arte, di architettura, di politica, di letteratura, di disegno... sapeva tante cose... e rideva.

Mia madre ha conosciuto personalmente Dario Fo verso il 1979, quando andò a Barcellona al Teatro Grec per fare l'interpretazione in spagnolo – sul palcoscenico – dei prologhi alle scene di *Mistero Buffo*. Da allora inizia un rapporto professionale e di amicizia con Dario Fo e Franca Rame, durato fino alla sua scomparsa, nel settembre del 2013, un anno dopo Franca. Carla è stata la loro traduttrice per più di trent'anni, ha tradotto più di venticinque testi di Dario Fo tra teatro e biografie, manuali dell'attore e altri, ed è perfino andata con loro a Stoccolma quando si recarono a prendere il Nobel, nel 1997.



Illustrazione che accompagna l'articolo di Lorenzo López Sancho,
Dario Fo, en persona, gran fenómeno teatral, "ABC", 23/11/1982

All'inizio degli anni Ottanta, quando apparve Dario Fo nella sua vita, erano gli anni dell'inizio della libertà in Spagna, e in quel periodo Dario veniva al Teatro Español gestito da José Luis Gómez dove lavorava Carla; successivamente Fo è tornato anche al Teatro de la Abadía, e Franca Rame al Centro Cultural de la Villa. Con Franca hanno fatto tournée per tutta la Spagna, una volta venivano quasi tutti gli anni, e il pubblico andava a vedere Fo e impazziva, affascinato da questo italiano che diceva cose che pochi in Spagna si azzardavano a dire e faceva delle conferenze stampa incendiarie, sempre strapiene. Lo aspettavano all'uscita del teatro per parlare con lui e a lui piaceva molto parlare con il suo pubblico: era buffo, lui parlava italiano con gli spagnoli e si faceva capire benissimo.

Mia madre ha collaborato con molte compagnie teatrali spagnole che le chiedevano testi di Dario Fo da lei tradotti, come per esempio l'attrice Charo López con *Sesso, grazie, tanto per gradire*, o Rafael Álvarez, el Brujo, che ha fatto uno splendido *San Francesco, giullare di Dio*, e anche l'attrice Esperanza Roy che ha interpretato *Non si paga, non si paga!* In questo momento l'attore Julián Ortega sta portando in tournée per tutta la Spagna uno spettacolo tratto da *Storie della tigre*.

Carla partecipava e collaborava in tutto il processo creativo durante la messa in scena dei testi di Fo: lo poteva fare perché era molto rispettata e perché conosceva il teatro da dentro, riuscendo a vincere le resistenze di quei registi che non gradiscono *avere tra i piedi* chi ha fatto la traduzione del testo. Ma mia madre era un'altra cosa, aveva un tale background teatrale che persino le chiedevano di partecipare. Per esempio, ha lavorato dal primo giorno con registi come Guillermo Heras, José Carlos Plaza, Mario Gas e tanti altri. Purtroppo, e questo lo vedo io ora che faccio questo lavoro, sono pochi i registi spagnoli che permettono al traduttore di partecipare alla creazione in scena.

Le prime volte che Dario Fo è venuto a lavorare in Spagna, il pubblico era un po' impaurito perché non sapeva se sarebbe riuscito a capire l'italiano, non era un pubblico molto abituato a vedere teatro in altre lingue, ma era estremamente interessato a tutto ciò che veniva da fuori. Il *grammelot* è un linguaggio che lui sapeva usare benissimo, accompagnandolo con dei piccoli prologhi: era allora che Carla faceva la traduzione sul palcoscenico all'inizio di ogni pezzo. Come dice nel prologo di *Mistero Buffo* da lei tradotto: «Sin duda lo que acerca *Mistero Buffo* a la sensibilidad del público actual son las presentaciones o prólogos que Fo improvisa antes de cada historia. Este recurso escénico no estaba en los orígenes de la escritura de la obra, que nació de una prolongada y exhaustiva búsqueda de textos sacros medievales [...]. Cuando Fo descubrió en sus giras por el extranjero que así, solos, no funcionaban, empezó a introducir unas explicaciones, traducidas de manera simultánea, para una mayor comprensión de la historia que iba a contar [...]. Pero también en Italia comprobó que creaba no solo un efecto de distancia-

miento fundamental para un brechtiano como él, sino que multiplicaban la carga satírica del espectáculo»¹.

Dario e Carla avevano sul palcoscenico un rapporto di piena fiducia: ridevano insieme anche quando Dario, in mezzo alla sua spiegazione, diceva a Carla: «Poi mi spieghi quello che hai detto», perché la sua traduzione era molto prolifica.

Lei diceva sempre che il traduttore di teatro è un “traditore leale”. Era bello sentire Dario e Carla discutere quando lei aveva qualche dubbio o qualche domanda da fare, e lui in tutti gli anni della loro collaborazione è sempre stato disponibile. Anche Carla era una persona molto colta e molto di sinistra, e così, per lei, tradurre era un modo di esprimersi e fare politica attraverso le parole di Dario Fo.

E non soltanto Fo, Carla ha tradotto anche Alberto Moravia, Bernard Marie Koltès, Boris Vian, Caryl Churchill, David Mamet, Edward Bond, Pier Paolo Pasolini, Harold Pinter, Michel Tournier.

Come lei usava ripetere, «Credo che tutti i traduttori debbano avere una formazione filologica, ma poi per lavorare in teatro debbano dimenticarla, perché è molto difficile tradurre teatro se non vivi la scena, accanto al palcoscenico, se non hai un rapporto col regista, se non ci sei sin dalla prima prova e ascolti come si sentono le parole: è lì che ti rendi conto di quello che devi cambiare».

E poi, qualche anno dopo, la traduzione sul palcoscenico l’ho fatta pure io in tournée per la Spagna con Dario Fo, a Burgos e a Bilbao, e con Franca Rame a Madrid, ed era bellissimo stare insieme a loro sul palcoscenico, sentivi una forza che ti reggeva e ti aiutava. Non è facile tradurre sul palcoscenico, anche qui è importante avere un trascorso teatrale, essere abituato a muoversi in mezzo agli attori, con le luci e il pubblico di fronte. Il traduttore non è un personaggio, fa la parte di se stesso senza poter celarsi sotto vestiti, trucco o parrucche.

E ora, dopo anni di lavoro in teatro, occupandomi di gestione, traduzione, aiuto regia e anche ufficio stampa, raccolgo il testimone del giullare: sto facendo la traduzione dell’ultima versione di *Morte accidentale di un anarchico* e del libro *Gesù e le donne*.

Fo è una persona molto colta, e non mi risulta facile da tradurre, non soltanto per la difficoltà dei vari *grammelot*, ma anche perché fa costanti riferimenti ad altre discipline, e questo richiede sapere un po’ di pittura, arte, architettura, opera, teatro, danza e, se non lo sai devi farti una competenza. Non sempre il traduttore è in grado di cogliere certi riferimenti colti, come per esempio il titolo di un brano di *Gesù e le donne*, “Del Giordano le rive saluta”, che solo in un secondo momento ho scoperto essere una citazione del “Va pensiero” dal *Nabucco*.

¹ “Anatomía del juglar”, in: Dario Fo, *Misterio Bufo y otras comedias*, Madrid, Siruela, 1998, pp. 13-14.

Ogni volta che qualcuno voleva mettere in scena un testo di Fo Carla lo attualizzava, perché diceva che quello di Dario era il linguaggio del popolo, era colloquiale, e quindi andava rivisitato ogni volta.

Quel rapporto iniziato al Teatro Grec di Barcellona sopra un palcoscenico, è finito proprio con l'ultimo libro che Fo le aveva chiesto di tradurre. Carla inizia a farlo, ma dopo lo perde nel computer, non si sente più bene e non può finirlo. Più tardi Dario chiede a me di farlo, e così lo riprendo: che impressione aprire il libro di *Gesù e le donne* e leggere che Dario Fo esordisce parlando di quella volta che lui e Franca erano in Spagna al Teatro Grec di Barcellona ed erano rimasti scioccati dalla bellezza del canto andaluso che interpretava un gruppo di musicisti gitani, proprio lì dove avevano incontrato mia madre, Carla Matteini.

Carla Matteini, la traduzione nel corpo della lingua

HELENA LOZANO MIRALLES

UNIVERSITÀ DI TRIESTE

DARIO FO

Il vantaggio di un autore che recita è quello di poter già sentire la propria voce e le risposte del pubblico nel momento stesso in cui stende la prima battuta sulla carta. Scrive un'entrata, un dialogo con altri attori, ma non immagina la scena come vista dalla platea, al contrario la vede direttamente agita sul palcoscenico e proiettata sul pubblico.

CARLA MATTEINI

Pensar mientras se traduce en ese texto respirado, hablado, movido.

Abbiamo composto un dialogo a distanza¹ sul significato della scrittura e la traduzione di una parola “agita”, una parola che deve respirare, incarnarsi in corpi altri, muoversi in spazi sempre nuovi, calarsi in situazioni culturali diverse. Il testo è scritto eppure ha bisogno di rispecchiarsi in una traduzione: «cercate di ritradurvelo» consiglia Dario Fo agli attori nel suo *Manuale minimo* «prima con

¹ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, p. 284. C. Matteini, *Palabra en el cuerpo del actor, La traducción teatral, Taller*, “Vasos Comunicantes”, 33, 2005, p. 67.

parole vostre, e poi nel vostro dialetto, se ne avete uno»². Perché nel dialetto «le cadenze e i respiri, le parole, le costruzioni grammaticali sono autentiche, non c'è niente di costruito»³.

Il testo è tradotto ma ha bisogno di incarnarsi in un corpo, saggiare una nuova lingua «dove tanto importa la brillantez de la palabra como los silencios, las cadencias y los ritmos»⁴.

L'incontro, la convivenza, l'abitudine alla traduzione tra la lingua e il dialetto lasciano allo scoperto i meccanismi discorsivi: l'attore si traduce i testi (dalla lingua al dialetto, ma anche viceversa), li lavora, li sottopone al punto di vista estraniante di un dire diverso, di una fonetica diversa, di una sonorità diversa. Nel contrasto pragmatico vengono esaltate o liminate le «spigolature» che rendono naturale la comunicazione teatrale (silenzi, intercalari, ritmo), ne spogliano l'elocuzione, la rendono efficace perché credibile.

Dario Fo attraverso il suo essere autore tradotto in una molteplicità di lingue e soprattutto nel suo stretto rapporto di collaborazione e amicizia con Carla Matteini si è visto rappresentato in quello specchio a lui ben noto: come racconta nella storia dei suoi sette anni (e qualcuno in più), il *paese dei mezaràt* era «un crogiolo fantastico di culture, tradizioni, lingue, pregiudizi» e quindi ragazzino «non mi rendevo conto che in quella strana fucina di lingue e dialetto stessi frequentando una irripetibile università della comunicazione, un'esperienza che mi avrebbe permesso di comporre all'infinito moduli espressivi di sconosciuta libertà»⁵.

Libertà che avoca Carla Matteini quando rivendica per il suo operato «La libertad de introducir en la traducción un perfume propio, un lenguaje reinventado y nuevo». E questa libertà non è riservata solo ai testi in scena ma permea, sebbene in misura diversa, le traduzioni a stampa, infatti Matteini si chiede «¿Cómo hay que hacer para que las traducciones sean neutras y puedan perdurar, pero al mismo tiempo posean ese fulgor, esa rapidez de comunicación que son imprescindibles en el escenario?»⁶.

Perché, ovviamente, Carla Matteini è ben conscia di dover produrre testi quasi uguali che attingono costitutivamente a situazioni di enunciazione completamente diverse: da una parte il testo drammatico, che nella sua virtualità discorsiva deve mettere in conto le strategie per immaginare la propria messa in scena – dal-

² D. Fo, op.cit. p. 244.

³ D. Fo, op.cit. p. 243.

⁴ C. Matteini, «La traducción teatral», in: *Reescrituras de lo Global, traducción e interculturalidad*, Virgilio Tortosa, ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 476.

⁵ D. Fo, *Il paese dei mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 58.

⁶ *La traducción teatral, una traición inevitable*, «Vasos Comunicantes», 32, 2005, p. 16.

la ricostruzione del parlato dialogico alla ricostruzione visiva dell'azione teatrale –, e dall'altra il testo scenico⁷, caratterizzato dalla fisicità della sua enunciazione, a iniziare dalla «fisicità della durata, perché ciò a cui il pubblico assiste si svolge nel tempo stesso degli enunciati che lo compongono, tempo non reversibile, analogo a quello vissuto»⁸; testo quindi la cui “traducibilità scenica” dipende dal ritmo, dalla qualità fonica, dal *gestus*: «La principal característica de este trabajo es que acabará dicho, respirado y movido por seres de carne y hueso, que añaden su aliento, su sangre y su energía al texto»⁹.

Da questo punto di vista l'opera traduttiva di Carla Matteini è esemplare, poiché ci dona un corpus pulsante di testi drammatici e di testi scenici: «Llevo 30 años traduciendo a Fo, he publicado muchos libros con sus obras, pero en los últimos años, cada vez que una compañía decide montar una de sus obras, suelo reescribir la versión»¹⁰.

Lavoro di costante riscrittura che caratterizza peraltro anche l'opera di Fo, come dichiara egli stesso a Carla Matteini e Guilermo Heras in un'intervista del 1980: *Morte di un anarchico* «ha sido reescrito varias veces, y ahora que voy a volver a montarlo tendré que volver a escribirlo. No sólo porque han cambiado las situaciones, sino porque también los ritmos, el modo de concebir el teatro, la manera de verlo, de aceptarlo, la síntesis global que puedes hacer ha variado, es diferente»¹¹.

Carla Matteini pubblica la prima traduzione da Fo nel 1974, *Morte accidentale di un anarchico*, e nel 1978 ne curerà anche il testo scenico per la prima messa in scena spagnola¹²; il sodalizio traduttivo con Dario Fo (e Franca Rame) prosegue, senza contare revisioni e ristampe, con *¡Pum, pum! ¿quién es? ¡La policía!* (1979), *La mueca del miedo* (1982), *Aquí no paga nadie* (1983), *Pareja abierta* (1987), *Ocho monólogos* (1987), *Un día cualquiera* (1988), *El papa y la bruja* (1990), *Tengamos el sexo en paz* (1996), *Misterio Bufo y otras comedias* (1998), oltre al *Manual Mínimo del actor* (1998) ed *El país de los cuentacuentos* (2005).

Tanto che Carla Matteini viene indicata come la traduttrice «de cabecera» di Dario Fo. Per lui era «Una mujer extraordinaria; no exagero si afirmo que era la mejor traductora que he tenido, no sólo en español, sino en cualquier lengua (...) tenía una personalidad grande, porque era inmenso su lenguaje, sus formas

⁷ Uso il termine testo scenico per riferirmi a quei testi scritti ad uso esclusivo del testo spettacolare.

⁸ C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 5.

⁹ C. Matteini, “La traducción teatral”, in: *Reescrituras de lo Global, traducción e interculturalidad*, Virgilio Tortosa, ed., Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 476.

¹⁰ C. Matteini, op. cit. p.480.

¹¹ Intervista di C. Matteini e G. Heras a Dario Fo e Franca Rame, *Se ha gritado: ¡La imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso*, “Pipirijaina”, 16, 1980, p10.

¹² El Espolón del Gallo, Sala Cadarso, Madrid, 1978.

al utilizzarlo, todo ello alimentado por su modo de vivir, con devoción hacia la palabra, y de una manera que hemos olvidado en el común uso normal del lenguaje»¹³.

Parallelamente alle edizioni a stampa, nella Penisola Iberica vengono allestite messe in scena con regolarità sin dagli anni Ottanta. Nel 1982 il critico Lorenzo López Sancho ci offre un'immagine convincente della ricezione di Fo in Spagna, che merita essere citata per esteso:

En lo que va de año, Dario Fo es el autor extranjero o nacional más representado en Madrid. El crítico recuerda los estrenos de “Una mujer sol” (“Tutta casa, letto e Chiesa”), enero, en el Lavapiés, montaje del grupo Guirigay; “Muerte accidental de un anarquista” (“Morte accidentale di un anarchico”) enero, por el colectivo de Pere Planella, en el Olimpia; “La mueca del miedo” (“Lo sghignazzo della paura”), abril, Sala Cadarso, y “Tenía dos pistolas con los ojos negros y blancos” (“Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri”), junio, Marquina. (...) La carrera de Dario Fo en Madrid aparece, a la vista de estos títulos y locales, como fundamentalmente marginal. Salvo el estreno del Marquina, las demás piezas del autor italiano pasaron por salas dedicadas a la investigación de nuevas formas, a la creación escénica por grupos experimentales. Eso ha producido un nuevo público que adora el teatro ácido, irruptivo, cargado de provocación y en su fondo mucho más clásico que rigurosamente innovador, de Dario Fo¹⁴.

Fra le opere più rappresentate in ambito spagnolo¹⁵, oltre a *Mistero Buffo* possiamo indicare *Coppia aperta* e *Non si paga*. Ai fini del presente studio mi limiterò all'analisi della fortuna in terre ispaniche di *Morte accidentale di un anarchico*: secondo i dati ricavati dall'Archivio Franca Rame e Dario Fo¹⁶, il testo è stato messo in scena almeno 43 volte tra il 1977 e il 2003 (nelle stagioni 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 92, 93, 99, 01, 03) a Alcudia, Alicante, Ávila, Badalona, Baracaldo, Barcellona, Cádiz, Calahorra, Canet de Mar, Caravaca, Córdoba, Granada, Logroño, Madrid, Málaga, Novelda, Premiá de Mar, San Feliu, Santa Coloma, Saragozza, Tarazona, Toledo, Valencia, Vilafranca, con relative tournée, e anche nella Galizia.

Purtroppo il preziosissimo Archivio Franca Rame e Dario Fo, essendo costituito dalle notizie e materiali forniti volontariamente da teatranti di tutto il mondo, è abbastanza essenziale dal punto di vista dei dati. Così non sempre viene indicata la compagnia (quindi non si riesce a capire se si tratti delle stesse produzioni o

¹³ Dichiarazioni riportate in *Carla Matteini, gran traductora y biógrafa de Dario Fo, fallece en Madrid*, Rosana Torres, “El País”, 18/09/2013.

¹⁴ *Dario Fo, en persona, gran fenómeno teatral*, “ABC”, 23/11/1982.

¹⁵ Cfr. Milagro Martín Clavijo, *El teatro de Dario Fo y Franca Rame en España hasta la concesión del Nóbel*, “Transfer”, XI, 1-2, pp. 165-186; Eva Muñoz Raya, *Traducción y adaptación del teatro italiano en la España democrática (1975-2000)*, “Transfer”, XI, 1-2, pp. 98-125.

¹⁶ L'archivio Franca Rame e Dario Fo è stato ideato e realizzato da Franca Rame che lo ha progettato a partire dal 1993 ed è stato finanziato da Franca Rame e Dario Fo, <<http://www.archivio.francarame.it>>; sito consultato il 15/11/2015.

meno), e il campo traduttore non è nemmeno contemplato. Problema che si riscontra anche vagliando i dati ricavati dal catalogo del Centro de Documentación Teatral¹⁷. In effetti pochissime compagnie indicano il traduttore, tanto che verrebbe quasi da pensare che i testi teatrali si traducano da soli.

Per quanto riguarda le messe in scena di *Morte di un anarchico*, viene indicata l'autorialità di Carla Matteini nell'allestimento già citato dell'Espolón del Gallo¹⁸ e Suripanta Teatro¹⁹.

È singolare la sensibilità di alcuni recensori che motivano la buona riuscita dell'allestimento anche nella bontà della versione; per Carlos Luis Álvarez «El marxismo de Darío Fo es evidente en esta pieza estrenada en la sala Cadarso, en una versión excelentísima de Carla Matteina [sic] y dirigida con el mismo ritmo que sugiere el texto por Jesús Sastre»²⁰; opinione corroborata implicitamente anche da Lorenzo López Sánchez: «El movimiento escénico, los juegos de improvisaciones revisadas y planificadas, la caracterización de los personajes y la vigorosa elocución dramática acreditan el esfuerzo colectivo y meritorio de todo el grupo»²¹. Ed è interessante anche la riflessione sulla natura dell'operazione traduttiva proposta da Julio Trenas:

La traducción de “Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos” es obra de una mujer inteligente muy ligada a las tareas de la ejemplar Sala Cadarso. Hablo de *Carla Matteini*. Un crítico, que no nombro, incidía sobre la claridad y excelente castellano del diálogo. Le sorprendía la modestia con que en el programa se habla solamente de “traducción”. El trabajo supone una “versión” inteligente y cuidada²².

