

Bent Holm

I nuovi vestiti linguistici di Dario Fo Dalle confessioni di un traduttore

Il linguaggio scenico

Ho cominciato a tradurre Dario Fo nel 1970. Col passare del tempo si è sviluppata una relazione non solo professionale, ma anche personale tra di noi.

I testi di Fo erano conosciuti in Danimarca quasi come una specie di teatro dell'assurdo, fin dal 1963. Personalmente ho incontrato Fo per la prima volta nell'inverno del 1969 all'Odin Teatret di Eugenio Barba in occasione di un seminario con – tra gli altri – Étienne Decroux e Jacques Lecoq (con le maschere dei Sartori). Lo stesso anno, durante un soggiorno di studio, ho avuto l'opportunità di assistere alle prime rappresentazioni di *Mistero Buffo*. Lo spettacolo fu un vero e proprio 'bombardamento' artistico e cognitivo che mi inflisse una sorta di shock estetico. Suggestionato da questo lavoro 'traumatico', ho intrapreso e portato avanti durante tutta la mia vita professionale, come ricercatore, dramaturg e traduttore, un processo piuttosto lungo volto a digerire, decifrare e trasformare lo specifico teatrale. È stata una ricerca condotta insieme alle mie collaborazioni con diversi registi, scenografi e autori diretta ad addentrarsi nel nucleo del 'linguaggio scenico', inteso come entità complessa, e a trasferire i principi di questo linguaggio nei testi su cui lavoravo come traduttore e dramaturg. Era necessario che il testo verbale incorporasse tanto la musicalità dell'azione scenica, che interessa suono, ritmo ed emozione; quanto la *plasticità* (tridimensionalità) dell'azione che coinvolge spazio, corpo e gesti, in costante interazione con la co-creatività del pubblico.

Retrospectivamente, la traduzione teatrale si è rivelata un mestiere talmente specializzato che, in linea di principio, dovrebbe essere affrontato solo dopo 25 anni di esperienza. Il compito del traduttore è creare un nuovo abito linguistico. Bisogna essere un sarto coraggioso e i vestiti da fabbricare devono inoltre essere, metaforicamente, invisibili.

Il traduttore invisibile

Subito dopo il mio ritorno l'anno successivo, ho ricevuto un incarico di traduzione, il primo. Niente meno che la grande commedia satirica di Fo *Settimo: ruba un po' meno* (1964). Ciò ha avviato un lungo processo, uno spettacolo dopo l'altro, di *learning-by-doing*, durante il quale la pratica e il pragmatismo della professione mi sono apparsi sempre più concreti. Ho gradualmente ampliato il mio repertorio aggiungendo, fra gli altri, Goldoni

ed Eduardo. Fo, tuttavia, è rimasto una parte sostanziale e integrante della mia pratica – ero il suo traduttore ufficiale in lingua danese – per mezzo secolo, fino alla sua morte nel 2016, anzi ancora più a lungo in occasione del romanzo pubblicato postumo, *Quasi per caso una donna – Cristina di Svezia* (2017; edizione danese 2019). Ho tradotto farse come *Un morto da vendere* (1958), commedie satiriche come *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe* (1963), farse politiche come *Claxon, trombette e pernacchie* (1981), monologhi come *Mistero Buffo* (1969), testi femministi come *Tutta casa, letto e chiesa* (1977), drammi storici come *Quasi per caso una donna – Elisabetta* (1984), libri di saggistica come *Manuale minimo dell'attore* (1987), l'autobiografia *Il paese dei mezaràt* (2002) e romanzi come *C'è un re pazzo in Danimarca* (2015 – l'ultimo testo dove ho avuto l'opportunità di chiedere dettagli sulla lingua allo stesso Fo).

Fo soffriva di creatività cronica e nello stesso tempo la pazienza non era la sua dote principale. Il suo ritmo di lavoro era frenetico e pure un po' contagioso. È successo che mi abbia chiamato telefonicamente nel tardo pomeriggio il 24 dicembre per pormi una serie domande relative ad un progetto sul quale stava lavorando. Il giorno seguente avevo le risposte pronte.

La prima volta che ho tradotto un testo proprio per Fo è stato quando, nel 1984, rappresentava nello storico Circo di Copenaghen – un grande edificio circolare –, di fronte ad un pubblico enorme, i monologhi *Storia della tigre e Il primo miracolo del bambino Gesù* (ed. 1980). Il testo tradotto, scritto a mano su lunghissimi rulli di plastica, fu proiettato simultaneamente sulla parete di fondo: la redazione e il *timing* delle battute avrebbero dovuto adattarsi esattamente ai ritmi di Fo e, allo stesso tempo, essere immediatamente colte e intese dal pubblico danese. Il miracolo è avvenuto. Fo non improvvisava. Sia Fo che il pubblico avevano la sensazione che ogni parola fosse comprensibile, chiara e precisa. La traduzione era presente in modo, per così dire, 'invisibile'. È stata un'esperienza tecnica determinante.

Una parte incredibilmente importante della mia 'formazione' è stata il lavoro come interprete ai vari spettacoli, master-classes, corsi e seminari sia per Dario Fo che per Franca Rame. L'ultima entrata sul palco con Fo è stata nel novembre 2015, quando è venuto a Copenaghen per il suo romanzo storico, *C'è un re pazzo in Danimarca*. La presentazione si è svolta in forma di conversazione-spettacolo, comprese le domande di un pubblico profondamente impegnato. È stato l'ultimo viaggio di Fo all'estero.

Osservando con particolare attenzione Franca Rame, ho imparato tanto sulla coreografia, lo spazio e il ritmo come implicite qualità intessute nel testo, e così pure sulla costante consapevolezza del pubblico come interlocutore in un dialogo reciproco che genera la narrazione scenica. Il lavoro della Rame dimostrava, in modo molto concreto, che i testi comprendono una *mise-en-scène*, sia corporale che registica. In fondo i testi sono delle partiture. È ovvio che bisogna assorbirli ed interpretarli artisticamente ma il traduttore deve essere a conoscenza di una premessa: i

testi sono frutto di una prassi concreta. Dunque, dal mio punto di vista, il lavoro con Franca Rame risultava particolarmente interessante perché mi dava l'opportunità di osservare, in versione *live*, la pratica delle regole del mestiere, e tra queste il modo di recitare rivolgendosi direttamente al pubblico che si poteva far risalire ad alcune tecniche professionali radicate nella tradizione teatrale.

Del resto, la consapevolezza e la conoscenza del pubblico rappresentavano una parte costitutiva del teatro di Fo e Rame: «Il peggior attore» insegnava Fo, «è quello che non ascolta il pubblico», e proseguiva, «il pubblico è il tuo commentatore, il tuo regista, il tuo sollecitatore, è quello che ti dirige».¹

La prima volta che ho fatto da interprete per Fo in modo sostanziale è stato nel 1996, quando Copenaghen era la capitale europea della cultura. In quell'occasione Fo, dopo l'ischemia cerebrale che lo aveva colpito l'anno prima, si stava dedicando una serie di master class. Andava tutto bene, così bene che ad un certo punto Fo decise, spontaneamente, di fare anche uno spettacolo vero e proprio, una rappresentazione di *Mistero Buffo*. Saliti sul palco divenne subito chiaro che la cosa più importante era cercare di seguire il suo tempo e il suo ritmo. Fo cercava di capire se, traducendo, fossi in grado di seguirlo o se finissi sganciato, ma abbiamo trovato un ritmo comune, un flusso che-sarebbe risultato cruciale per il mio approccio professionale. Mi trovavo letteralmente nel bel mezzo del ritmo e del timbro come espressioni performative, dovendo integrarli nella scelta delle parole – in senso figurato, si trattava di una complessa macchina testuale che operava (quasi) in maniera sincronica rispetto alla rappresentazione. Bisognava assorbire la musicalità dell'artista sul posto, trasformarla e trasmetterla immediatamente ad un pubblico che reagì spontaneamente, in modo non filtrato. Era un'esperienza corporea e spaziale che semplicemente incorporava la plasticità del testo attraverso di me, la voce dell'autore era, per così dire, passata attraverso di me al pubblico, offrendomi l'occasione di verificare formulazioni e cadenze sul posto, non solo come osservatore oggettivo ma attraverso un coinvolgimento personale. Il ruolo d'interprete ha quindi qualificato il ruolo di traduttore.