¹⁷ Centro dipendente dall'Istituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España: <teatro.es>; sito consultato il 15/11/2015. I dati sono stati integrati soprattutto attraverso le recensioni dei giornali “ABC” e “El País”.

¹⁸ • Compagnia: El Espolón del Gallo. [*Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos*]

Anno: 1978 [in Archivio Franca Rame e Darío Fo: 76/77]

Traduzione: Carla Matteini

Regia: Jesús Sastre

Interpreti: Rafael Martín, Piero Falla, José Manuel Mora, Miguel Zúñiga, Mercedes Sánchez, Jesús Sastre y Carla Matteini [sic]

Prima: Sala Cadarso di Madrid

¹⁹ • Compagnia: Suripanta Teatro

Anno: 2008

Traduzione: Carla Matteini

Regia: Esteve Ferrer.

Scene: Richar Cenier e Esteve Ferrer

Interpreti: Pedro Rodríguez, Paco Obregón, Simón Ferrero, Rubén Martínez, M^a Sol López, Jesús Martín Rafael

Prima: 27 marzo 2008, Teatro López de Ayala di Badajoz.

²⁰ C.L. Álvarez, *Una farsa bien construida*, “Blanco y negro”, 22/02/1978. Corsivo mio.

²¹ L. López Sancho, *Muerte accidental de un anarquista en sala Cadarso*, “ABC”, 25/08/1978. Corsivo mio.

²² J.T. [Julio Trenas], *Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos, en la Sala Cadarso*, “Arriba”, 18/02/1978.

Per quanto riguarda invece la messa in scena di Suripanta Teatro, per José Manuel Villafaina è lampante come lo spettacolo, «en versión revisada de Carla Matteini y puesto al día y en escena por Esteve Ferrer, *aprovecha al máximo las posibilidades expresivas del texto*, consiguiendo una arquitectura de montaje muy coherente y afortunado en escenas de desbordante vitalidad cómica»²³.

Per gli allestimenti delle compagnie Geroa²⁴, Teatro Estable de Málaga²⁵, Focus Paco Morán²⁶, Arrabal²⁷, non si è potuto risalire al traduttore. Neanche per i due allestimenti in gallego²⁸.

²³ J. M. Villafaina, *Un Fo/Suripanta para el deleite*, “El Periódico Extremadura”, 04/04/2008. Corsivo mio.

²⁴ • Compagnia: Geroa

Anno: 1983

Traduzione: NON-indicata

Regia: Antonio Malonda

Interpreti: Paco Obregón

Prima: non-indicata; «En 1981 estrenan *Muerte accidental de un anarquista* que sería a la postre la obra más representada en el País Vasco en los años 80», <<https://es.wikipedia.org/wiki/Geroa>>; sito consultato il 03/11/2015; l'allestimento vinse il Premio Ercilla di Teatro (<https://es.wikipedia.org/wiki/Paco_Obreg%C3%B3n>, sito consultato il 03/11/2015).

²⁵ • Compagnia: Teatro Estable de Málaga

Anno: 1990

Traduzione: NON indicata

Regia: Tina Sainz.

Interpreti: Elena Somodevilla, José María Izquierdo, José Miguel Guardiola, José Pineda, Leo Vilar, Miguel Recio

Prima: 26/01/1990, Casa de la Cultura de Málaga, Málaga.

²⁶ • Compagnia: Focus Paco Morán

Anno: 1992

Traduzione: NON indicata

Regia: Ángel Alonso

Scene: C. Amils

Interpreti: Paco Morán, Joaquín Gómez, Xavier Capdet, Jordi Martínez, Antoni Badia, Núria Cano

Prima: 23 dicembre 1992, Teatre Borràs di Barcellona.

Da questo allestimento fu tratta la produzione televisiva di RTVE, *Muerte accidental de un anarquista*, trasmessa nel programma *Función de noche*, il 29 luglio 1995.

²⁷ • Compagnia: Arrabal (Melilla)

Anno: 1999

Traduzione: NON indicata

Regia: Antonio Caparrós

Scene: Ángel Salinas e Waldo Simón

Interpreti: Alejandro Pimentel Guijarro, Constantino Rodríguez Gil, José Saura, José Luís Padial, Bárbara Perpén Muñoz, Rubén Lavado Ruíz, Ángel Salinas, Waldo Simón.

²⁸ • Compagnia: A Barraca

Anno: 1980

Traduzione: NON indicata

Regia: Helder Costa

Spettacolo composto da due brani: *Preto no branco* (di Helder Costa) e *Morte accidental de un anarquista*.

• Compagnia: Teatro do Morcego

Anno: 1999

Traduzione: NON indicata

Diverso è il caso delle produzioni in lingua catalana che si avvalgono della traduzione di Guillem-Jordi Graells²⁹. Osserviamo come dopo la prima rappresentazione in catalano diretta da Pere Planella (1981) venga affidata allo stesso traduttore la versione in spagnolo per l'allestimento della Sala Olimpia di Madrid³⁰. La singolare operazione di traduzione viene messa in evidenza in chiave completamente diversa da due recensori. Eduardo Haro-Tecglen sottolinea come

Traen a Madrid esta obra unos catalanes dirigidos por Pere Planella, con una elemental escenografía. *La versión castellana y el acento de los actores no desmiente su procedencia*, y ni siquiera se intenta disimular: forma parte del mismo juego de distanciamiento-aproximación. El estilo de la representación trata de ser el mismo de la obra: la farsa grotesca. Hay una imitación de la forma italiana *-hasta con frases o palabras en italiano-* a la que se superpone la española del sainete, del astracán, del juguete cómico o de lo que en tiempos se llamó "disparate cómico"³¹.

Più perplesso risulta invece Lorenzo López Sancho, ottimo conoscitore, come abbiamo già visto, del teatro di Fo: «Guillem-Jordi Graells *se ha tomado muchas libertades* si comparamos la acción que aquí se nos ofrece con la que *debe* producir

Regia: Xan Cejudo

Scene: O Pastor

Interpreti: Celso Parada, Miro Magariños, Casilda García, Salvador del Río, Damián Contreras

Prima: 25 marzo 1999, Teatro Principal di Santiago de Compostela.

²⁹ • Compagnia: Pere Planella.

Anno: 1981.

Traduzione: Guillem-Jordi Graells

Regia: Pere Planella

Interpreti: Carles Sales, Jordi Bosch, Pep Muñoz, Enric Arredondo, Carme Callol

Prima: gennaio 1981, Teatro Regina di Barcelona.

• Compagnia: Quarts d'Onze Teatre

Anno: 1994

Traduzione: Guillem-Jordi Graells.

Prima: 30 ottobre 1994, Ateneu Popular di La Fuliola (Lleida).

Non risulta pervenuto invece il traduttore della produzione:

• Compagnia: L'Esbart de Castellar

Anno: 2000

Traduzione: NON indicata

Regia: Alfonso Fernández

Interpreti: Jaume Clapés, Julià Ribatallada, Pep Lasada, Antonio Gálvez, Núria Via

Prima: 28 aprile 2000, Sala Petit Format di l'Ateneu de Castellar (Barcellona).

³⁰ • Compagnia: Teatre Zitzania

Anno: 1982

Traduzione: Guillem-Jordi Graells

Regia: Pere Planella

Scene: Andréu Rabal

Interpreti: Enrique Arredondo, Jordi Bosch, Carme Callol, Josep Minguell, Pep Muñoz, Carles Sales

Prima: Sala Olimpia di Madrid.

³¹ E. Haro-Tecglen, *Simplicidad y eficacia*, "El País", 22/01/1982. Corsivo mio.

la traduzione hecha por Carla Matteini, recogida en el número cinco de textos teatrales de “Pipirijaina”»³².

Pere Planella riprende il testo nel 2001 e produce una versione in catalano (sempre firmata da Graells), una versione in basco (firmata da Julia Martín³³) e una versione in spagnolo³⁴, questa volta con traduzione di Carla Matteini. In questo nuovo allestimento, secondo Almudena Guzmán che recensisce il testo spettacolare quando arriva a Madrid, nel 2003,

de acuerdo a la versión de Matteini, se ha aligerado la carga política más retórica del texto a favor de una condena más universal, pero no por ello menos rotunda, de la corrupción, acentuada por el distanciamiento intermitente que se marca hacia esa comisaría y a esos personajes con la estética de los años 70 donde transcurre la acción³⁵.

Nel frattempo il mercato editoriale divora le traduzioni a stampa in spagnolo di Carla Matteini. Dopo la prima traduzione comparsa come supplemento alla fondamentale “Pipirijaina”, Carla Matteini curerà una nuova edizione, nel 1986, riveduta nel 1988. Nel 1997 verrà stampata l’ultima versione che sarà ripresa anche in altre collocazioni editoriali:

- Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, supplemento a “Pipirijaina”, 5, 1974³⁶.
- Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, traduzione di Carla Matteini, Madrid, Ediciones Júcar, 1986, seconda edizione: 1988.

³² L. López Sancho, “*Muerte accidental de un anarquista*”, *feroz crítica burlesca en el Olimpia*, “ABC”, 24/01/1982. Corsivo mio.

³³ «El Teatro Arriaga de Bilbao acoge, a partir de mañana, la representación de “*Muerte accidental de un anarquista*” (...) Este nuevo montaje lo dirige Pere Planella y lo ponen en escena un grupo de actores vascos. ‘Hace 20 años que esta comedia no se representa en Bilbao’, comentó ayer Aitor Mazo, el actor principal, durante la presentación. Este montaje (...) se estrenó el pasado mes de septiembre en el Teatro Principal de San Sebastián. Tras una semana en escena, la compañía paró para preparar y ensayar la versión en euskera, traducida por Julia Marín». M. Nieto, *El Arriaga presenta ‘La muerte de un anarquista’ de Fo en euskera y castellano*, “El País”, 21/10/2001.

³⁴ • Compagnia: Tentazioa Produkzioak-Zitzània Teatre-Teatre de Calaix

Anno: 2001

Regia: Pere Planella

Scene: Max Glaenzel y Estel Cristiá

Interpreti in catalano: Josep Minguell, Oriol Genis, Míriam Alamany, Joan Massotkleiner, Carles Martínez, Joan Cusó

Interpreti in spagnolo e basco: Aitor Mazo, Ramón Ibarra, Ane Gabarain, Esther Remiro, Kike Díaz de Rada, Asier Hormaza, José Ramón Soroz, Mikel Martínez.

³⁵ *Carcajada feroz*, “ABC”, 7/06/2003. Corsivo mio.

³⁶ Edizione costruita seguendo quanto contenuto nella prima edizione italiana, La Comune, *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970, con traduzione dell’“Introduzione” (“notas”, pp. 10-11) e “Prologo” (“personajes”, pp. 13); vengono aggiunti anche: “dario fo y el teatro de la comune de milán”, di Franca Rame, pp. 1-6; “baladas y canciones”, pp. 7-9; disegni di Dario Fo, p. 12.

- Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, traduzione di Carla Matteini, Hondarribia, Hiru, 1997.
- Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, traduzione di Carla Matteini, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.
- Dario Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, traduzione di Carla Matteini, Barcelona, Orbis, 1998³⁷.

Segno della grande fiducia che Dario Fo ripone nell'operato di Carla Matteini e della libertà di scelta che si è guadagnata è proprio il testo che Matteini decide di proporre per l'edizione del 1997, a venticinque anni dalla sua prima scrittura, una versione alleggerita e riveduta ma soprattutto una versione che rispetta proprio la scrittura originale: «*dejando incluso el primer final, ya que existió otro en el que el loco no cae por la ventana, sino sobrevive y se marcha para divulgar las cintas. El primero me sigue pareciendo el más ambiguo – no equívoco – y por lo tanto, teatralmente más rico*»³⁸. Ma Carla Matteini non ripropone soltanto la prima fine, ripropone anche il prologo in cui Fo racconta il pretesto scenico, presente nella primissima edizione del 1970³⁹ e che non esiste nelle versioni Einaudi né del 1974 né del 2004:

Con questa commedia vogliamo raccontare un fatto veramente accaduto in America nel 1921. Un anarchico di nome Salsedo, un emigrante italiano “precipitò” da una finestra del 14° piano della questura centrale di New York. Il commissario della polizia dichiarò trattarsi di suicidio (...). Al fine di rendere più attuale e quindi più drammatica la vicenda, ci siamo permessi di mettere in opera uno di quegli stratagemmi ai quali spesso si ricorre nel teatro. Cioè a dire: abbiamo trasportato l'intera vicenda ai giorni nostri e, invece che a New York l'abbiamo ambientata in una qualunque città italiana... facciamo conto Milano.

Tuttavia la riscrittura traduttiva non può limitarsi evidentemente alle modifiche strutturali. Essa investe profondamente proprio quel parlato-scritto che va continuamente reinventato e aggiornato. Carla Matteini interpreta fino in fondo il meccanismo generativo del teatro di Fo, un teatro fatto da *situazioni* in cui i personaggi diventano *maschere*, che come afferma Franca Rame sono «pretextos emblemáticos al servicio de una situación (...)». Todo ello imponiendo desde dentro una relación abierta con las canciones, los versos, los chistes, los gritos, los

³⁷ Per completare il quadro della fortuna di questo testo presso l'editoria iberica, ci sembra opportuno indicare anche le traduzioni a stampa in catalano di Guillem-Jordi Graells:

D. Fo, *Mort accidental d'un anarquista*, trad. cat. di Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Picazo, 1981.

D. Fo, *Mort accidental d'un anarquista*, trad. cat. di Guillem-Jordi Graells, Barcelona, Proa, 1998.

³⁸ C. Matteini, “La maquinaria teatral”, in: D. Fo *Muerte accidental de un anarquista*, trad. sp. di C. Matteini, Hondarribia, Hiru, 1997, pp. 13-14. Corsivo mio.

³⁹ La Comune, *Morte accidentale di un anarchico*, Verona, EDB, 1970.

instrumentos estruendosos, las pausas, el ritmo exasperado (*pero nunca cargado, un estilo riguroso incluso cuando parece casual, accidental*)»⁴⁰.

Maschere, che, come rilancia Pietro Trifone, «con la loro provocatoria anomalia, sono gli strumenti di cui Fo si serve per muoversi liberamente negli spazi dell'oralità spinta, della deformazione espressiva, della follia verbale»⁴¹.

Oralità spinta, appunto: una delle maggiori preoccupazioni della riscrittura di Dario Fo e della ritraduzione costante di Carla Matteini. Abbiamo quindi messo a confronto la versione del 1974⁴² con la versione del 1997⁴³. L'intensità della ritraduzione è evidente sin dal prologo, un testo di sole 197 parole a funzione didascalica. Le scelte sono legate, ad esempio, alla nuova situazione di enunciazione:

Matteini 1974	Matteini 1997
emigrante	inmigrante
América	Estados Unidos
jefe de policía	jefe de la policía

A una diversa interpretazione del testo fonte (in questo esempio *quindi*, temporale o consecutivo):

Matteini 1974	Matteini 1997
por lo tanto	al tiempo

A ristrutturazioni prosodiche che si manifestano nella sintassi:

Matteini 1974	Matteini 1997
, y se descubrió	, descubriéndose
a los que a menudo	que se suelen
advertimos también	también advertimos

⁴⁰ F. Rame, "darío fo y el teatro de la comuna de milán", in: D. Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, "Pipirijana", n. 5, 1974, pp. 5 e 6. Corsivo mio.

⁴¹ P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti Editoriali Poligrafici Internazionali, 2000, pp. 103-104.

⁴² D. Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di Carla Matteini, "Pipirijana", 5, 1974.

⁴³ D. Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di Carla Matteini, Hondarribia, Hiru, 1997.

Oppure semplicemente alle possibilità offerte dallo spagnolo:

Matteini 1974	Matteini 1997
luego	después
con el fin	para
es lógico que	lógicamente
hechos	sucesos
ha dado lugar a que	ha logrado que
totalmente imaginarias	completamente inventadas
nos hemos permitido emplear uno de esos trucos a los que a menudo se recurre en el teatro	nos hemos tomado la libertad de recurrir a uno de esos trucos que se suelen emplear en el teatro

Poiché testo drammatico e testo scenico sono «una specie del genere ‘parlato’ soltanto in virtù di quella spontaneità provocata, cui l’attore perviene investendosi della parte del personaggio, incarnandosi in esso»⁴⁴ come sostiene Giovanni Nencioni, punto di partenza sia di scrittura che di traduzione sarà la qualità dei silenzi, dei respiri che il testo offrirà all’attore, per i quali «hay que tener un oído muy especial, estar muy alerta a las pausas... tienes que saber dónde va a poder respirar un actor»⁴⁵ pena il fallimento dell’elocuzione drammatica.

C’è quindi un’attenzione spasmodica verso la punteggiatura, con cambiamenti frequentissimi di virgole, punti, due punti, puntini di sospensione, in quanto indici della pianificazione interna e dei cambiamenti del progetto conversazionale, funzionali a creare linee prosodiche credibili e attesa nell’ascoltatore.

A questo punto, per completare l’analisi, occorre confrontare testo drammatico e testo spettacolare. Abbiamo scelto l’allestimento di Suripanta Teatro del 2008⁴⁶.

Interessanti le attualizzazioni legate ai cosiddetti *realia*:

⁴⁴ Giovanni Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, “Strumenti critici”, n. 29, 1976; adesso in: *Di scritto e parlato, discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp.176.

⁴⁵ M. Enguix Tercero, *La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli*, “Trans”, 12, 2008, p. 286.

⁴⁶ Cfr. la nota 18.

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
ho chiesto sovvenzioni al <i>ministero dello spettacolo</i>	Ministerio de Información y Turismo	Ministerio de Cultura	He pedido subvenciones
Ancora un pò: s'è fatto pagare addirittura <i>ventimila</i> lire per una visita...	Si te parece poca estafa cobrar <i>veinte mil</i> liras	cobrar <i> cien mil</i> liras	cobrar por consulta <i>la friolera...</i>
La conosce lei la grammatica e la lingua italiana?	¿Conoce la gramática y la lengua italiana?	¿Conoce la gramática y la lengua italiana?	¿Conoce <i>la lengua y la gramática y la sintaxis?</i>

Per quel che riguarda le possibilità di scelta legate alla capacità dello spagnolo di offrire due o più rese traduttive per uno stesso segmento testuale italiano, è significativo che il testo spettacolare sia molto vicino alla traduzione del 1997. Si osserva comunque come i tempi teatrali siano incalzanti per cui nella messinscena di Matteini-Ferrer sono state accorciate e omesse parecchie battute:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
ma ti assicuro che stavolta la fedina te la sporco io... puoi giurarci!	pero esta vez ya me encargaré yo de que se te ensucie	pero te aseguro que ahora te lo mancho yo...	te aseguro que ahora te lo mancho yo...
Sì, per il millantato credito messo in piedi da uno sano...	Sí, si estuviera sano	En efecto, si fuera un impostor cuerdo...	En efecto, si fuera un impostor cuerdo...
sia composta da gente vera... che non sappia recitare...	esté formada por gente real, que no sepa actuar	la componga gente de verdad... que no sepa actuar	la componga gente de verdad... que no sepa actuar
No, non ho mai	No, no, yo nunca	Yo jamás	Yo jamás
quel poveraccio	ese pobrecillo	ese pobre desgraciado	
sarà uno appena laureato, un principiante	acabará de terminar la carrera	será un novato recién licenciado	—

Ma è proprio matto	loco	chiflado	—
come a dire: dai non sparar frottole...	como diciendo, no te marques faroles,	como diciendo: no me vengas con rollos,	como diciendo: no me vengas con rollos, hombre,
Ma porco giuda	Venga	Joder	—
rincoglionito	¡gagilipollado!	¡gaga!	Estás gaga!

L'uso del vocativo è particolarmente interessante in questo esempio, in cui si osserva come il testo spettacolare apre e chiude ridondantemente con il vocativo, tratto tipico dell'oralità spontanea, bisognosa di un ancoraggio deittico più saldo:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
Si può... commissario... disturbo? non si arrabbi sono solo venuto a riprendere i miei documenti... Non mi risponde? su, non mi terrà mica il broncio...	Comisario. ¿Se puede? ¿Molesto? No se enfade, sólo he venido a buscar mis documentos. ¿No me contesta? Vamos, no se haga el ofendido.	Se puede... comisario... ¿molesto? No se enfade, he vuelto a por mis documentos. ¿No me contesta? Vamos, no se ponga así...	Comisario... comisario... ¿molesto? Es que he vuelto a por mis documentos. No se lo tome así, hombre, no se enfade, ¿por qué no contesta, comisario?

La percezione prosodica presenta strutture intonative diverse che modificano il contenuto proposizionale:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
—e poi salta fuori che non sa neanche leggere corretto... —Cosa non so...	—y ahora resulta que no sabe ni leer correctamente. —¿Que no sé...?	—y resulta que no sabe ni leer correctamente. —Que no sé...	—y en realidad no sabe ni leer correctamente. —¿Que no sé leer correctamente?
Tutto! Provi ad interrogarmi?	¡Todo! ¿Por qué no me pregunta?	¡Todo! Pregúnteme	¡Todo, todo! Pregúnteme, Pregúnteme.

Nel primo caso infatti si osserva ancora una volta la tendenza del testo spettacolare alla ridondanza propria dell'impossibilità di permanenza del testo orale, attraverso una domanda-eco con ripresa completa, mentre nelle forme scritte sono i punti di sospensione a sostituire i lessemi mancanti, rendendo più minacciosa l'implicazione pragmatica dovuta alla reticenza; nel secondo caso invece, la ripetizione non è legata a un fenomeno di ridondanza: la ripetizione di *todo* riafferma il contenuto proposizionale della risposta, mentre la ripetizione dell'imperativo serve ad attenuarne la forza e funge come forma di cortesia.

Le strutture intonative diverse comportano anche scelte sintattiche diverse, come si può vedere nei seguenti esempi, riguardanti forme verbali personali e impersonali:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
E lei col fatto che non ci fa caso, ti sbatte in galera un innocente?	¿Y usted, con la excusa de no fijarse, mete a un inocente en la cárcel?	¿Y con la excusa de que no se fija, mete en la cárcel a un inocente?	Y con la cosa de que no se fija, mete en la cárcel a un inocente...
ma siccome non ho appoggi politici...	pero como no tengo enchufes políticos...	pero al no tener enchufes políticos...	pero al no tener enchufes —...

Per concludere, vorrei soffermarmi brevemente sui segnali discorsivi. La traduzione attiva tutta la gamma di risorse possibili: ad esempio *beb* (che compare 12 volte nella prima scena del primo atto) viene non tradotto oppure reso con *bueno, pues, ya lo creo, ya*. Più interessante è proprio la battuta di apertura, in cui la sequenza in italiano *ah, ma, allora* viene resa con *ah, conque; vaya, vaya e bueno, bueno, bueno*:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
Ah, ma non è la prima volta che ti travesti allora	Ah, conque no es la primera vez	Vaya, vaya... así que no es la primera vez	Bueno, bueno, bueno... o sea que no es la primera vez

Il segnale discorsivo *conque* ha in spagnolo un valore consecutivo-ilativo, che secondo il Diccionario de Uso del Español [DUE] di María Moliner esprime

una conclusión a la que se llega en vista de algo dicho antes (...) Otras veces precede a una pregunta que es consecuencia de algo hablado antes: 'Conque ¿vienes o te quedas?'. A veces,

con la pregunta se busca *la confirmación de algo de lo que el que habla ya está enterado*, pudiendo expresar sorpresa o reproche: '¿Conque te mudas de casa? ¿Conque has aprobado? ¿Conque pensabas llegar a las seis?'⁴⁷

In apertura della commedia quindi l'uso di questo segnale discorsivo ci introduce proprio *in medias res* dell'azione teatrale. Non soltanto: presentandosi in forma assertiva e non interrogativa, diventa una richiesta di collaborazione dello spettatore, chiamato a inferire l'orientamento dell'enunciato. Infatti la forma frastica deve essere intesa come una conseguenza della situazione di enunciazione, attribuendo la conclusione all'interlocutore

en cuyo caso suele dispararse la implicatura de que el emisor no la comparte. Efectivamente, en muchas ocasiones, la presencia de una de estas partículas sirve de soporte a la ironía del emisor (...) Estos marcadores no hacen explícita por sí mismos la orientación del enunciado, sino que esta se infiere pragmáticamente a partir de los datos de la situación o el contexto⁴⁸.

Altri usi di *conque* nella traduzione tendono a ribadire la forza dell'esclamazione, sempre in chiave ironica:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
Ah, ho ragione!... "non ci aveva fatto caso".	Conque tengo razón, con que no se había fijado.	¡Ah, tengo razón!... "No se había fijado"...	Tiene razón. No se había fijado...
Ah, vedo che te ne intendi anche di legge!	¡Ah, conque también sabe de leyes!	Ah, veo que también sabe de leyes...	¿Pero también sabes de leyes?

Tuttavia *conque* viene sostituito anche in questi esempi, forse perché viene percepito come obsoleto (o almeno non-attuale) e di registro letterario. Consultando il Corpus de Referencia del Español Actual osserviamo le seguenti frequenze per testi prodotti in Spagna:

⁴⁷ *Conque*, M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001. Corsivo mio.

⁴⁸ M.A. Martín Zorraquino e J. Portolés, "Los marcadores del discurso", in: I. Bosque e V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 3970-3971.

Anno	%	Casi
1975	15.55	7
1976	6.66	3
1977	6.66	3
1982	6.66	3
1984	6.66	3
1987	6.66	3
1990	8.88	4
1991	8.88	4
1997	11.11	5
Altri	22.22	10

È sintomatico che ci sia un vero e proprio “buco” fra il 1991 e il 1997. Inoltre dei cinque casi del 1997 due hanno una funzione metalinguistica. Le occorrenze sono distribuite per argomenti nel modo seguente:

Argomento	%	Casi
7.- <i>Ficción.</i>	51.61	32
4.- <i>Artes.</i>	12.90	8
5.- <i>Ocio, vida cotidiana.</i>	8.06	5
6.- <i>Salud.</i>	8.06	5
1.- <i>Ciencia y Tecnología.</i>	4.83	3
2.- <i>Ciencias sociales, creencias y pensamiento.</i>	4.83	3
3.- <i>Política, economía, comercio y finanzas.</i>	4.83	3
9.- <i>Oral.</i>	3.22	2
8.- <i>Miscelánea.</i>	1.61	1

Dati⁴⁹ che potrebbero confermare la percezione di un segnale discorsivo efficacissimo ma non più “incarnabile” in un parlato-recitato. Se torniamo al nostro primo esempio vediamo che *conque* viene sostituito con *vaya, vaya* e *bueno, bueno, bueno*.

Per quanto riguarda *vaya*, il DUE offre le seguenti possibilità di interpretazione: «desagrado, disgusto o fastidio; desengaño o desilusión; queja o protesta»,

⁴⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>; sito consultato il 03/11/2015.

può inoltre accompagnare una qualsiasi espressione enfaticandola ed è di uso frequentissimo. Il raddoppiamento e l'intonazione discendente contrassegnano ironicamente l'incipit. E forse questo non poteva bastare nel testo spettacolare. Che usa *bueno*.

Secondo il DUE, «¡Bueno, bueno, bueno...!» nella sua forma triplicata è «Exclamación con que se muestra estar confuso o perplejo», ma più stimolante è il suo funzionamento pragmatico. In quanto segnale deontico, può indicare con l'intonazione adeguata la “non conformità” dell'interlocutore in rapporto a ciò che viene inferito dal discorso precedente o a ciò che è implicito nel contesto comunicativo. Secondo Martín Zorraquino e Portolés, in questi casi il tono della voce si alza e molto spesso viene duplicato o addirittura triplicato: «cuando la partícula se reitera, el tono de la voz va descendiendo en cada palabra y suele terminar con un tonema de suspensión»⁵⁰. Tuttavia è la sua funzione in posizione di apertura della conversazione che fa diventare vincente la scelta, perché nel nostro caso l'apertura è l'apertura della commedia e la situazione comunicativa è asimmetrica, fra commissario-indiziato:

Para poder emplear *bueno* para abrir la conversación es necesario que exista un contacto previo entre los hablantes, sea este contacto fruto de su conocimiento personal, o venga determinado por las reglas que se derivan de la estructura social en la que se mueven. Así, no es esperable que, en español, una persona inicie el contacto lingüístico con un desconocido, por la calle de la siguiente forma:

(449) *Bueno*, por favor, ¿podría Ud. decirme dónde está la calle Mayor?

En cambio, no resultaría inaceptable – no se dice que sea frecuente – que un guardia urbano, por ejemplo, (con autoridad reconocida y, por tanto, con capacidad para iniciar un contacto con cualquier ciudadano, suponiéndolo “conocido” suyo en cuanto funcionario de la administración municipal) le diga a una conductora que ha cometido una infracción:

(450) *Bueno*, señora, pero ¿es que no ha visto Ud. el semáforo en rojo? ¿Por qué no ha parado el coche?⁵¹

È la strategia traduttiva vincente perché in un colpo solo caratterizza la “maschera” del commissario incarnando nel suo linguaggio quelle sovrastrutture del potere che *Morte di un anarchico* vuole proprio criticare.

A questo punto crediamo che non occorra andare oltre per mettere in risalto ancora la passione, la complicità e l'energia che Carla Matteini profondeva in ogni sua fatica traduttiva, in un processo di continua rinnovazione alla ricerca di quella lealtà nel tradimento che era per lei contrassegno delle sue traduzioni.

⁵⁰ Op. cit. p. 4166.

⁵¹ Op. cit. p. 4190.



1



2

1, 2, 3
Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos, El Espolón del Gallo, Sala Cadarso, Madrid, 1978.
Foto tratte dall'archivio teatrale del Centro de Documentación Teatral, INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España



4. *Muerte accidental de un anarquista*, Suripanta, Teatro López de Ayala, Badajoz, 2008.
Foto tratta dall'archivio teatrale del Centro de Documentación Teatral, INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España

Dario Fo: el diablo en Argentina. Alcune traduzioni e messe in scena nel paese latinoamericano

ANA CECILIA PRENZ KOPUŠAR

UNIVERSITÀ DI TRIESTE

1. Introduzione

Perché il diavolo? Con questo riferimento ho voluto riprendere il titolo dell'articolo *Dario Fo: El diablo en Buenos Aires* comparso nella rivista "El porteño" nel 1984. L'autore, Gabriel Levinas, nello scritto alterna un'intervista realizzata a Dario Fo e Franca Rame, durante la loro visita nella capitale tra l'8 e il 13 maggio del 1984, con la narrazione di alcuni episodi violenti verificatisi durante la loro permanenza. Il pezzo si apre proprio con l'allusione alla figura del diavolo: «Les advierto que el Diablo ha llegado a Buenos Aires y hará teatro en una de las salas del San Martín»¹, sono le parole del sacerdote che celebrava la messa nella Cattedrale qualche giorno prima dell'arrivo dell'artista. Fo e Rame presentarono in quell'occasione al pubblico argentino *Mistero Buffo* e alcuni monologhi di *Tutta casa, letto e chiesa* nella Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín di Buenos Aires. Le rappresentazioni ebbero degli effetti a dir poco inconsueti, non tanto per i due commedianti, abituati a proteste e censure, quanto per la società argentina. Si trattò di un «autentico fatto politico»². Ricordo

¹ Levinas, G., *El diablo en Buenos Aires*, in: "El porteño", 1984, p. 7.

² Trastoy, B., *De Goldoni a Discepolo*, Buenos Aires, Galerna, 1994, p.131.

brevemente alcuni episodi: durante la serata della seconda rappresentazione di *Mistero Buffo*, un giovane, dopo aver rimproverato Fo, lanciò una bomba di gas lacrimogeno sul palcoscenico che cadde, però, sulla platea. Non ci furono vittime ma lo spettacolo venne sospeso. L'atmosfera non cambiò durante le rappresentazioni delle giornate successive. Esse furono accompagnate, all'ingresso del teatro, da proteste, lanci di uova e pietre, insulti, agitazione delle bandiere del Vaticano, dall'intervento della polizia e anche da qualche arresto. Non mancarono inoltre, nonostante l'affluenza di un pubblico entusiasta, minacce rivolte al direttore del San Martín, Kive Staiff, di far saltare e incendiare il teatro se l'opera non fosse stata ritirata dal cartellone; nemmeno mancarono lettere al sindaco, César Saguiet, da parte di corporazioni conservatrici e cattoliche che riportavano la medesima richiesta.

E questo per quanto concerne la presenza del "diavolo".

Il sottotitolo del lavoro: *alcune traduzioni e messe in scena nel Paese latinoamericano* ha, anch'esso, bisogno di alcuni chiarimenti. Le traduzioni ufficiali in lingua spagnola dei testi di Fo sono quelle di Carla Matteini, e questo vale anche per l'Argentina. Esse però costituiscono in alcuni casi il testo di riferimento per adattamenti e messe in scena, in nessun caso sono il testo finale rappresentato. Le motivazioni sono varie. La prima, di carattere prettamente linguistico, e che in termini teatrali diventa una questione chiave, riguarda la variante dello spagnolo parlato in Argentina. Carlos Alsina, drammaturgo, attore, regista e, in quest'occasione, anche traduttore di alcune opere teatrali di Dario Fo quali *Aquí no paga nadie* (1990), *Muerte accidental de un anarquista* (1991) *Pareja abierta* (1989) e *Misterio Bufa* (1998), nella nostra conversazione sulla messa in scena e traduzione di *Aquí no paga nadie* (1990) e *Muerte accidental de un anarquista* (1991) mette in risalto più volte l'importanza di questo aspetto. Alsina spiega che:

El trabajo de traducción fue directo del italiano al español-argentino. Hago esta aclaración, pues quienes conocemos la lengua española sabemos las diferencias expresivas y los modismos diversos que existen entre la forma de hablar y escribir en España con las de Argentina³.

Tradurre dunque per la scena e per la cultura di arrivo, in questo contesto e partendo da un testo pubblicato e tradotto in Spagna, acquista un significato più complesso⁴. Ci troviamo, in alcuni casi, di fronte ad atti di riscrittura della traduzione spagnola originale; in altri, di fronte a nuove traduzioni realizzate direttamente dall'originale italiano ma di cui non si conservano tracce. Una seconda

³ Intervista realizzata dall'autrice nel mese di settembre del 2015.

⁴ In ambito ispanico l'attenzione nei riguardi della traduzione teatrale è limitata. In questo senso vale la pena ricordare le riflessioni di Santoyo Mediavilla, J. C., "Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorámica desde el páramo español", in: F. Lafarga, R. Dengler (eds), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 1995, p. 13-23

motivazione, concerne la cattiva abitudine di non conservare documentazione scritta del lavoro teatrale svolto. Come indica Jorge Dubatti⁵, il campo degli studi sulla traduzione e adattamenti teatrali è il meno sviluppato dalla storiografia teatrale locale nonostante la quantità di testi tradotti e adattati che circolano nei teatri di Buenos Aires e nel paese, in generale. Inoltre, nelle locandine e programmi di sala raramente viene indicato il nome del traduttore – quasi sempre lo stesso regista. Solo in un caso ho trovato nella scheda tecnica il nome di Alfredo Cernadas Quesada come traduttore di *Aquí nadie paga* e pure una sola volta il riferimento alla traduzione di *Una giornata qualunque* di Carla Mattini⁶. Lo stesso avviene consultando *Alternativa teatral* (<http://www.alternativateatral.com>), la pagina web argentina che funge da archivio teatrale in cui le schede tecniche degli spettacoli basati su testi di Fo non includono una fonte riguardante la traduzione o il traduttore. Queste osservazioni mi portano a considerare che, paradossalmente e volendo fare uno studio sulle traduzioni di Fo in Argentina, non possiedo alcun testo tradotto da argentini nel proprio paese. Mi sono per questo azzardata a fare una proposta di traduzione di alcuni frammenti che commento di seguito.

2. Traduzioni, adattamenti e regie

Mi confronto, dunque, con la memoria, fondamentalmente orale, di chi ha vissuto, come interprete o spettatore, l'esperienza delle messe in scena dei testi di Fo, con l'intervista e la stampa fornitami da Carlos Alsina che ha gentilmente accettato di ricostruire gli spettacoli da lui realizzati⁷ e, infine, con due articoli importanti per il tema trattato: di Beatriz Trastoy, "Dario Fo: intertextos y estrenos en Buenos Aires" e di Jorge Dubatti "La recepción de Dario Fo en la Argentina"

In particolare mi concentro su *Morte accidentale di un anarchico* (*Muerte accidental de un anarquista*) e *Non si paga, non si paga!* (*No se paga, no se paga*) il cui titolo, diversamente da *Morte accidentale* presenta diverse proposte traduttive. Gli anni a cui faccio riferimento riguardano il decennio tra il 1983 e il 1993, periodo che coincide con alcuni eventi significativi nella vita teatrale e politica del paese. Ne sono alcuni: il ritorno alla democrazia nel mese di dicembre del 1983 e il processo di consolidamento della stessa, in quanto piattaforma per una ricca sperimentazione teatrale.

⁵ Dubatti, "Para un modelo de análisis de la traducción teatral", in: O. Pellettieri, *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, 1998, p. 57.

⁶ Regia di Mary Sue Bruce, teatro El Vitral, 1993, in: Trastoy, op. cit., p.129.

⁷ Vedi nota 3.

Morte accidentale di un anarchico e *Non si paga, non si paga!* con le rispettive traduzioni e rappresentazioni si collocano, dunque, in momenti importanti della storia del paese e gli effetti che provocano sullo spettatore sono di grande portata. Basti pensare al significato che acquisisce *Aquí no paga nadie* (*Non si paga, non si paga!*), regia di Carlos Alsina, messo in scena a Tucumán nel 1989 in un momento di profonda crisi economica. Il manifesto dello spettacolo era stato collocato nella piazza principale della città di Tucumán, nella Plaza Independencia, con tanto di titolo *Aquí no paga nadie* e altre informazioni utili riguardanti lo spettacolo.

El cartel estaba apoyado y atado a una columna de iluminación de la plaza. Bien... cada manifestación que pasaba lo arrancaba y lo llevaba a la cabeza, pues *Aquí no paga nadie* respondía a lo que estaba pasando en la realidad⁸.

Il governo di Raúl Alfonsín non era riuscito a sanare il forte debito estero lasciato dal governo militare e nemmeno aveva superato i problemi strutturali dell'economia del paese. Verso la fine del suo mandato l'iperinflazione aveva raggiunto livelli critici con conseguenti congelamenti dei salari, un braccio di ferro tra governo e sindacati, scioperi generali, carestia di cibo e, come nell'opera di Fo, saccheggi ai supermercati.

Le motivazioni che spingono Alsina a tradurre e fare la regia dei testi di Fo riguardano, come egli stesso dice:

las enormes coincidencias ideológicas con el autor que, a partir de su obra, realiza una aguda crítica al sistema capitalista y a sus costumbres y hábitos. Las características satíricas de su teatro logran, con humor e ingenio, transmitir ideas complejas y ponen en discusión el statu-quo⁹.

La stessa scelta di mettere in scena questi testi si deve, dunque, a una corrispondenza di situazioni e significati riscontrabili nella realtà argentina. Nel caso di *Aquí no paga nadie* la connessione è tanto più vicina perché gli assalti ai supermercati avvengono contemporaneamente alla rappresentazione dell'opera. Eppure il traduttore/regista non contestualizza gli eventi nel paese latinoamericano.

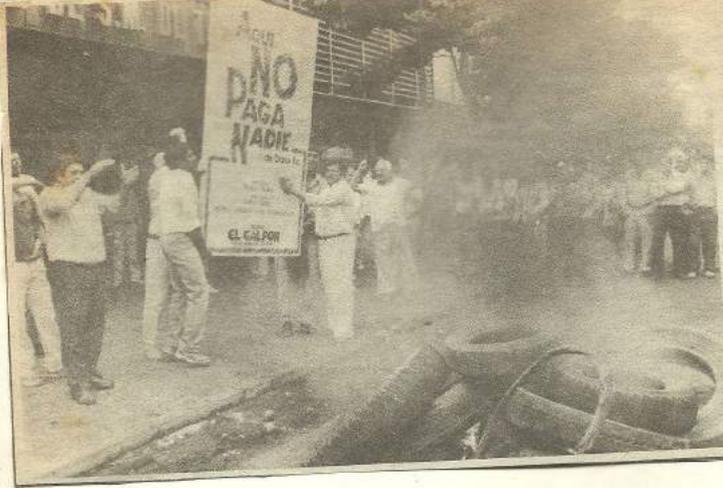
No hice una adaptación a la realidad argentina. Los hechos sucedían en Italia, como Fo lo planteaba. Mantener el lugar "de origen" permite que el espectador, tal como lo sugería Brecht, "historic" la situación para tomar distancia y, así, acercarla críticamente¹⁰.

⁸ Id.

⁹ Id.

¹⁰ Id.

Viernes 23 de Marzo de 1980



PROTESTA MUNICIPAL

La tercera jornada de protesta aún más ruidosa que las anteriores, que partió desde la columna, que arrojó cohetes y efectuó diversos actos en su trayecto que culminó en El Galpon Municipalidad, quemaron gorras de teatro que se representa para aludir a la situación que el título de la obra es "Aquí no

Página 7

LA GACETA



El título de una obra teatral que coincide con la realidad de los trabajadores municipales (arriba). Abajo, la reiterada quema de cubiertas frente a la sede comunal.

Recrudesció el conflicto del personal municipal

tiempo indeterminado. Manifestación

Immagini tratte dai giornali locali riguardanti le proteste
e la messa in scena di *Aquí no paga nadie*, regia di Carlos Alsina, 1989

Alsina realizza prima una traduzione letterale e posteriormente una seconda versione per la scena. Toglie i riferimenti troppo espliciti alla realtà politica italiana, gli incisi che introducono argomenti estranei alla logica interna dell'opera e che Fo spesso inserisce per fare qualche cronaca del momento. Effettua, infine, delle sintesi di alcuni frammenti. In qualche modo, le parole del regista ci portano a riflettere sul concetto di *culturema* e sui problemi di traduzione che presentano le nozioni specifico-culturali di un paese verso un'altra lingua meta¹¹.

El público argentino posee una relación diferente con el tiempo teatral europeo. Una obra de dos horas es demasiado larga. Como te dije, no contextualicé los textos como si sucedieran en Argentina pero la lectura del público era que no importaba dónde, se estaba hablando de lo que pasaba en Argentina¹².

Non si paga, non si paga! era stata già messa in scena nel 1984 poco dopo la visita del matrimonio Fo-Rame, con il titolo di *Aquí nadie paga*, regia di Julio Piquer nel Auditorium Hotel Bauen con la traduzione di Alfredo Cernadas Quesada. Unico nome, come abbiamo menzionato, di traduttore che compare in una scheda tecnica e programma. Scrive Beatriz Trastoy che il testo non era stato adattato, eppure, sebbene si fossero mantenute le critiche al Papa e al tema della natalità, il regista aveva posto l'accento sugli aspetti comici dell'opera, sugli equivoci, sui giochi verbali, in altre parole, sulle modalità espressive della commedia dell'arte e del vaudeville¹³, tralasciando, invece, i riferimenti strettamente politici:

las alusiones a los lugares comunes de los discursos de quienes ejercen el poder, la relación entre las bases y la dirigencia sindical, la actitud antipopular de la policía al defender sólo los intereses empresariales, las huelgas que ponen en juego la solidaridad de clase, las alienantes condiciones laborales, etc.¹⁴.

Qualche anno più tardi, nel 1988, l'opera fu riproposta con il titolo *No se paga, no se paga*, dal regista Eduardo Pavelic nel Teatro IFT di Buenos Aires. L'adattamento venne realizzato, anche come nel caso di Alsina, dallo stesso regista che eliminò i riferimenti al contesto italiano cercando di dare al testo un'impronta più ampia «se suavizaron ciertos excesos panfletarios, la estructura vodevilesca se puso al servicio del mensaje político»¹⁵. La scenografia, invece, evocava le *villas de emergencia* e i caratteristici *conventillos* di La Boca¹⁶.

¹¹ Pamies Bertrán, A., *De Lingüística, Traducción y Léxico-Fraseología: homenaje a Juan de Dios Luque Durán*, Granada, ed. Comares, Colección interlingua n° 111, 2013. Luque Nadal, L. "Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?", *Language Design* 11, 2009

¹² Id.

¹³ Trastoy, op. cit., p. 127.

¹⁴ Id., p. 126.

¹⁵ Id., p. 127.

¹⁶ *Ibid.*

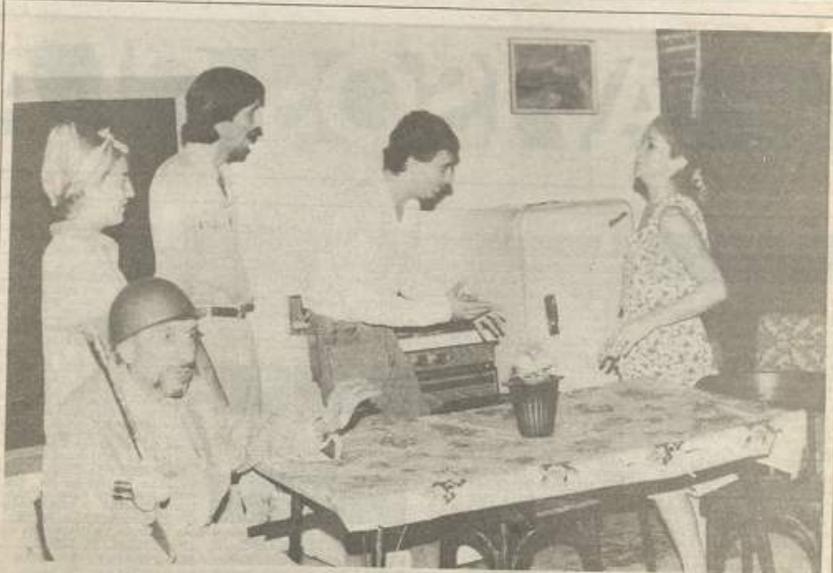
Miércoles 7 de Marzo de 1990

Una pieza teatral de Darío Fo

El próximo viernes, a las 22, en El Galpón, pasaje Padilla 48, el elenco de Teatro de Hoy que dirige Carlos Alsina, pondrá en escena "Aquí no paga nadie", sátira del dramaturgo italiano Darío Fo. La pieza es interpretada por Julio Navarro, Luis Gigi, Adolfo Flores, Liliana Sánchez y Pupi Almada. La escenografía es de Patricia Bruno y Jorge Salvatierra y el vestuario de Patricia Bruno. La pieza se repetirá los sábados, a las 22, y los domingos, a las 21.

Continúa en p. 15

Jueves 8 de Marzo de 1990



"Aquí no paga nadie"

Aquí no paga nadie, Alsina, 1989

Anche il tema dell'impunità, trattato da Fo in *Morte accidentale di un anarchico*, evoca uno dei temi candenti con cui si confronta la società argentina degli anni '80-'90: «la historia narrada ofrecía numerosos puntos de contacto con la realidad argentina, que el espectador podía fácilmente reconocer»¹⁷. L'opera teatrale era stata messa in scena nel teatro Bambalinas di Buenos Aires dal regista e attore Alfredo Zemma rimanendo in cartellone per tre anni (dal 1983 al 1985). Lo stesso regista aveva realizzato la traduzione.

En cuanto a la estética de la puesta en escena, el director – respetando el espíritu de Fo – optó por la estilización de ciertos artificios propios del circo, la commedia dell'arte y los cómicos callejeros: maquillajes recargados, ingenuos telones pintados, gestualidad con matices clownescos y una marcación actoral tendiente a crear una fuerte complicidad entre el protagonista y los espectadores¹⁸.

Nel momento in cui Alsina realizza lo spettacolo (*Muerte accidental de un anarquista*, Tucumán 1991)¹⁹, nel paese «imperaba nuevamente la impunidad», dice il regista.

El caso que toma Fo, (Pinelli, tomado a su vez de otro caso ocurrido en EEUU creo que a comienzos del siglo XX) me servía para acercar el tema de la impunidad y la represión de Estado a lo que sucedía en Argentina en esos momentos²⁰.

Le leggi del *Punto Final* e dell'*Obediencia debida* emanate durante il governo Alfonsín, nonché gli indulti sanzionati dai decreti di Menem avevano lasciato le porte spalancate sul fronte del tema dell'impunità.

Las maquinaciones de los personajes de la policía, en la obra, la lógica corrosiva del “loco” y la resolución del conflicto, me permitían acercar al público a ese momento histórico (1990-1991), sin adaptar la obra a la situación argentina, porque la traducción y puesta en escena coincidían con el texto escrito por Fo²¹.

La messa in scena aveva una particolarità: il pubblico vedeva la scenografia, i costumi, gli oggetti con gli occhi del matto fino a quando il personaggio veniva lanciato dalla finestra.

¹⁷ Trastoy, op. cit., p. 126.

¹⁸ Id., p. 126

¹⁹ Altri testi di Fo furono messi in scena in quel decennio: *Secuestro de un industrial capitalista*, regia e interpretazione di Alfredo Zemma, teatro Bambalinas (1986); *Después de todo... soy mujer!* regia di Eduardo Riva, teatro La Gran Aldea (1990); *Pareja abierta*, con Cecilia Rosetto e Adrián Ghio, regia di Hugo Gregorini, teatro Empire (1991); *Desátame*, regia di Susana Nova, Centro Cultural Recoleta (1992); *Pareja abierta* con Claudia Rucci y Víctor Hugo Vieyra regia di Hugo Gregorini, teatro Empire (1992).

²⁰ Vedi nota 3.

²¹ Id.

Muerte accidental de un anarquista

La obra de Darío Fo subirá a escena el próximo viernes en el teatro Alberdi. Sátira farsesca contemporánea

"Muerte accidental de un anarquista", pieza del dramaturgo, director y actor italiano Darío Fo, subirá a escena el próximo viernes, a las 22, en el teatro Alberdi, con la actuación de Nelson González, Luis Gigli, Anibal Rueda, Osvaldo Carrillo y Silvia Gianfrancesco.

La dirección es de Carlos Alsina; la asistencia de dirección es de Graciela Dolmoun; el vestuario, escenografía y utilería de Jorge Salvatierra y Gabriela Spector. La puesta del "Teatro de hoy" cuenta con el auspicio de la Dirección General de Cultura.

La obra es una sátira farsesca contemporánea que

desmenuza con desopilante humor un caso real, ocurrido en los Estados Unidos en 1921 y trasladado a la Italia de nuestros días. "Muerte accidental de un anarquista" fue vista en varias ciudades del mundo. En 1983 la hizo en el país el actor chileno Patricio Contreras, con dirección de Alfredo Zemra y se constituyó en un gran éxito. La puesta que estuvo en cartel durante cuatro años, fue largamente premiada.

Un Moliere actual

Darío Fo es considerado por la crítica europea como "el Moliere contemporáneo". Carlos Alsina estudió con él en

Milán y trabajó en su compañía en "Shh, ¡estamos trabajando!", última producción del dramaturgo peninsular. En las próximas semanas, Alsina retornará nuevamente a Italia donde lo aguardan nuevos compromisos.

El tucumano ha ganado como autor dos premios nacionales por sus obras "Limpieza" (1987) y "Esperando el lunes" (1990). Ha dirigido 21 puestas teatrales, entre ellas, "El avaro", "Don Juan" y "Tartufo" de Moliere; "Pareja abierta" y "Agui no paga nadie" de Fo y "Aspirina para dos" de Woody Allen. Esta es la vigésimo segunda puesta del Teatro de Hoy, grupo fundado en 1981.



Carlos Alsina junto al polémico dramaturgo y director Darío Fo.

Stampa locale sulla messa in scena di *Muerte accidental*, regia di Carlos Alsina (1991)

VIDA CULTURAL

★ El actor **Lindor Bressan** presentará mañana, a las 22, en el Centro Cultural, el unipersonal "Tráfico Fo", pieza de **Darío Fo** integrada por tres monólogos bufos: Momento místico, Las bodas de Canán y Bonifacio VIII. La dirección es de **Martha Serrano**. Las funciones se repetirán el sábado y el domingo.

★ "Desde Tilcara" se denomina el long play de **Gustavo Patño** que acaba de editar el sello Melopea, y que el músico presentará con un recital el próximo 6 de julio, a las 22, en el cine teatro Premier, Santiago 330. En la ocasión, Patño será acompañado por **Javier Núñez, Quique Yance** y **Eduardo Osman**.

★ La Dirección General de Cultura y las secretarías de Extensión Universitaria y de Postgrado de la UNT invitaron a escritores e investigadores a presentar sus publicaciones -pueden ser inéditas- en la Feria Provincial del Libro que se realizará entre el 1 y el 4 de agosto próximo en el Centro Cultural. Mayores datos de 9 a 11 y de 17 a 19, en 9 de Julio 44, hasta el 5 de julio inclusive.

★ Mañana, a las 21.30, en el salón de actos del Instituto Técnico, subirá nuevamente a escena "Tartufo" de Molière. El elenco está integrado por **Daniel Acuña Pinto, Ricardo Huerza, Susana López, Lillan Mirkin** y **Turi Leone**, entre otros. La dirección es de **Máximo Gómez**.

★ "Muerte accidental de un anarquista", pieza del dramaturgo italiano **Darío Fo**, subirá a escena en la primera semana de julio en el teatro Alberdi. Actúa **Nelson González** y la dirección es de **Carlos Alsina**.

★ Un recital con música del renacimiento inglés ofrecerán el 8 de julio, a las 22, en el Centro Cultural, **Patricia Salazar** en canto, **Daniel Robles** y **Luis Martínez Ibazeta** en guitarra y **Gustavo Piaate** en chelo.

Siglo XXI

ESPECTACULOS 13

Domingo, 30 de Junio de 1991

Estrenan "Muerte accidental de un anarquista"

Un accidente que hará reír

La pieza de Darío Fo subirá a escena en el teatro Alberdi, el viernes.

Se estrenará el próximo viernes, en el teatro Alberdi, la obra "Muerte accidental de un anarquista", de **Darío Fo**. La dirección y adaptación pertenecen a **Carlos Alsina** y las actuaciones son de **Nelson González, Luis Gigí, Carlos Avila, Anibal Rueda, Osvaldo Carrillo** y **Silvia Gianfrancisco**.

La obra, según aseguró el director, es una sátira farsesca y toma un hecho real como punto de partida: en el año 21, en Nueva York, se "cayó" un inmigrante italiano, anarquista, por la ventana de una comisaría central. Fo toma esta anécdota y la lleva a Italia y recrea el caso de una manera desopilante. Introduce un loco en la comisaría que es quien investiga el caso del anarquista.

Lo más interesante de la puesta es que todo está visto por ese loco: la escenografía, los acontecimientos, los personajes y su lógica es mucho más coherente que la de los



Carlos Alsina, cerca de estrenar.

policías.

Alsina explica que **Darío Fo** es un tipo que sabe conjugar un teatro de ideas con lo divertido, que reconoce sus antecedentes en la *Commedia dell'Arte*. "El ha logrado exhumar una cultura popular que estaba olvidada y ha transportado personajes a la actualidad".

Stampa locale sulla messa in scena di *Muerte accidental*, regia di Carlos Alsina (1991)

Es decir, veía una comisaría con líneas quebradas, sillas y escritorios deformados, como formas escultóricas no reales, detalles fosforescentes en las ropas de los policías. etc. Cuando el loco ya no estaba más, en ese apagón, todo cambiaba (con un sistema muy simple de decorados que corrían y un efectivo trabajo de ensayo que permitía en segundos cambiar los muebles y los detalles de vestuario) y el público veía una gris comisaría “real”²².

La domanda, quindi, che si pone Alsina è: con quali occhi guardiamo la realtà, con quelli del matto? O con altri?

3. Proposte traduttive

Di seguito viene presentata la traduzione spagnola di Carla Matteini di alcuni frammenti tratti da *Morte accidentale di un anarchico*, nonché la mia versione nella variante della lingua spagnola parlata in Argentina. Il confronto tra le due versioni fa emergere con evidenza le differenze tra le due varianti. Si tratta della scena in cui la giornalista entra in commissariato e che offre vari spunti di riflessione. Il commissario sportivo stringe la mano con piglio militaresco alla giornalista e lei risponde:

Versione originale	Versione di Matteini	Versione di A.C.Prenz
GIORNALISTA: Accidenti che stretta!	PERIODISTA: ¡ <u>Caray, vaya apretón!</u>	PERIODISTA: ¡ <u>Qué apretón!</u>
COMMISSARIO SPORTIVO: Mi scusi...	COMISARIO: Disculpe...	COMISARIO <u>DEPORTIVO</u> : Disculpe...
QUESTORE: (<i>indica il matto che sta armeggiando di spalle</i>) ... e per finire capitano ... capitano?!	COMISARIO JEFE: (<i>indica al loco que está de espalda, ocupado en algo</i>) ... y para terminar, el capitán ... ¿Capitán?!	COMISARIO JEFE: (<i>indica al loco que está <u>tramando algo de espalda</u></i>) ... y para terminar, el capitán ... ¿Capitán?!

In entrambe le proposte traduttive dell'espressione *accidenti che stretta!* viene privilegiata la complicità con lo spettatore e con la parlata locale. L'obiettivo è quello di creare un effetto teatrale comunicativo immediato. Nel primo caso, si sceglie un'espressione connotativa di uso corrente in Spagna: ¡*Caray, vaya apretón!*, nel secondo, invece, semplicemente l'espressione denotativa: ¡*Qué apretón!* Nella didascalia che segue: *indica il matto che sta armeggiando di spalle*, il gerundio viene tradotto da Matteini con il generico *ocupado en algo*, mentre nella seconda proposta traduco *tramando algo*, a mio avviso più consone e preciso per l'attore.

²² Id.

Segue il testo:

Versione originale

MATTO: Eccomi (*Appare con baffi finti, una pezza nera sull'occhio, e una mano coperta da un guanto marrone. Il questore resta attonito e non sa continuare. Il Matto si presenta da solo*). Capitano Marcantonio Banzi Piccinni della scientifica. Mi perdoni la mano rigida, ma è di legno, è un ricordo della campagna del Nicaragua, ex paracadutista dei contras, al servizio della CIA... ma s'accomodi, signorina.

Versione di Matteini

LOCO: Voy (*Aparece con bigote postizo, parche negro en un ojo, y mano cubierta por un guante marrón. El comisario Jefe, atónito, enmudece. El loco se presenta*). Capitán Armando Guerra, de la policía científica. Disculpe la mano rígida... es de madera, un recuerdo de la campaña de Argelia, ex paracaidista de la Legión Extranjera... pero tome asiento, señorita.

Versione di A.C.Prenz

LOCO: ¡Aquí estoy! (*Aparece con bigote postizo, parche negro en un ojo, y una mano cubierta por un guante marrón. El comisario Jefe, atónito, no sabe cómo continuar. El loco se presenta solo*). Capitán Marcantonio Banzi Piccinni, de la policía científica. Disculpe la mano rígida pero es de madera, es un recuerdo de la campaña de Nicaragua, ex paracaidista de los contras, al servicio de la CIA... pero tome asiento, señorita.

Carla Matteini, nella sua versione sostituisce sia il nome del personaggio che il luogo ricordato dal matto. Introduce così nuove e ironiche connotazioni. Marcantonio Banzi Piccinni diventa Armando Guerra; il Nicaragua invece l'Algeria (Argelia). A questo proposito e tenendo conto della malleabilità dei testi di Fo, è possibile che la traduttrice abbia avuto a sua disposizione una versione diversa da quella da me consultata (ed. Einaudi, 1974). Nella mia versione traduco letteralmente il nome e il luogo. Per quanto riguarda quest'ultimo, lo spettatore argentino (e anche quello spagnolo) non ha bisogno di delucidazioni (o reinterpretazioni) sulle vicissitudini storiche legate al movimento del *Frente Sandinista de Liberación Nacional* del Nicaragua. Più avanti la giornalista chiede:

Versione originale

GIORNALISTA: Perché la chiamano «Finestra-cavalcioni»?
COMMISSARIO SPORTIVO: «Finestra-cavalcioni»? A me?
GIORNALISTA: Sì, o anche «commissario cavalcioni».

Versione di Matteini

PERIODISTA: ¿Por qué le llaman «el saltaventanas»?
COMISARIO: ¿«El saltaventanas»? ¿A mí?
PERIODISTA: Sí, y también «el comisario olímpico».

Versione di A.C.Prenz

PERIODISTA: ¿Por qué lo llaman «Ventana a babucha»?
COMISARIO: ¿«Ventana a babucha»? ¿A mí?
PERIODISTA: Sí, y también «el comisario a babucha».

Nel dialogo si gioca col termine *Finestra-cavalcioni*, per tradurre il quale Matteini ha coniato il termine *saltaventanas*, ma subito dopo sembra non stare al gioco e lo cambia per *olímpico*. Possiamo anche tradurre *ventana a babucha* e *comisario a babucha*. In Argentina l'espressione *a babucha* è molto usata per indicare il bambino portato sulle spalle. È un'espressione fortemente colloquiale e connotativa. Il dizionario della Real Academia Española indica: «A babucha: 1. loc. adv. coloq. Arg. y Ur. a cuestras (sobre los hombros o las espaldas)». La traduzione più diretta di questa espressione, allo stesso tempo letterale, potrebbe anche essere: *Ventana-a caballo* e *Comisario-a caballo*. Il testo prosegue così:

Versione originale	Versione di Matteini	Versione di A.C.Prenz
COMMISSARIO SPORTIVO: E chi mi chiamerebbe così?	COMISARIO: ¿Y quién <u>me lo llama</u> ?	COMISARIO: ¿ <u>Y quién me llamaría así</u> ?
GIORNALISTA: Ho qui la fotocopia della lettera di un giovane anarchico inviata dal carcere di San Vittore nel quale il ragazzo si trovava imprigionato proprio nei giorni della morte del nostro anarchico e che parla proprio di lei, commissario ... e di questa stanza.	PERIODISTA: Aquí tengo fotocopia de la carta de un joven anarquista, <u>escrita desde la cárcel, donde estaba recluido</u> en los días en que murió nuestro anarquista. Habla de usted, comisario, y de este despacho.	PERIODISTA: Aquí tengo fotocopia de la carta de un joven anarquista, <u>enviada desde la cárcel de San Vittore, donde estaba recluido exactamente en los días de la muerte de nuestro anarquista y que habla de usted, comisario...</u> y de este despacho.
COMMISSARIO SPORTIVO: A sì, e che dice?	COMISARIO: ¿Ah sí? ¿Y qué dice?	COMISARIO: ¿Ah sí? ¿Y qué dice?
GIORNALISTA (<i>leggendolo</i>): «Il Commissario del quarto piano mi ha schiaffato a sedere sulla finestra le gambe penzoloni, e poi ha cominciato a provocarmi: buttati e mi insultava ... perché non ti butti ... non ne hai il coraggio, eh? E falla finita! Cosa aspetti? Vi assicuro che ho dovuto stringere i denti per non soccombere per non lasciarmi andare ...»	PERIODISTA (<i>lee</i>): «El comisario del cuarto piso me <u>sentó a la fuerza en la ventana, con la pierna colgando hacia afuera</u> , y me provocaba: “¿Tírate!”; y me insultaba ... “¿Por qué no te tiras? ¿Te falta valor, eh? ¿Acaba de una vez! ¿A qué esperas?” Os aseguro que tuve que apretar los dientes para no <u>ceder</u> y dejarme caer...”»	PERIODISTA (<i>leyendo</i>): «El comisario del cuarto piso <u>me aporreó a sentarme en la ventana, con las piernas colgando, y después empezó a provocarme: tirate, y me insultaba ... ¿por qué no te tirás ... no tenés coraje, eh? ¿Acabala de una vez! ¿Qué esperás?</u> ” Les aseguro que <u>tuve que apretar los dientes para no sucumbir, para no dejarme ir...</u> »
MATTO: Ottimo, pare la sceneggiatura di un film di Hitchcok.	LOCO: <u>Muy bueno</u> , parece el guión de una película de Hitchcok.	LOCO: <u>Bárbaro</u> , parece el guión de una película de Hitchcok.

Mentre Carla Matteini omette il nome del carcere (San Vittore), la mia versione lo mantiene. La menzione dei nomi italiani non toglie familiarità allo spettatore argentino, soprattutto nelle due città più grandi come Buenos Aires e Rosario, dove la presenza di abitanti d'origine italiana è numerosa. Quando il giornalista legge la fotocopia della lettera del giovane anarchico, scelgo di tradurre con la variante dello spagnolo parlato in Argentina, con l'uso del *voseo* invece del *tuteo* e le forme verbali que lo accompagnano. Qui si stabilisce un rapporto di forte familiarità e complicità con lo spettatore.

Un riferimento particolare al termine *bárbaro*, che nel uso quotidiano argentino acquisisce una connotazione positiva e passa a significare *excelente*. Nel dizionario della Real Academia Española troviamo, tra le altre indicazioni, scritto «adj. Excelente, llamativo, magnífico. El orador estuvo bárbaro» e pure «qué bárbaro: loc. interj. U. para indicar asombro, admiración, extrañeza».

Con questi brevi esempi ho voluto solo suggerire una traduzione diversa consona al contesto argentino. Dal momento che si tratta di testi con una forte impronta orale, sono, naturalmente, proclivi a soluzioni diverse.

5. A modo di conclusione

Ho posto la seguente domanda a Alsina riguardo alla traduzione dei testi di Fo:

- ¿Cuánto lo no dicho en los textos de Fo aparece o desaparece, permanece idéntico o se transforma en el texto de la traducción?

Bueno... no hay muchas cosas que no se digan en los textos de Fo. Al menos en estas obras aunque creo que es una característica de su teatro. Creo que se trata de un autor muy literal cuyos personajes son muy lineales, su espesor psicológico es mínimo. Se trata más bien de síntesis sociales. Más de máscaras que de personajes con contradicciones psicológicas. Tal vez el teatro de Fo sea una excelente actualización de los personajes del tipo de los de la Commedia dell'Arte. Dentro de la lógica interna que nos propone este gran autor, los personajes tienen su coherencia dramática según el estilo teatral que cultiva Fo (la farsa, la sátira, etc.) pero "hablan" más bien como una prolongación del "querer decir" de Fo, que por "vida propia". No juzgo que ello esté mal. Es un estilo determinado que es más que respetable, un gran aporte, y que ha tenido el coraje de exhumar lo oculto o tergiversado en los orígenes de la cultura popular italiana.

Invenzione d'un mito: Dario Fo alla Palazzina Liberty (1974-1980)

GERARDO GUCCINI
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

La storiografia e i fatti

Gli anni della Palazzina Liberty (1974-1980) rappresentano un periodo particolarmente “vivo” ed impegnato per il teatro di Dario Fo. Tuttavia, per l'attore/autore non è stato semplice insediarsi nello stabile in stile “art nouveau” situato in corso XXII Marzo né conciliare cultura del decentramento e militanza ideologica, partecipazione popolare e azione politica. Rievocando le vicende, che, in quegli anni di forte conflittualità civile, vedono Fo protagonista e capofila d'un teatro di controinformazione e intervento sul sociale, la storiografia ha espresso opinioni contrapposte che riflettono la complessità di questa fase. Per Paolo Puppa, negli anni della Palazzina Liberty, il teatro di Fo descrive una parabola regressiva rispetto alla precedente esperienza con Nuova Scena (1968-1970) durante la quale l'autore-attore, dopo avere abbandonato, nel 1962, la conduzione di *Canzonissima* ed essere fuoriuscito, nel 1968, dai circuiti del teatro commerciale, era riuscito nell'impresa di trasformare Case del Popolo e circoli ARCI in un circuito teatrale integrato al mondo proletario e di costituire, su questa base, un nuovo teatro politicamente schierato. Secondo lo studioso, la rottura col Partito Comunista e

la scelta del circuito indipendente dei circoli del collettivo La Comune (che, nel 1970, aveva preso il posto di Nuova Scena) avrebbero congelato Fo in un

rispecchiamento tautologico, dove il negativo è tutto fuori dal circuito (dal fascismo alla democrazia cristiana, dalla socialdemocrazia al revisionismo in un crescendo di idoli polemici), mentre il positivo viene consumato dentro il circuito¹.

L'originaria impostazione dialettica, prosegue Puppa, si sarebbe quindi trasformata in una retorica rivoluzionaria sempre più speculare agli intenti e al progetto del mittente, e rispondente alla diversa costituzione del pubblico: principalmente formato, non più da operai e proletari, ma da studenti e militanti della sinistra extra-parlamentare. Agli antipodi di questa lettura, Tom Behan, non solo invita a considerare come, negli anni Settanta, la sinistra extraparlamentare fosse un movimento 'di massa' in grado di esprimere un pubblico rappresentativo della base popolare, ma rivaluta il teatro realizzato da Fo in questo periodo, rilevando, al suo interno, una feconda compenetrazione fra dimensione artistica e senso etico:

Tuffarsi dentro un grande movimento e diventarne parte integrante vuol dire crescere da un punto di vista artistico. I problemi da risolvere – nel caso di Fo, la necessità di un'acculturazione di massa e lo smascheramento delle reali condizioni di vita nei cosiddetti 'paesi socialisti' – venivano elaborati in modo collettivo, sia dall'autore sia dalla compagnia sia dal pubblico. Una tale osmosi non può che alimentare la creatività di qualsiasi artista².

Come vanno dunque inquadrati gli anni della Palazzina Liberty?

Costituiscono una zona intermedia fra il periodo "rosso" e sperimentale culminato nell'invenzione di *Mistero buffo* (1969) e il successivo ritorno ai circuiti commerciali con pièce come *Quasi per caso una donna: Elisabetta* (1984)? Oppure, al contrario, spingono l'acceleratore della partecipazione politica fino a fare del teatro un agente di trasformazione storica? Insomma, gli anni della Palazzina Liberty preparano il ritorno all'ordine della drammaturgia scritta e della pièce d'autore (con personaggi caratterizzati e carismatici, contesti storici e riferimenti culturali evidenti e riconoscibili), oppure sperimentano a tutto campo la capacità di interlocuzione sociale della performance? Si tratta d'una fase di irrigidimento autoreferenziale, che attesta l'esaurimento dello slancio creativo scaturito dalla compenetrazione fra ricerca artistica e azione politica, oppure proprio questo slancio e questa compenetrazione divengono allora oggetto d'una ricerca che non si pone più l'obiettivo di inventare nuove forme (narrative, drammaturgiche, co-

¹ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 15.

² Tom Behan, *La rimozione della questione politica. Un caso esemplare: L'operaio conosce 300 parole*, in *Coppia d'arte. Dario Fo e Franca Rame*, a cura di Concetta D'Angeli e Simone Soriani, Pisa, Edizioni Plus – Pisa University Press, 2006, p. 157.

municative e relazionali) ma sperimenta l'adattabilità di forme precedentemente sperimentate al variare della ricezione sociale?

Queste difficoltà di decifrazione dipendono dal fatto che, come ricorda Claudio Meldolesi, la militanza politica, in Fo, tende a identificare teatro e realtà, rendendo il primo quasi indecifrabile in assenza d'una viva percezione della seconda:

Fo non raffigura la materia politica fingendo una tesi, ma è il compagno che, nelle sedi della lotta di classe, raffigura, inventa, affascina, tiene banco e scena a nome della rivoluzione, facendo teatro della «filosofia proletaria». Il limite fra teatro e realtà diventa esiguo: «L'occupazione della Palazzina Liberty – ha detto Fo – è uno degli spettacoli più importanti che abbiamo mai prodotto»³.

Dove la realtà occupa la scena con le sue componenti sociali, le sue pulsioni, i suoi valori, le sue consapevolezze implicite e le sue conflittualità, il teatro manifesta un esistere che priva l'osservatore postumo di consolidati criteri di riconoscimento e ricostruzione. Prosegue Meldolesi:

Come esemplificare allora gli spettacoli operai e di massa della Comune, se il pubblico, i luoghi e gli avvenimenti tendono a cambiare di continuo le proporzioni di progetto? Come dar conto di un teatro non scritto che vive dei suoi stessi mutamenti?⁴

La realtà – si risponde lo studioso – la si può circoscrivere componendo promemoria di eventi significativi. Questi, però, nel caso della Palazzina Liberty, presentano elementi contraddittori che, se da un lato riflettono la sfaccettata molteplicità del reale, dall'altro discendono dalla «*contraddizione oggettiva*» che accompagna, in quegli anni d'intesa partecipazione, l'opera di Dario Fo, al contempo militante d'una minoranza politica e artista di teatro proteso alla conquista di «una massa di pubblico»⁵.

Se il «militante» individua quale proprio pubblico le minoranze in lotta, il «comico» tende ad estendere il suo campo d'azione intrecciando affiancamento alla conflittualità di classe e assorbimento ludico-pedagogico di indifferenti e contrari. Fo, insomma, affida il proprio messaggio culturale a soluzioni performative che si rivolgono ad una platea più vasta di quella costituita dai destinatari politicamente coinvolti. Di qui il ricorrere di contraddizioni che punteggiano le attività dell'artista negli anni della Palazzina Liberty. Nel corso del presente contributo, vedrò di evidenziarle e interpretarle, servendomi, in particolare, di

³ Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p.164.

⁴ Ivi, p. 182.

⁵ Ivi, p. 182-183.

documenti poco noti ricavati dallo spoglio del «Corriere della Sera»⁶. Fonte ricca di testimonianze e dati, che ampliano il panorama delle relazioni politiche dell'artista (coinvolto a più riprese dalle aperture del Partito Socialista); consentono di seguire le trasformazioni dei programmi teatrali della Palazzina Liberty (passati dalla militanza dei primi tempi alla scelta d'un repertorio trasversale alla televisione e al teatro, al pubblico generalista e a quello politicamente impegnato).

Partito Comunista – Avanguardia Operaia – Cani sciolti – Partito Socialista: la complessa tastiera politica del teatro di Dario Fo

La Palazzina Liberty è stata gestita da Fo per un lungo periodo di tempo⁷, ma il fatto che la sua assegnazione non sia mai stata ratificata dalla giunta comunale ha fatto sì che ad una situazione di forte radicamento territoriale sia corrisposta una realtà di protesta tenuta in piedi dall'occupazione permanente degli spazi. D'altra parte, nemmeno la condizione di "luogo occupato" connota in modo univoco attività e profilo culturale della Palazzina Liberty, che viene spesso presentata dall'amministrazione comunale in quanto esempio riuscito di decentramento concordato dall'altro (come se lo stabile fosse stato effettivamente assegnato). Nel contesto milanese, il teatro di Fo è una sorta di *stabile alternativo* che raccoglie un pubblico diverso e complementare a quello del Piccolo arrivando a contare 85.000 iscritti, ma, al contempo, è anche la sede deputata allo sviluppo d'un linguaggio artistico del quale riflette oscillazioni e svolte. Gestendo la Palazzina Liberty, Fo coniuga la sua azione di intellettuale organico al proletariato – e cioè necessario alla costruzione di «una sincera coscienza di classe»⁸ – all'esigenza di predisporre un repertorio che coinvolga una massa di spettatori filtrando valori ideologici e sollecitazioni immediate della cronaca attraverso principi e tecniche che riscoprono l'esperienza dell'antico, dalle dinamiche della farsa ai trucchi dei comici dell'arte. Dario Fo, in una lunga dichiarazione registrata da Franco Quadri nel 1975, mostra di considerare interazione sociale, creatività, tecnica e mestiere aspetti inscindibili del "fare teatro":

Non basta dare dieci film e un concerto per dire: «Ho messo su un circolo culturale». Bisogna sollecitare la creatività oltre che gestirla. Bisogna fare, produrre in proprio, farsi un mestiere, imparare a farseli gli spettacoli, avere il coraggio di sbagliare, e accorgersi soprattutto di aver

⁶ Cfr. Elena Pareschi, *La Palazzina Liberty di Dario Fo (1974-1980). Programmazioni, commenti critici, conflitti e progetti attraverso lo spoglio del «Corriere della Sera»*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatore Prof. Gerardo Guccini, AA. 2011-2012. Ringrazio la dott.ssa Pareschi per questo scrupoloso lavoro che messo in luce notevoli apporti documentari.

⁷ Cfr. Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 155-168.

⁸ Dario Fo, *Per una nuova gestione degli spazi e degli spettacoli*, cit., p. 149.

sbagliato. E allora bisogna anche imparare a essere modesti. Stare attenti di non voler cascare a voler fare il nuovo per il nuovo, per poi trovarsi seduti sul pavimento di botto, avendo fatto solo del vecchio⁹,

L'occupazione della Palazzina Liberty segue la rottura con il Partito Comunista e la costituzione di un circuito connesso agli ambiti della sinistra extraparlamentare (Avanguardia Operaia in particolar modo), in questa linea di sviluppo tale esperienza sembrerebbe dunque indirizzata a risolversi in radicali coinvolgimenti con la protesta studentesca e le lotte operaie, ecco, però, che l'idea dell'assegnazione (lasciata poi in sospeso) parte da un assessore socialista – Carlo Tognoli – e si motiva con la politica del decentramento culturale promossa, a Milano, da un altro socialista, Paolo Grassi. Questo influentissimo organizzatore teatrale, nei periodi febbraio/aprile 1969 e ottobre 1971/marzo 1972, aveva integrato le attività del Piccolo Teatro, da lui diretto, con il progetto Teatro Quartiere. Sintetizzando l'esperienza, Alberto Bentoglio ne segnala i tratti distintivi:

caratteristiche principali del decentramento provinciale e regionale realizzato dal Piccolo furono [...] la continuità dell'offerta (che doveva essere formativa sia per gli amministratori locali, sia per il pubblico) e la qualità artistica degli spettacoli proposti [...]. Obiettivo primo fu costruire un circuito teatrale. [...] Ma questo ambizioso programma non era realizzabile dal Piccolo Teatro senza il supporto concreto e continuativo degli enti pubblici e, per conseguenza, di politici¹⁰.

Il teatro di Fo alla Palazzina Liberty, va detto a scanso di equivoci, è una realtà incompatibile alle dinamiche del progetto Teatro Quartiere: iniziativa che, già all'origine, il critico Edoardo Fadini stigmatizzava come «paternalistica, autoritaria, e, in fondo, repressiva e colonialistica»¹¹. Tuttavia, il fatto che sia l'una che le altre abbiamo sviluppato l'idea di coinvolgere teatralmente componenti sociali lontane dalle pratiche della scena borghese ha determinato rispecchiamenti e, forse, anche legami di solidarietà culturale. Al proposito vale la pena esaminare due gruppi di valutazioni: i pareri formulati durante il Consiglio Comunale del 25 marzo 1974 intorno all'assegnazione della Palazzina Liberty, e, poi, giunto il momento di riconsegnare lo storico stabile, i giudizi espressi da alcuni esponenti del mondo politico e culturale di Milano: Tognoli (nel frattempo divenuto sindaco), Strehler, Grassi e Mario Capanna.

⁹ Ivi, p. 150.

¹⁰ Alberto Bentoglio, *Il Piccolo Teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1972)*, «Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», Vol. LXIV – fasc. III – settembre-dicembre 2011, pp. 190-191.

¹¹ Edoardo Fadini, *L'esperienza di decentramento nei quartieri popolari realizzata dal Teatro Stabile di Torino. Un primo bilancio. Problemi e prospettive*, «Teatro», a. III, 1970, n. 2, p. 13.

Le opinioni dei Consiglieri mostrano come a fronte dell'attacco sferrato del democristiano De Carolis, fermamente contrario all'assegnazione della Palazzina, non sia corrisposta una vera e propria difesa di Fo, ormai direttamente coinvolto nell'iniziativa, ma nemmeno una cancellazione dell'originario progetto di decentramento teatrale, che veniva piuttosto sottoposto a correzioni volte a recepire il parere del consiglio di zona e a limitare il rischio d'una situazione di monopolio. In altri termini, Tognoli evitava, nell'immediato, di dare seguito alla concessione della Palazzina pur mantenendo aperta la contrattazione con Fo, che, visto il ripensamento dell'assessore, decise di proseguire il confronto in veste di occupante facendo pendere a proprio favore adesioni raccolte e iniziative svolte:

DE CAROLIS (democristiano) – Il gruppo extraparlamentare di sinistra che fa capo a Dario Fo s'è ritenuto investito del diritto di occupare la Palazzina Liberty per suo uso e consumo, tentando di forzare la mano alla civica amministrazione circa la destinazione dell'edificio. La DC ricorda che il consiglio di zona interessato ha suggerito altre utilizzazioni e non consentirà quella che Dario Fo pretende.

BUCALOSSI (repubblicano) – Non concordo con il capogruppo democristiano De Carolis. La sua, è una presa di posizione politica preclusiva, che non deve condizionare quella che sarà la decisione del Comune.

CONTESTABILE (socialista) – Il Comune non ha scomunicato Dario Fo, il quale, fra l'altro, ha chiesto soltanto una utilizzazione parziale della palazzina.

CAPELLI (liberale) – Noi siamo contrari alla scomunica, ma anche al monopolio di Dario Fo. La giunta decida nel vero interesse della zona.

CUOMO (comunista) – Siamo anche noi contrari al monopolio, ma riteniamo che fra le esigenze della zona ci siano anche quelle culturali.

ARMANINI (socialdemocratico) – Il Comune deve tener presenti le esigenze culturali della città. Non possiamo essere aprioristicamente contrari alle iniziative di Dario Fo.

Assessore TOGNOLI – La giunta potrà decidere quanto prima, dopo aver sentito il parere del consiglio di zona. Non c'è stata nessuna concessione della palazzina; ho soltanto consentito un sopralluogo [...] ¹².

La decisione della giunta sarebbe stata resa operativa solo all'inizio del 1979, quando la Suprema Corte annullò le precedenti sentenze, favorevoli a Fo, accogliendo le richieste del Comune. Lo «sfratto» venne allora commentato sulle pagine del «Corriere della Sera» da importanti voci della cultura e della politica fra le quali spicca per il suo incondizionato sostegno quella di Paolo Grassi, allora Presidente della Rai:

Il sindaco di Milano, il socialista Carlo Tognoli, a proposito della sentenza della Corte di Cassazione sullo sfratto a Dario Fo dall'edificio comunale della Palazzina Liberty, ha commentato: «Dario Fo, per il suo indubbio valore di artista e di uomo di spettacolo, ha senza dubbio diritto a una sede dove programmare il proprio lavoro. Ma ciò deve avvenire nel pieno rispetto della legge. Questa, del resto, è la linea alla quale ci siamo sempre attenuti e ci atterremo in futuro».

¹² S. N., *Al Consiglio Comunale - Polemiche sul progetto del teatrino a Dario Fo*, «Corriere della Sera», n. 71, 26 marzo 1974, p. 8. Si indicano con la sigla S. N. tutti gli articoli pubblicati senza nome di autore.

PAOLO GRASSI, presidente della Rai Tv:

«Io penso che Dario Fo possa stare alla Palazzina Liberty, un luogo che è stato rilanciato da lui, che è diventato praticamente il suo. Si dice che deve rendere l'edificio al Comune. Ma il Comune di Milano che cosa ci farà, lì dentro? Fo ha diritto a una sede, certamente, e allora tanto vale che questa sede resti la Palazzina. Gliela lascino, oltre tutto costerebbe molto di più qualsiasi soluzione alternativa».

GIORGIO STREHLER, direttore del Piccolo Teatro.

«Come privato cittadino non posso che prendere atto delle decisioni della magistratura, e neppure entrare in merito sul giudizio che priva Fo della Palazzina Liberty. Penso però che proprio all'origine del caso non avrebbe dovuto esserci una causa, un processo, perché si sarebbe dovuto concedere a Dario Fo uno spazio per il suo teatro, lì o altrove, perché egli ha tutti i diritti di averlo; le forze politiche di Milano devono consentire che, nel pluralismo, il teatro di Fo possa sopravvivere e avere una "casa"».

MARIO CAPANNA, consigliere regionale di Democrazia Proletaria:

«È uno schiaffo alla cultura impegnata e d'avanguardia. Tatticamente la Cassazione ha fatto vincere un piccolo politicante reazionario come De Carolis. Sul lungo periodo vincerà Dario Fo, al quale rinnovo la mia solidarietà»¹³.

Mi sono soffermato su questi documenti che riguardano l'avvio e la conclusione dell'esperienza di Fo alla Palazzina Liberty, poiché mostrano come il fronte del potere politico e culturale fosse nei confronti di questo «comico militante» alquanto sfrangiato, ambiguo, a tratti permeabile. Se, in Tognoli, è evidente l'obiettivo di lavarsi le mani della questione procrastinandone all'infinito conclusioni e conseguenze, in Grassi, fondamentale protagonista del decentramento milanese, spicca l'irritazione per la mancata assegnazione della Palazzina, che, osserva giustamente Strehler, avrebbe dovuto venire effettuata dalla Giunta indipendentemente dalle delibere della magistratura. Sulla scena milanese, l'atteggiamento distaccato di Tognoli appare infinitamente più determinante e fattivo di quello solidale e coinvolto di Grassi, ma basta allargare la visuale per accorgersi che le cose non stanno propriamente così. È infatti durante la presidenza di Grassi alla Rai (1977-1980), che, nel 1977, vengono trasmesse le 21 ore de *Il teatro di Dario Fo*, e che, a partire dal primo di gennaio 1980, e per venti puntate, su Raidue va in onda la trasmissione *Buonasera con Franca Rame* testi e regia di Dario Fo. Cicli commissionati e voluti da Massimo Fichera, che, primo direttore di Raidue dopo la riforma del 1975, collocò la rete nell'area di influenza del Partito Socialista Italiano, di cui era dirigente. Il reticolo politico che sostiene il ritorno di Fo sul piccolo schermo è talmente efficiente, da indurre il sospetto che Tognoli, offrendo la Palazzina Liberty, abbia agito, ancor più che in funzione d'una propria progettualità, a seguito di indicazioni informali di partito, e che si sia valso dell'opposizione di De Carolis per bloccare un processo che gli era fundamentalmente estraneo. La

¹³ S. N., *Il sindaco: «Nel rispetto della legge»*, «Corriere della Sera», n. 28, 3 febbraio, 1979, p. 15.

connessione fra la concessione a Fo della Palazzina Liberty e le esperienze del decentramento milanese risulta da una dichiarazione di Tognoli a Renato Palazzi, e pubblicata sul «Corriera della Sera» del 17 luglio 1974:

Il momento finanziario non consente sovvenzioni troppo ingenti, ma si possono fornire sedi e spazi ai gruppi nati da un decentramento spontaneo. La concessione della palazzina a Dario Fo era un primo passo in questa direzione, e non ha avuto un felice risultato per una serie di equivoci e interferenze politiche¹⁴.

Questo sfondo di alleanze, ora di facciata ora determinanti, contribuisce a chiarire – o, quando meno, a rendere percepibili – quelle contraddizioni fra adesione alla lotta di classe e rilancio della produzione spettacolare, che rendono di problematica interpretazione diversi aspetti del teatro di Fo durante gli anni della Palazzina Liberty. L'azione di questo «comico militante» non si risolve nell'integrazione con una determinata componente sociale, ma, svolgendo mansioni di dirigenza politica, si misura strategicamente con diverse forze partitiche inserendosi nei varchi aperti, a seguito delle elezioni del 1976, dal Governo di solidarietà nazionale guidato da Giulio Andreotti (30 luglio 1976, 13 marzo 1978).

Il passaggio da Nuova Scena a La Comune, denominazione ispirata al rivoluzionario governo che diresse Parigi dal marzo al maggio del 1871, esplicita già al livello terminologico la volontà di perseguire una linea d'azione organica ai valori della lotta di classe e internamente risolta nell'utopia realizzata d'una micro-società solidale. Nei fatti, però, questa spinta attraversa fasi d'oscillante indirizzo politico. In un primo momento, il teatro di Fo sguscia dalle zone d'influenza del Partito Comunista Italiano, al quale facevano riferimento Case del Popolo e circoli ARCI, per confrontarsi con la tattica invasiva di Avanguardia Operaia, che tenta di imporre la propria egemonia al circuito della Comune:

Avanguardia operaia – dichiara Dario Fo nel 1975 – tende a mangiarsi tutti i circoli La Comune e a trasformarli in braccia culturali del «partito». Come fa il paguro che si inserisce nell'abitacolo di un altro mollusco estromettendolo. E questo, purtroppo, con varie sfumature, è il limite di tutto il movimento, è un atteggiamento piccolo-borghese e non si è ancora capito il fondamento unitario che dovrebbe avere l'organizzazione culturale¹⁵.

Con l'occupazione della Palazzina Liberty, il fronte dei rapporti politici si riformula nuovamente. Da un lato, il conflitto con il Comune evita sterili contrapposizioni rivendicando la conquista d'un ruolo riconosciuto e «ufficiale» nella ridefinizione teatrale della città. Dall'altro, all'esterno della Palazzina, l'organizza-

¹⁴ Renato Palazzi, *Una iniziativa dei socialisti - Proposti nuovi spazi per il teatro a Milano*, «Corriere della Sera», n. 164, mercoledì 17 luglio 1974, p. 13.

¹⁵ Dario Fo, *Per una nuova gestione degli spazi e degli spettacoli*, cit., p. 148.

zione delle tournée supera l'opera di mediazione dei sindacati e delle formazioni extraparlamentari prendendo direttamente contatto con

i cosiddetti cani sciolti che si sono organizzati per portare avanti una lotta di quartiere per le questioni dell'acqua, per l'occupazione delle case o il problema degli affitti, le raccolte delle bollette del gas e della luce¹⁶.

Meno evidenti e dichiarati i rapporti con la committenza socialista delle trasmissioni televisive. Tuttavia, dalle pagine del «Corriere della Sera» traspaiono i criteri con cui sono state selezionate le pièce destinate al piccolo schermo: *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* ('63), *Settimo, ruba un po' di meno* ('64), *Ci ragiono e canto* ('66), *La signora è da buttare* ('67), le due versioni del *Mistero buffo* e un testo inedito scritto a quattro mani con Franca Rame, *Parliamo di donne*. La scelta esclude le opere più legate alle scelte politiche, riprendendo il repertorio degli anni Sessanta. In un'intervista a Renato Palazzi, Franca Rame spiega il pensiero a monte della silloge:

Questo dipende da un ovvio criterio di gradualità [...] non potevamo rivolgerci subito in un certo modo a un pubblico che fino a poco tempo fa veniva mantenuto nell'oscurità più totale. Quando abbiamo fatto *Morte accidentale di un anarchico* c'erano persino molti compagni che non volevano credere a quello che rivelavamo, e rimanevano scioccati. Figuriamoci il telespettatore medio!¹⁷

Fo, nello stesso articolo, sottolinea l'attualità delle commedie scelte e preannuncia che, queste, verranno in seguito inserite nel nuovo repertorio della Comune:

«In questi miei testi degli anni '60 ci sono situazioni che oggi mordono ancor più di allora. Nessuno penserebbe che sono state scritte circa dieci anni fa [...]. Certe scene, ad esempio, pare proprio che si riferiscano allo scandalo Lockheed, e all'Inquirente. Difatti, per questa riproposta, ho dovuto fare solo pochissimi ritocchi, giusto qualche battuta su alcune centinaia di pagine, perché vanno benissimo così come sono». Almeno un paio di questi spettacoli, precisa Fo, verranno tenuti in vita anche dopo la conclusione delle riprese televisive, ed entreranno nel nuovo repertorio della Comune¹⁸.

In un'intervista uscita a pochi giorni di distanza, Palazzi riporta anche le parole del direttore di Raidue, Massimo Fichera, che subordina le questioni politiche e ideologiche al valore strettamente artistico di Fo:

L'iniziativa nasce dall'esigenza di riparare ad un errore culturale commesso dalla televisione nei confronti di un personaggio come Fo, il cui valore è apprezzato in tutta

¹⁶ Ivi, p. 145.

¹⁷ Renato Palazzi, *Da lunedì al marzo prossimo le telecamere alla Palazzina Liberty – Fo «perdonato» con 7 commedie in tv*, «Corriere della Sera», n. 234, 6 ottobre 1976, p. 19.

¹⁸ Ibidem.

Europa – ha sottolineato Fichera. – Questo non vuol dire, ovviamente, che l'idea teatrale di Fo sia tutta da condividere, ma è un discorso che nel suo complesso si inserisce fra i fatti più importanti della cultura teatrale di questi anni. È quindi giusto che ne possano fruire anche i milioni di spettatori che la televisione può accostare¹⁹.

I sei mesi delle riprese televisive rappresentano inoltre un momento di tregua nella controversia col Comune. Il sindaco, considerando le richieste della Rai, accetta infatti di rinviare la soluzione della questione²⁰. Seppure con esiti transitori, la copertura politica delle iniziative televisive si estende alla controversa situazione milanese. Attraverso il ciclo di *Raidue*, Dario Fo compone un repertorio compatibile tanto al pubblico del piccolo schermo che a quello della Palazzina Liberty, raggiungendo milioni di spettatori e aumentando, di conseguenza, le sue capacità di contrattazione politica.

Invenzione di Dario Fo

Negli anni della Palazzina Liberty, la posizione artistica ed economica di Fo cambia in modo definitivo. Quando ne prende possesso, l'autore-attore è un uomo di teatro, certamente notissimo e acclamato a livello europeo, ma sprovvisto di punti d'appoggio oggettivi, sistemici: la televisione l'ha espulso dai propri palinsesti, non ha una sede, ha dovuto ricostituire la propria attrezzatura di compagnia, si muove in ambiti condizionati da partiti e formazioni di sinistra, spesso ostili e sempre invadenti. La sua forza risiede in un fattore al contempo determinante e imprevedibile come il favore del pubblico, che si rigenera e rinnova intorno a lui mantenendo costante il carattere d'una adesione di massa, che è dapprima principalmente borghese (con gli spettacoli per il circuito commerciale) e poi proletaria (durante l'esperienza con *Nuova Scena*) e poi studentesca (nei primi anni della Palazzina Liberty) e, infine, trasversale alle classi, venendo cementata dall'entusiasmo suscitato dalla messa in onda di *Mistero buffo*.

Fo ha saputo conservare e incrementare questa solidarietà stabilendo feconde sinergie fra proposta televisiva e masse antagoniste. La sua genialità nel comporre – e gestire politicamente – la propria immagine pubblica si evidenzia nel fatto che il ritorno alla televisione ha rafforzato e non contraddetto il mito dell'artista impegnato, che piuttosto che cedere a compromessi si fa cacciare dalla conduzione di programmi di successo e lautamente remunerati. Questa coincidenza di contrari per cui il rientro alla Rai ha assunto lo stesso segno culturale della caccia-

¹⁹ Renato Palazzi, *Riprese Tv alla Palazzina Liberty - Fo dopo la cacciata*, «Corriere della Sera», n. 240, 13 ottobre 1976, p. 19.

²⁰ Cfr. Renato Palazzi, *Da lunedì al marzo prossimo le telecamere alla Palazzina Liberty – Fo «perdonato» con 7 commedie in tv*, cit.

ta dalla stessa, è apparsa generalmente convincente perché, per davvero, la recita televisiva di *Mistero buffo* rivestì un valore oggettivamente politico, che suscitò accese reazioni vaticane e, a seguito di queste, ferme prese di posizione da parte della dirigenza RAI, intenzionata a non sospendere il programma e a sostenere il valore culturale del progetto, confortato, fra altro, da astronomici dati d'ascolto.

L'Ufficio Stampa della Rai ha diffuso intanto i primi dati sull'ascolto di *Mistero buffo* (seconda parte) trasmesso venerdì scorso dalla rete 2. I telespettatori che hanno seguito la trasmissione sono stati circa 13 milioni, mentre la prima parte di *Mistero buffo* aveva fatto registrare 7 milioni di telespettatori²¹.

In particolare, il commento del Presidente Grassi al telegramma di protesta inviato dal cardinal Poletti a Giulio Andreotti risale dalle questioni contingenti per riaffermare il principio della reciproca autonomia fra Stato e Chiesa. Il ritorno televisivo di Fo è dunque stato un elemento tutt'altro che secondario nel processo di laicizzazione accelerato dalle elezioni del '76, nelle quali il ridimensionamento dei Socialdemocratici aveva reso fondamentale l'apporto dei Socialisti all'area governativa del Centrosinistra. Dice Paolo Grassi in un'intervista a Lietta Tornabuoni:

Noi non ci immischiamo nei telegrammi della radio vaticana, non pretendiamo d'imporre nulla al di là del Tevere: facciano lo stesso anche loro. Il telegramma rappresenta l'ingerenza d'un altro Stato nei nostri affari: vedrà il presidente del Consiglio se accettarlo oppure no²².

Nel 1980, quando deve riconsegnare la Palazzina Liberty, Fo è già la figura artistica che avrebbe continuato ad occupare con caratteri culturali sostanzialmente immutati la scena nazionale fino ai nostri giorni: autore/attore di fama planetaria, presenza televisiva di forte impatto, eclettico regista attivo su più fronti, istrione solista e, infine, araldo d'un messaggio di rinnovamento civile che appare tanto più impegnato e incisivo quanto più indipendente da forme partitiche e strutture ideologiche, e legato alla credibilità personale e artistica del suo artefice.

La principale eredità della Palazzina Liberty è stata l'invenzione della dimensione pubblica di Fo. Nel corso della sua lunga e vitale biografia, che, per tanti versi, fiancheggia le trasformazioni del Paese, Dario Fo è stato – ed è tornato ad essere più volte – un artista al crocicchio fra tensioni sociali, satira, controinformazione e antagonismo politico, oppure il solitario testimone di un'arte resa di per sé civile, anche al di là dei contesti di fruizione e delle contingenze storiche, da artigianali compenetrazioni fra tematiche attuali e forme ricavate dalle corrispondenze fra le espressioni artistiche delle collettività popolari del passato e del presente.

²¹ S. N., *Dario Fo sul video - Franca Rame becchina accusa gli speculatori*, «Corriere della Sera», n. 101, 6 maggio 1977, p. 19.

²² Lietta Tornabuoni, *Sul caso Fo il presidente della RAI afferma che non consentirà censure*, «Corriere della Sera», n. 92, 26 aprile 1977, p. 9.

Riferimenti bibliografici

Opere di Dario Fo citate:

- Fo, D., *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1988.
- , *Teatro*, Torino, Einaudi, 2000.
- , *Gli arcangeli non giocano a flipper*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 1982.
- , *Die Hochzeit von Kanaa*, in: D. Fo, *Mistero Buffo. Obszöne Fabeln. Szenische Monologe*, trad. di Peter O. Chotjewitz, Francoforte s. M., Verlag der Autoren, 1992/21997.
- , *Erzengel flippern nicht. Komödie*, trad. di P. O. Chotjewitz. Francoforte s. M., Verlag der Autoren, 1990/2011 [nuova ed. rivista: 2011 henschel
- SCHAUSPIEL Theaterverlag Berlin GmbH].
- , *Francis, the Holy Jester*, trad. di M. Pirovano, Londra, Beautiful Books, 2009.
- , *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987.
- , *Nuovo Manuale minimo dell'attore*, a cura di F. Rame, Milano, Chiarelettere, 2015.
- , *Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Nuova Scena, 1969.
- , *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973.
- , *Mistero Buffo*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2003.
- , *Mistero Buffo*, in *Tutto il teatro di Dario Fo e Franca Rame*, Milano, Fabbri Editori, 2006.
- , *Mistero Buffo*, a cura di F. Rame, Torino, Einaudi, 2014.
- , *Mistero buffo. Giullarata popolare/ Mystère Bouffe. Jonglerie populaire*, trad. di D. Bonetti et al., Verona, Bertani, 1973.
- , *Mystère bouffe: jonglerie populaire*, trad. di G. Herry et al., Parigi, Dramaturgie, 1984.
- , *Mistero buffo*, trad. di E. Emery, Londra, Methuen Drama, 1988.

- , *La Comune, Morte accidentale di un anarchico*, EDB, Verona, 1970.
- , *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di C. Matteini, “Pipirijaina”, 5, 1974.
- , *Mort accidental d'un anarquista*, trad. di G. Graells, Barcelona, Picazo, 1981.
- , *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di C. Matteini, Madrid, Ediciones Júcar, 1986.
- , *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di C. Matteini, Hondarribia, Hiru, 1997.
- , *Mort accidental d'un anarquista*, trad. di G. Graells, Barcelona, Proa, 1998.
- , *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di C. Matteini, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998.
- , *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di C. Matteini, Barcelona, Orbis, 1998.
- , Rame, F., *Tod eines Anarchisten*, trad. di F. Matteoni, in: “Jungle World”, n. 6, 10 febbraio 2011, <<http://jungle-world.com/artikel/2011/06/42591.html>>, sito consultato il 22/09/2015.
- , *Non si paga! Non si paga!* in *Le commedie di Dario Fo XII*. A cura di F. Rame, Torino, Einaudi.
- , *Sotto paga! Non si paga!*, Torino Einaudi, 2008.
- , *Low Pay? Don't Pay?*, trad. di J. Farrell, London, Methuen.
- , *We Won't Pay! We Won't Pay! A Political Farce*, trad. di R. G. Davis, New York, Samuel French, 1980.
- , *We Won't Pay! We Won't Pay! and Other Plays, The Collected Plays of Dario Fo. Volume One*, trad. di R. Jenkins, New York, Theatre Communications Group.
- , *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico*, a cura di D. Fo, F. Rame, Milano, Feltrinelli, 2010.
- , *Il paese dei mezaràt*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- , “Per una nuova gestione degli spazi e degli spettacoli”, in Franco Quadri, *Il teatro del regime*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1976.
- , *Storia della tigre e altre storie*, Milano, F.R. La Comune, 1980.
- , *Storia della tigre e altre storie*, Milano, Fabbri, 2006.
- , *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Paris, Dramaturgie, 1984.
- , *Histoire du tigre*, trad. di T. Cecchinato e N. Colchat, dattiloscritto SACD.
- , *Settimo: ruba un po' meno*, in: *Teatro*, a cura di D. Fo, F. Rame, Torino, Einaudi, 2000, pp. 91-210.

Riferimenti bibliografici:

- Aaltonen, S., *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000.
- Agostini, R., “Cronologia della repressione di spettacoli dopo l’abolizione ufficiale della censura sul teatro di prosa (1962)”, in: F. Quadri, *Il teatro del regime*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1976.
- Albrecht, J., *Übersetzung und Linguistik*, Tübingen, Narr, 2013.
- Alighieri, D., *Convivio; Monarchia; Epistole; Egloghe*, a cura di G. Fioravanti, Milano, Mondadori, 2014.
- Álvarez, C.L., *Una farsa bien construida*, “Blanco y negro”, 22/02/1978.
- Anderman, G. “Drama translation”, in: M. Baker and K. Malmkjær, *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1998, pp. 71-73.
- Anglesey, N., *Review: Accidental Death of an Anarchist*, “Manchester Evening News”, 2 March 2014, <<http://www.manchestereveningnews.co.uk/whats-on/arts-culture-news/review-accidental-death-anarchist-oldham-6803389>>; sito consultato il 12/02/2016.
- Baker, M., *Translation and Conflict. A Narrative Account*, London and New York, Routledge, 2006.
- Barsotti, A., *Eduardo, Fo e l’attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
- Barucha, R., *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, London, Routledge, 1996.
- Bassnett, S., “Translating spatial poetry: An examination of theatre texts in performance”, in: J. S. Holmes, J. Lambert and Van den Broeck (eds), *Literature and Translation*, Leuven, Acco, 1978, pp. 161-180.
- Bassnett, S., “Ways through the Labyrinth: Strategies and methods for translating theatre texts”, in: T. Hermans (ed), *The Manipulation of Literature* New York, St. Martin Press, 1985, pp. 87-102.
- Bassnett, S., *Translating for the theatre: Textual complexities*, “Essays in Poetics” 15, 1990, pp. 71-84.
- Bassnett, S. *Translating for the theatre: the case against performability*, “TTR: Traduction, Terminologie, Redaction” n. 4, 1, 1991, pp. 99-111;
- Bassnett, S., “Still trapped in the labyrinth: Further reflections on translation and theatre”, in S. Bassnett and A. Lefevere (eds), *Constructing Cultures*. Ed., Clevedon, Multilingual Matters, 1998, pp. 90-108.
- Beggs, J., *Accidental Death of an Anarchist Reviewed*, “The Reviews Hub”, 12 March 2014, <<http://www.thepublicreviews.com/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-theatre-oldham/>>; sito consultato il 15/02/2016.
- Behan, T., “La rimozione della questione politica. Un caso esemplare: L’operaio conosce 300 parole”, in: *Coppia d’arte. Dario Fo e Franca Rame*, a cura di Concetta D’Angeli e Simone Soriani, Pisa, Edizioni Plus – Pisa University Press, 2006.
- Behan, T., *Dario Fo. Revolutionary Theatre*, London, Pluto Press.
- Bentoglio, A., *Il Piccolo Teatro di Milano e l’esperienza del decentramento teatrale (1968-1972)*, “Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano”, Vol. LXIV – fasc. III – settembre-dicembre 2011.
- Bianco, F., “La lingua di Dario Fo tra varietà nazionale e locale”, in: *Atti del convegno ‘Traditions populaires dans les œuvres de Pier Paolo Pasolini*

- e *Dario Fo*' (Université Stendhal, Grenoble 3, 1-2 dicembre 2011), a cura di L. El Ghaoui, F. Tummillo, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, 2014, pp. 27-34, <www.academia.edu/1610033/La_lingua_di_Dario_Fo_tra_varietà_nazionale_e_locale>, Sito consultato il 15/09/2015.
- Bliss, A., *Five Questions to Deborah McAndrew*, "Metro", 23 Settembre 2008, <<http://metro.co.uk/2008/09/23/five-questions-for-deborah-mcandrew-525669/#ixzz3wvvgpIIPy>>; Sito consultato il 11/2/2016.
- Bobes Naves, M.C., *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid, Acena; Madrid, La avispa, 1988.
- Boselli, S., *Traduzione teatrale*, "Testo a fronte", n. 15, 1996.
- Carlson, M., *Performance: A Critical Introduction*, London and New York, Routledge, [1996] 2013, pp. 13-24.
- Catchpole, K. *Low Pay? Don't Pay! at Salisbury Playhouse*, "British Theatre Guide", April 2010, <<http://www.Britishtheatreguide.Info/reviews/lowpay-rev>>; sito consultato il 24/03/2016.
- Chotjewitz, P.O., "Nachbemerking des Herausgebers", in: D. Fo, *Mistero Buffo. Obszöne Fabeln. Szenische Monologe*, trad. di P. O. Chotjewitz, Francoforte s. M., Verlag der Autoren, 1997, pp. 153-157.
- Chotjewitz, P.O., Jungblut, H., "Dario Fo und sein Theater", in: D. Fo, *Bezahlt wird nicht!*, trad. di P. O. Chotjewitz, Berlin, Rotbuch Verlag, 2010, pp. 117-128.
- Corrigan, R. W., (1961) "Translating for Actors", W. Arrowsmith and R. Shattuck (eds), in: *The Craft and Context of Translation*, Austin, University of Texas Press, 1961, p. 95-106.
- Coseriu, E., *Lezioni di linguistica generale*, Torino, Boringhieri, 1973.
- Cummings, S. T., *Pay! Pay! Why is Dario Fo worth the money*, "The Boston Phoenix", 10 September 1999.
- D'Achille, P., "Variazione diatopica", in: *Treccani, Enciclopedia dell'Italiano*, 2011, <[Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen, a cura di E. Erdmann, Bielefeld, Transcript-Verlag, 2003, pp. 59-64.](http://www.treccani.it/enciclopedia/variazione-diatopica_(Enciclopedia_dell'Italiano)/>, Sito consultato il 24/11/2015.</p>
<p>Dal Negro, A.,)
- Davies, J., *Accidental Death of an Anarchist Reviewed*, "Manchester Confidential", 14 March 2014, <<http://www.manchesterconfidential.co.uk/culture/arts/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-reviewed>>; sito consultato il 18/02/2016.
- Davis, R., *Dario Fo Off-Broadway: The Making of Left Culture under Adverse Conditions*, "Theatre Quarterly", 1981, n.40, pp. 30-36.
- De Ghelderode, M., *Le Mystère de la Passion*, "La Renaissance d'Occident", novembre 1924.
- De Marinis, M., *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- Delli Castelli, B., *Traduzione teatrale e codici espressivi*, "Traduttologia", n. 2, 2006, p. 55.
- Dort, B., *Dario Fo: un acteur épique*, "Travail théâtral", n. 15, printemps 1974.
- Draper, A., *The Politics of Power*, USA, Wadsworth Publishing, 2002.
- Dubatti, J., "Para un modelo de análisis de la traducción teatral", in: O. Pellettieri, *El teatro y su crítica*, Buenos Aires, Galerna, 1998.
- Dumont-Lewi, L., "Traduction, droits d'auteur, mise en scène: l'affaire Dario Fo", in: *Traduire le théâtre: vers une communauté d'expérience*, a cura di C. Frigau-Manning e M.-N. Karsky, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

- Dumont-Lewi, L., *Dis-moi gros gras grand grommelot*, "Chroniques italiennes : Web 22", 2012, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web22.html>>; Sito consultato il 23/09/2016.
- Dumont-Lewi, L., *Traduire Dario Fo. Aspects culturels et linguistiques: du texte à la scène*, Mémoire de Master 2, Université Sorbonne Nouvelle, 2007.
- Dunnett, J., *Sociocultural pertinence in translation: Dario Fo's "Mistero buffo" and its Quebecois transfiguration*, Master of Arts, University of Ottawa, 1996, pp. 251-252.
- Eco, U., "Il segno teatrale", in: *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, 1985, pp. 38-44.
- Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980.
- Enguix Tercero, M., *La traducción teatral: entrevista a Carla Matteini Zaccherelli*, "Trans", 12, 2008, pp. 279-290.
- Fadini, E., *L'esperienza di decentramento nei quartieri popolari realizzata dal Teatro Stabile di Torino. Un primo bilancio. Problemi e prospettive*, "Teatro", a. III, 1970, n. 2
- Farrell J. and A. Scuderi, "Introduction" in: J. Farrell and A. Scuderi (eds), *Dario Fo. Stage, Text, and Tradition*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Folena, G., *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Gardner, L., *Low Pay? Don't Pay!*, "The Guardian", 18/04/2010, <<http://www.Theguardian.com/stage/2010/april/18/low-pay-don't-pay-review>>; sito consultato il 24/03/2016.
- Gómez-Peña, G., *Dangerous Border crossers: the Artist Talks Back*, London and New York, Routledge, 2000.
- Hall, I., *Accidental Death of an Anarchist*, "Liverpool Echo", 13/11/2008.
- Haro-Tecglen, E., *Simplicidad y eficacia*, "El País", 22/01/1982.
- Herry, G., *Ne jamais se sentir plus intelligent que ce qu'on dit*, in: "Dario Fo. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française", Parigi, l'Avant-scène théâtre, 2010.
- Hutchinson, C., *Charles Hutchinson reviews Death Of An Anarchist*, "Scarborough Review", 27 November 2008.
- Jenkins, R., *Dario Fo and Franca Rame. Artful Laughter*, New York, Aperture, 2001.
- Kowzan T., "From written text to performance – from performance to written text", in: *Das drama und seine inszenierung. Vorträge des internationalen literatur* – und kultursemiotischen Kolloquiums. Frankfurt am Main 1983, E. Fischer-Lichte et al. (eds), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985. pp. 1-11.
- Kowzan, T., *Littérature et spectacle*, The Hague, Mouton, 1975.
- Kruger, A., "Shakespeare Translations in South Africa: A History", in: A. Beylard-Ozeroff, J. Kralova, B. Moser-Mercer (eds), *Translators' Strategy and Creativity*, The Netherlands, John Benjamins, 1998, pp. 107-110.
- Lefevre, A., *Mother courage's cucumbers: Text, system and refraction in a theory of literature*, "Modern Language Studies", 12:4, 1982. pp. 3-20
- Lefevre, A., *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literature*, London and New York, Routledge, 1992.
- Levinas, G., *El diablo en Buenos Aires*, "El porteño", 1984.
- Logan, B., *Whose play is it anyway?*, "The Guardian", 12 March 2003.
- López Sancho, L., "Muerte accidental de un anarquista", *feroz crítica burlesca en el Olimpia*, "ABC", 24/01/1982.
- López Sancho, L., *Dario Fo, en persona, gran fenómeno teatral*, "ABC", 23/11/1982.
- López Sancho, L., *Muerte accidental de un anarquista*

- en sala Cadarso*, “ABC”, 25/08/1978. Corsivo mio.
- Luque Nadal, L. *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?*, “Language Design” 11, 2009.
- Marinetti, C., *Translation and theatre: From performance to performativity*, in: C. Marinetti (ed). “Target”, *Translation in the Theatre. Special Issue*, 2013, n. 25, 3, pp. 307-320.
- Marrero, M. T., “Chicano/latino Self-representation in Theater and Performance Art”, in: *Representations of Otherness in Latin American and Chicano Theater and Film*, ed. by J. Villegas and D. Taylor, Irvine, University of California, 1991, pp. 147-159.
- Martín Clavijo, M., *El teatro de Dario Fo y Franca Rame en España hasta la concesión del Nobel*, “Transfer”, XI, 1-2, pp. 165-186.
- Martín Zorraquino, M.A.; Portolés, J., “Los marcadores del discurso”, in I. Bosque e V. Demonte (eds), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 4051-4213.
- Matteini, C., “La maquinaria teatral”, in: D. Fo *Muerte accidental de un anarquista*, trad. di C. Matteini, Hiru, Hondarribia, 1997, pp. 13-14.
- Matteini, C., “La traducción teatral”, in: *Reescrituras de lo Global, traducción e interculturalidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, pp. 471-485.
- Matteini, C., *La traducción teatral, una traición inevitable*, “Vasos Comunicantes”, 32, 2005, pp. 13-18.
- Matteini, C., *Palabra en el cuerpo del actor, La traducción teatral, Taller*, “Vasos Comunicantes”, 33, 2005, pp. 67-68.
- Matteini, C.; Heras, G., *Se ha gritado: ¡La imaginación al poder! y el poder se ha apropiado del discurso*, “Pipirijaina”, 16, 1980.
- McAndrew, D., *Accidental Death of an Anarchist*, 2008, manoscritto.
- McAndrew, D., *The Task of Anarchy*, <www.northernbroasides.co.uk>; Sito consultato il 10/2/2016.
- Meldolesi, C., *Su un comico in rivolta Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Menin, R., *Testo, discorso, globalizzazione*, in: “Altre Modernità/ Otras Modernidades/ Autres Modernités/ OtherModernities”, 2012 <<http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2453/2677>> Sito consultato il 28/10/2015.
- Michaux, H., “Le grand combat”, in: *Qui je fus*, Parigi, Gallimard, [1927] 2000.
- Mitchell, T., *Dario Fo. People's Court Jester*, London, Methuen, 1999.
- Moliner, M., *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001.
- Moraldo, S., “Dario Fo”, in: *Die Zeit. Literaturlexikon. Autoren und Begriffe in sechs Bänden*, II, Stocardal/Weimar, J. B. Metzler, 2008, pp. 131-134.
- Mounin, G., *Teoria e storia della traduzione*, Torino, Einaudi, [1965] 2006.
- Muñoz Raya, E., *Traducción y adaptación del teatro italiano en la España democrática (1975-2000)*, “Transfer”, XI, 1-2, pp. 98-125.
- Nencioni, G., *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, “Strumenti critici”, n. 29, 1976; adesso in: *Di scritto e parlato, discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983.
- Nieto, M., *El Arriaga presenta 'La muerte de un anarquista' de Fo en euskera y castellano*, “El País”, 21/10/2001.
- Palazzi, R., *Da lunedì al marzo prossimo le telecamere alla Palazzina Liberty - Fo «perdonato» con 7 commedie in tv*, «Corriere della Sera», n. 234, 6 ottobre 1976.
- Palazzi, R., *Riprese Tv alla Palazzina Liberty - Fo dopo la cacciata*, «Corriere della Sera», n. 240, 13 ottobre 1976.

- Palazzi, R., *Una iniziativa dei socialisti – Proposti nuovi spazi per il teatro a Milano*, “Corriere della Sera”, n. 164, Mercoledì 17 luglio 1974.
- Pamies Bertrán, A., *De Lingüística, Traducción y Léxico-Fraseología: homenaje a Juan de Dios Luque Durán*, Granada, ed. Comares, Colección interlingua n. 111, 2013.
- Pareschi, E., *La Palazzina Liberty di Dario Fo (1974-1980). Programmazioni, commenti critici, conflitti e progetti attraverso lo spoglio del «Corriere della Sera»*, Tesi di Laurea in Storia del Teatro, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Relatore Prof. Gerardo Guccini, AA. 2011-2012.
- Pavis, P., “Problems of translation for the stage: interculturalism and post-modern theatre”, in: H. Scolnicov and P. Holland (eds), *The Plays Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 25-44.
- Pavis, P., ed., *The Intercultural Performance Reader*, London and New York, Routledge, 1996.
- Pavis, P., *Theatre at the Crossroads of Culture*. Transl. by Loren Kruger, London, Routledge, 1992, p. 4.
- Pugliatti, P. G., *I segni latenti: Scrittura come virtualità in King Lear*, Messina/Firenze, D’Anna, 1976.
- Puppa, P., *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978.
- Radcliffe, P., *Accidental Death of an Anarchist*, “Northern Echo”, 21 October 2008.
- Rame, F., “darío fo y el teatro de la comune de milán”, in: D. Fo, *Muerte accidental de un anarquista*, “Pipirijana”, n. 5, 1974.
- Randaccio, M., *Drama translation as textual and cultural transformation*, “Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione/ International Journal of Translation”, EUT, 2009, pp. 139-158.
- Randaccio M., “Translating Drama as Transition through Labyrinth Identities”, in: N. Vasta, A. Riem Natale, M. Bortoluzzi, D. Saidero (eds), *Identities in Transition in the English Speaking World*, Forum, Udine, 2011, 321-320.
- Randaccio M., “From linguistic approaches to intertextuality in drama translation”, in: F. Dalziel, S. Gesuato, M. T. Musacchio (eds), *A Lifetime of English Studies. Essays in honour of Carol Taylor Torsello*, Il Poligrafo, Padova, 2012, pp. 541-550.
- Randaccio M., “Renegotiating Time and Place in Drama Translation”, in: C. Hogan, N. Rentel, S. Schwerter (eds), *Bridging Cultures: Intercultural Mediation in Literature, Linguistics and the Arts*, ibidem-Verlag, Stuttgart, 2012, pp. 125-141.
- Randaccio M., *Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu* (traduzione in polacco dall’inglese “Performability and the Notions of Time and Place as Relevant Issues in Drama Translation”), “Przekładaniec. A Journal of Translation Studies”, n. 31, 2015, pp. 9-30.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>; sito consultato il 03/11/2015.
- Rose, M.; Marinetti, C., “The translator as Cultural Promoter: or how Renato Gabrielli’s *Qualcosa trilla* went on the road as *Mobile Thriller*”, in: R. Baines, C. Marinetti and M. Perteghella (eds), *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 139-154.
- Ruffini, F., *Semiotica del testo*, Roma, Bulzoni, 1978.
- S. N., *Dario Fo sul video – Franca Rame becchina accusa gli speculatori*, “Corriere della Sera”, n. 101, 6 maggio 1977.

- S. N., *Il sindaco: «Nel rispetto della legge»*, “Corriere della Sera”, n. 28, 3 febbraio 1979.
- S. N., *Lo ha stabilito la Cassazione – Dario Fo dovrà lasciare la Palazzina Liberty*, “Corriere della Sera”, n. 28, 3 febbraio 1979.
- S.N., *Al Consiglio Comunale – Polemiche sul progetto del teatrino a Dario Fo*, “Corriere della Sera”, n. 71, 26 marzo 1974.
- Santoyo Mediavilla, J. C., “Reflexiones, teoría y crítica de la traducción dramática: Panorama desde el páramo español”, in: F. Lafarga, R. Dengler (eds), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universidad Pompeu Fabra, 1995. pp. 13-23.
- Scapatucci, T., *Fra “lumi” e reazione: letteratura e società nel secondo Settecento*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2013.
- Schechner, R., *Performance Theory*, London and New York, Routledge, 1988, pp. 1-25.
- Segre, C., *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino, 1984.
- Seibt, G., *Zufällige Ehrung eines Anarchisten*, “Berliner Zeitung”, 10 ottobre 1997, <www.berliner-zeitung.de/archiv/der-nobelpreis-fuer-literatur-geht-an-den-italienischen-theatermann-dario-fo--seine-stuecke-sind-lustige-leitartikel-fuer-ein-animalsch-glueckliches-volk-zufaellige-ehrung-eines-anarchisten, 10810590,9348126.html>, sito consultato il 23/09/2015.
- Sidet, M.-F., in: G. Herry et al., *Traduire le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, “Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie. Revue des études italiennes”, vol. 56, n. 3-4.
- Soriani, S., “Il monologo affabulativo: Dario Fo e i teatri della narrazione”, in: A. Barsotti e E. Marinai (a cura di), *Dario Fo e Franca Rame, una vita per l'arte. Bozzetti figure, scene pittoriche e teatrali*, San Miniato, Titivillus, 2011, p. 102-115.
- Susa, C., “Mistero buffo’ (1969). Dario Fo giullare di frodo tra cultura popolare e teatro politico”, in: *La prova del Nove. Scritture per la scena e temi epocali nel secondo Novecento*, a cura di A. Cascetta, L. Peja, Milano, Vita e Pensiero, 2005, pp. 175-216.
- Tardieu, J., *Un mot pour un autre*, Parigi, Gallimard, 1951.
- Tasca, V., *Un personnage “truffaldin”*, in: “Dario Fo. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française”.
- Taviano, S., “British Acculturation of Italian Theatre”, in: A. Chesterman, N. Gallardo, Y. Gambier (eds), *Translation in Context*, by Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 2000, pp. 339-352.
- Taviano, S., “La rielaborazione dei testi teatrali da una lingua ad un'altra”, in: D. Cusato, D. Iaria, R. M. Palermo (eds), *Testo, metodo, elaborazione elettronica*, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi di Messina, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2003, pp. 503-513.
- Taviano, S., “Staging Italian Theatre: A Resistant Approach”, in: *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*, G. Anderman (ed), Clevedon, Multilingual Matters, 2007, pp. 46-55.
- Taviano, S., “Theatre and culinary translation of Italian culture”, in: M. Silver, G. Buonanno (eds), *Cross-Cultural Encounters: Identity, Gender, Representation*, Roma, Officina Edizioni, 2005, pp. 204-212.
- Taviano, S., *Staging Dario Fo and Franca Rame, Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Aldershot, Ashgate, 2005.
- Taviano, S.; Lorch, J., *Producing Pirandello in England*, “Pirandello Studies”, n. 20, 2000, pp.18-30.
- Tornabuoni, L., *Sul caso Fo il presidente della RAI afferma che non consentirà censura*, “Corriere della Sera”, n. 92, 26 aprile 1977, p. 9.

- Torres, R., *Carla Matteini, gran traductora y biógrafa de Dario Fo, fallece en Madrid*, "El País", 18/09/2013.
- Totzeva, S., "Realizing Theatrical Potential. The Dramatic Text in Performance and Translation", in: J. Boase-Beier and M. Holman M. (eds), *The Practice of Literary Translation Constraints and Creativity*, Manchester, St. Jerome, 1998. 81-91.
- Trastoy, B., *De Goldoni a Discepolo*, Buenos Aires, Galerna, 1994.
- Trenas, J., "Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos", en la *Sala Cadarso*, "Arriba", 18/02/1978.
- Trifone, P., *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa, Istituti editoriali poligrafici internazionali, 2000.
- Ubersfeld, A., *Lire le théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1978. [*Reading Theatre*, Trans. F. Collins, Toronto, University of Toronto Press, 1999].
- Valentini, C., *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997.
- Vandegans, A., *Aux origines de "Barabbas". Actus tragicus de Michel de Ghelderode*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- Villafaina, J. M., *Un Fo/ Suripanta para el deleite*, "El Periódico Extremadura", 04/04/2008.
- Zelevinsky, V., *We Wont Pay! We Won't Pay!*, "The Tech Online Edition", <http://tech.mit.edu/V119/NA4/We_wont_pay.44a.html>; sito consultato il 23/03/2016.
- Zuber, O., ed., *The languages of theatre: problems in the translation and transposition of drama* Oxford, Pergamon Press, 1980.

Autori

Ljiljana Avirović

Università di Trieste

avirovic@units.it

È docente di Lingua e traduzione serba e croata presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione dell'Università degli Studi di Trieste. Traduttrice letteraria dall'italiano al croato e da croato, serbo e russo all'italiano, nel 2002 è stata insignita del Premio Nazionale per la Traduzione della Repubblica Italiana. Ha tradotto Claudio Magris, Milenko Jergović, Boris Pasternak, Michail Bulgakov fra gli altri. È autrice di svariati saggi e monografie sulla traduzione letteraria.

Aleksandar Bančić

bancic@ink.hr

Laureato in Lingua e Letteratura Italiana nel 1999 alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Pola con la tesi in dialettologia (“Atlante Linguistico Istroquarnerino: Sanvincenti d'Istria”), si occupa di teatro dal 1996, prima come attore e poi come educatore teatrale. Lavora come educatore teatrale nel Teatro Popolare Istriano dal 1998. Dal 2005 funge da Direttore artistico del “Festival Internazionale di Teatro per Giovani” che dal 2008 comprende “Pulski Forum – Festival del Teatro dell'Oppresso”. Fa parte dell'associazione “Hrvatski centar za dramski odgoj” (HCDO – “Centro Croato dell'Educazione Teatrale”) che gli ha conferito il titolo professionale di “Educatore teatrale – mentore”. Ha partecipato a molti incontri teatrali nazionali e internazionali (Accademia alternativa di Mostar 2002, Incontro

Internazionale di Teatro ed Educazione, Barcellona 2006, Festival Internazionale del Teatro dell'Oppresso "La Scuola Interculturale", Lisbona 2011, Incontri della rete ASSITEJ e altri). Ha condotto vari workshop e progetti di Teatro Forum in Croazia, Serbia e Portogallo per associazioni come UNICEF, Amnesty International e Casa Sicura Istria (Casa rifugio per donne vittime della violenza). Ha diretto spettacoli per ragazzi e adulti, da solo (*Društvene igre* 2008, *Priče koje valja pripovijedati* 2015) e con le colleghe Marijana Peršić (*Ima da te ima* 2003, *Šifra Tata* 2007) e Andrea Gotovina (*Čarobnjak iz Oza* 2011). Ha pubblicato articoli sui bollettini di Amnesty International Croazia e dell'HCDO ed ha scritto articoli per i libri "Theater im Dialog: heiter, aufmüpfig und demokratisch. Deutsche und europäische Anwendungen des Theaters der Unterdrückten" (ibidem, Hannover 2004) e "Ne raspravljaj, igrati!" (HCDO, Zagreb 2007) Attualmente sta lavorando allo spettacolo di teatro di narrazione "Štuorice od polnoći".

Graziano Benelli

Università di Trieste
gbenelli@units.it

È professore ordinario di Lingua e Traduzione francese presso la Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (IUSLIT-SSLMIT) dell'Università degli Studi di Trieste. Si è interessato alla critica della traduzione, producendo – tra gli altri – saggi su alcune versioni delle *Fables* di La Fontaine e sulla traduzione del *Génie du Christianisme* di Chateaubriand. Si è interessato in modo particolare ad autori del XX secolo, pubblicando monografie e saggi su Barthes, Ghelderode, Claude Simon, Margherite Duras, Simenon, Char, Todorov, nonché sulla *Nouvelle Critique*. È stato fra i primi studiosi italiani di letterature francofone; ha pubblicato una monografia su Aimé Césaire e una su Senghor, nonché un denso studio sulla *Negritudine in Italia*. Fra le sue traduzioni si segnalano *Diario di un ritorno al paese natale* di Césaire, un volume su *Ernest Ansermet*, alcune pièces teatrali e un romanzo di Maurice Leblanc. Collabora alle riviste "Il Lettore di Provincia", "Il Cristallo", "Un Coup de dés"; dirige il periodico "Lingua, Letteratura, Traduzione" edito da Curcio.

Laetitia Dumont-Lewi

Università: Labex Arts H2H (Université Paris 8)
laetitia.montanina@gmail.com

È ricercatrice postdoc presso il Laboratorio d'eccellenza Labex Arts H2H (Université Paris 8). Ex-allieva della École normale supérieure (Parigi), si è addottorata

in studi teatrali presso l'Université Paris Ouest Nanterre-La Défense, con una tesi su Dario Fo, di prossima pubblicazione per i tipi di Classiques Garnier con il titolo *Dario Fo. Portraits de l'histrión en auteur*.

Gerardo Guccini

Università di Bologna
gerardo.guccini@unibo.it

Insegna Drammaturgia e tecniche della composizione drammatica all'Università di Bologna. Nel 1995 fonda con Claudio Meldolesi il semestrale "Prove di Drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali". Dal 2002 al 2015 è Responsabile Scientifico del CIMES (Centro di Musica e Spettacolo – Università di Bologna), in questa veste promuove numerose iniziative di ricerca applicata. Nel 2012, fonda con Matteo Casari la collana in rete "Arti della performance: orizzonti e culture" (AMS Acta). I suoi studi riguardano in particolare il teatro del Settecento, gli aspetti spettacolari dell'opera lirica, il teatro di narrazione e la drammaturgia contemporanea.

Miroslav Košuta

Teatro Stabile Sloveno

Poeta, drammaturgo e traduttore, è nato a S. Croce di Trieste (Križ) nel 1936, ha frequentato il liceo scientifico sloveno di Trieste e continuato gli studi all'Università di Ljubljana, dove si è laureato in letteratura comparata e teoria letteraria. È stato redattore alla Radio di Ljubljana e dopo il ritorno a Trieste, tra l'altro, per più di vent'anni direttore artistico del Teatro Stabile Sloveno. È stato insignito di molti premi, tra i quali il maggiore riconoscimento sloveno per meriti artistici, ovvero la Prešernova nagrada nel 2011.

Helena Lozano Miralles

Università di Trieste
hlozano@units.it

È docente di Lingua e Traduzione Spagnola presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione dell'Università degli Studi di Trieste. Si è occupata della traduzione in spagnolo delle opere letterarie e saggistiche di Umberto Eco (*L'Isola del giorno prima*, *La misteriosa*

fiamma della Regina Loana, Baudolino, Numero Zero; Kant e l'ornitorinco, Dire quasi la stessa cosa, ecc.). Ha sempre accompagnato il percorso traduttivo con una riflessione teorica sul proprio operato, oltre alla ricerca in ambito traduttologico multimediale, della linguistica dei corpora e della traduzione automatica.

Iris Plack

Istituto per Traduttori e Interpreti dell'Università di Heidelberg
iris.plack@iued.uni-heidelberg.de

È docente e ricercatrice presso l'Istituto per Traduttori e Interpreti dell'Università di Heidelberg, Germania (Lingua Italiana e Francese). Nel 2001, ha conseguito un dottorato di ricerca presso l'Università di Magonza, Germania, con una tesi sulla ricezione del teatro di Pirandello in Germania. Nel 2009, è passata all'Università di Heidelberg, ove nel 2013 ha ottenuto l'abilitazione scientifica, con un lavoro sulla "traduzione di seconda mano". I suoi principali interessi di ricerca sono la traduzione letteraria e la traduzione in prospettiva storica, oltre alla linguistica contrastiva, la traduzione teatrale e il doppiaggio cinematografico. Ha pubblicato *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandellos Bühnenwerk* (Francoforte sul Meno: Lang, 2002), *Indirekte Übersetzungen* (Tübingen: Francke, 2015), nonché recentemente due articoli nel *Manuel de Traductologie* (Berlino: De Gruyter, 2016), oltre ad aver pubblicato numerosi saggi e recensioni nell'ambito della traduzione letteraria e audiovisiva.

Franco Però

ilRossetti, Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia
franco.pero@ilrossetti.it

Nato a Trieste nel 1950, si è laureato in Lettere Moderne presso l'Ateneo triestino con una tesi intitolata *L'attività scenografica a Trieste dall'ultimo quarto del Settecento alla fine del periodo postromantico*. Diplomatosi presso l'Accademia d'Arte Drammatica di Trieste, ha maturato una lunga esperienza nel mondo del teatro, in primo luogo come regista. Spettacoli da lui firmati sono andati in scena sul territorio nazionale, diversi dei quali sono stati prodotti dal Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia e da altri teatri della città e della regione. Assieme a personalità quali Walter Le Moli, Pietro Maccarinelli, Massimo Venturiello, Elisabetta Pozzi, Pamela Villoresi, fonda alla fine degli anni Ottanta l'Associazione TEA – Teatro e Autori, che riceve il premio ETI/IDI. Dalla fine degli anni Novanta partecipa alle attività del Teatro Festival di Parma. In qualità di regista ha messo

in scena oltre 70 spettacoli tra lavori drammatici e melodrammi, dimostrando un particolare interesse per la drammaturgia contemporanea sia italiana, sia straniera. Dal 1 ottobre 2014 è direttore del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia.

Ana Cecilia Prenz Kopušar

Università di Trieste

prenzac@units.it

È docente di Letteratura Spagnola presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Si occupa in particolare della drammaturgia e del teatro argentino contemporaneo, di autori teatrali spagnoli del Rinascimento e della letteratura teatrale *judeoespañola* nei Balcani. Ha pubblicato articoli e saggi sulla scrittrice sefardita bosniaca Laura Papo Bohoreta di cui ha curato il primo e il secondo volume dei manoscritti (Sarajevo, 2015/16). Ha tradotto autori argentini, italiani, sloveni e bosniaci, tra cui il drammaturgo argentino Eduardo Pavlovski e l'attrice, poeta e drammaturga Saša Pavček. Coordina gli accordi di cooperazione scientifica, didattica e culturale tra le Università di Trieste e Sarajevo su "Convergenze Peninsulari: iberica, italiana, balcanica" e tra le Università di Trieste e Universidad Católica de Asunción/Carapeguá, Paraguay, su "Partecipazione, formazione e ricerca Italia-Paraguay".

Paolo Quazzolo

Università di Trieste

quazzolo@units.it

È docente di Storia del Teatro presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Trieste. Si occupa di problematiche inerenti il teatro dell'Ottocento e del Novecento, con particolare riguardo alla nascita della regia, ai rapporti fra teatro e società di massa e alla produzione drammaturgica degli ultimi cinquant'anni. Studia inoltre il teatro del Settecento, in particolare l'opera di Carlo Goldoni. Collabora all'Edizione Nazionale delle opere di Carlo Goldoni, per la quale ha curato l'edizione della tragedia *Rosmonda*. Tra le sue pubblicazioni *Il Teatro Stabile del Friuli-Venezia Giulia. Quarant'anni di storia attraverso i repertori*, Trieste, Edizioni Ricerche (1995), *Il teatro della poesia. Francesco Macedonio, regie e spettacoli*, Trieste, Teatro Stabile "La Contrada" (1998), *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca italiana dal 1927 al 1954*, Udine, Campanotto (2000), *Il Teatro. Guida alla lettura dell'arte teatrale*, Bari, B.A. Graphis (2002), Fulvio Tomizza, *Vera Verk* a cura di Paolo Quazzolo, Empoli, Ibiskos (2006), Silvio Benco, *Teatro*

a cura di Paolo Quazzolo, Empoli, Ibiskos (2006), Giorgio Strehler *Mémoires. Sceneggiature per l'originale televisivo sulla vita di Carlo Goldoni*, a cura di Paolo Quazzolo, Venezia, Marsilio (2013), *Il teatro filodrammatico nella Venezia Giulia*, Trieste, Hammerle (2014), e *Conoscere il teatro*, Venezia, Marsilio (2014).

Monica Randaccio

Università di Trieste
mrandaccio@units.it

È docente di Lingua e Traduzione Inglese presso il Dipartimento di Scienze Giuridiche, del Linguaggio, dell'Interpretazione e della Traduzione dell'Università di Trieste e insegna Lingua inglese. Ha un dottorato in lingue e letterature dei paesi di lingua inglese conseguito presso l'Università di Bologna. Si è occupata prevalentemente di teatro irlandese contemporaneo e successivamente si è dedicata allo studio del Porfolio delle Lingue, alla didattica dell'inglese e, in tempi più recenti, di traduzione teatrale da un punto di vista teorico. È nell'*editorial board* della rivista *Studi Irlandesi/Journal of Irish Studies*, di cui ha curato il IV volume tematico su lingua e traduzione in Irlanda (2014). Ha pubblicato *Il teatro irlandese contemporaneo: soggettività e comunità in Friel, Murphy e Kilroy* (2001) e diversi articoli su questo argomento, oltre ad avere curato *Gli amori di Cass McGuire* di Brian Friel (traduzione di Silvia Campanini) e tradotto e curato *L'osservatorio* di Daragh Carville. Di recente ha scritto "Drama Translation as Textual and Cultural Transformation" (2009), "Intercultural Theatre: Renegotiating Time and Place in Drama Translation" (2012), "A Myth of Own's Own: Women in Marina Carr's Plays" (2014), "Performability and the Notion of Time and Place as Relevant Issues in Drama Translation" [tradotto in polacco come "Teatralność oraz kategorie czasu i miejsca jako istotne zagadnienia w przekładzie dramatu"] (2016), "Translating for the Stage: the Case of Owen McCafferty's *Quietly*", "The Translation of Contemporary Drama: McCafferty's *Quietly* on the Italian Stage" (in pubblicazione).

Valter Roša

valter1401@gmail.com

L'esperienza teatrale di Valter Roša inizia nel 2011, con lo spettacolo *Putovima glagoljaša* scritto e diretto da Samanta Milotić Bančić. L'anno successivo traduce insieme ad Aleksandar Bančić, mette in scena dirige e interpreta *Mistero buffo* di Dario Fo. Per questo spettacolo viene nominato dal sito internet www.teatar.

hr (voto del pubblico), come miglior attore dell'anno. Lo stesso anno a dicembre recita nello spettacolo *Petar Pan*, regia di Andrea Gotovina. Nel 2013 segue due corsi di Dario Fo, Franca Rame e Jacopo Fo presso la Libera Università di Alcatraz in Umbria, da cui nasceranno proficui contatti lavorativi che porteranno alla creazione dello spettacolo *Passio* per la regia di Luca Ruberto. Nel 2015 recita nello spettacolo *Rinimo ga naprid* diretto da Jasminko Balenović e torna a collaborare con il regista Aleksandar Bančić per lo spettacolo *Priče koje valja pripovijedati*. Ha recitato anche nello spettacolo per bambini *Palčica*, diretto da Andrea Gotovina.

Stefania Taviano

Università di Messina
staviano@unime.it

È docente di Lingua Inglese e Traduzione presso l'Università di Messina. Ha pubblicato *Translating English as a Lingua Franca* (Mondadori Education, 2010), *Staging Dario Fo and Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre* (Ashgate, 2005), ha curato un numero speciale della rivista internazionale *The Interpreter and Translator Trainer (ITT)* nel 2013, oltre ad aver pubblicato innumerevoli articoli. I suoi interessi di ricerca più recenti comprendono pratiche traduttive in movimenti globali, come Hip Hop e l'attivismo artistico, oltre la diffusione dell'inglese come lingua franca (ELF) e il suo impatto sulla traduzione e sull'insegnamento della lingua e della traduzione. È anche traduttrice e interprete.

Mónica Zavala

monicazamatt@gmail.com

Ha lavorato in teatro da sempre nella gestione, produzione, coordinamento, ufficio stampa, come aiuto regista, attrice e anche traduttrice e interprete. Ha collaborato con CNNTE, Festival de Otoño, Madrid en Danza, tra gli altri, e anche ha fondato il primo Museo dei bambini in Spagna. Ha lavorato con Dario Fo e Franca Rame traducendo sul palcoscenico *Mistero Buffo*, *Le storie della tigre e Monologhi*. Attualmente sta traducendo l'ultima versione di *Morte accidentale di un anarchico* e *Gesù e le donne* di Dario Fo.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016

EUT Edizioni Università di Trieste