L'obiettivo della traduzione è la trasposizione della potenzialità scenica dal testo all'attore e dall'attore allo spettatore: Il testo scenico si svolge soltanto *sul palco* e quindi in un dialogo con l'immaginazione del pubblico e tutte queste circostanze devono essere integrate nella pratica del traduttore. In un capitolo sulla nostra relazione – pubblicato un mese prima della sua morte – Fo ha descritto alcune delle peculiarità del linguaggio scenico:

Per tradurre i miei libri ho sempre preferito gli uomini di teatro, coloro che comprendono e possiedono il ritmo e l'andamento di quello che ho scritto. Il letterato pieno di cultura di certo produrrà un ottimo lavoro, con termini magnifici e frasi perfette, ma è davvero capace di rompere la quarta parete

¹ Lezione all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi, 4 giugno 1996, in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, Roma, Bulzoni editore, 2006, p. 61.

anche con un libro? Per poter fare questo ci vuole qualcuno che sia in grado di rapire il lettore, coinvolgerlo nella situazione ed accompagnarlo nello sviluppo della storia. A volte le stesse parole posizionate in modo diverso cambiano completamente il suono e l'armonia di un periodo... figuratevi poi quando bisogna tradurle in una lingua così diversa dall'italiano!²

Che cos'è un testo?

In questi anni, c'è un focus particolare sul cosiddetto *performative turn*³ – concetto di per sé interessante e rilevante come reazione ad una concezione letteraria dell'arte di teatro. Ovviamente teatro non è letteratura. Il problema, dall'altra parte, è la tendenza a sottovalutare la dimensione testuale: il testo viene visto come componente periferica in linea con gli altri elementi del registro teatrale. Questo approccio teorico ignora il testo come partitura, le sue dimensioni e il suo potenziale performativi, la sua implicazione di corpo ed emozione in relazione ai tempi, ai suoni e ai ritmi. Di conseguenza, nell'educazione accademica e artistica sono sovente trascurate sia l'analisi che la recitazione del testo. È un problema di grande rilevanza ed è necessario analizzare prima i principi teorici e poi la prassi. Come già accennato, il materiale testuale prende forma in senso compiuto soltanto attraverso l'interazione con la gestualità, la coreografia, la scenografia. Un testo destinato alla rappresentazione teatrale è inoltre costituito da un livello semantico e da un livello sonoro e in questa duplice dimensione è portatore di intenzioni ed emozioni. Anche per questo è importante essere consapevoli di *che cosa* si traduce, oltre ad avere competenze rispetto all'aspetto contenutistico e alla semantica del testo. Non si tratta dunque di un teatro verbale o 'letterario', ma di un genere di testo che Fo, ispirato da Jean-Paul Sartre, definisce «di situazione»⁴. Fo parlava infatti de

la differenza enorme che esiste fra due modi di concepire il teatro: teatro di situazione e teatro di parola. La situazione ti impone di usare anche la gestualità al posto delle parole, tempi, ritmi, cantilene, cadenze; sospendere delle parole per sostituirle a musica, frastuoni, rumori e via dicendo.⁵

È quindi importante esaminare prima il concetto di testo scenico, poi il linguaggio specifico di Fo e, infine, il problema della traduzione del linguaggio scenico in una lingua diversa.

Nella *Poetica*, Aristotele parla dell'equilibrio tra favola e personaggi lo paragona alla relazione tra disegno e colore rivendicando il primato della

² U. Kallenbach, A. Lawaetz (a cura di), *Stage/page/play. Interdisciplinary Approaches to Theatre and Theatricality*, Copenaghen, Multivers, 2016, p. 224.

³ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual*, Oxon, Routledge, 2005, ss.22-23, 44-45 e 237-240.

⁴ Cfr. J-P. Sartre, *Un théâtre de situations*, Parigi, Gallimard, 1973, e D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 125-127.

⁵ Lezione all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi, 4 giugno 1996, in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., pp. 57-58.

favola (trama). E' infatti possibile immaginare una tragedia con una favola e senza personaggi, ma non è pensabile una tragedia senza favola e con personaggi, proprio come è impossibile, spiegava, immaginare una figura costituita senza disegno unicamente da colori. Oggi sappiamo che anche questa ipotesi è realizzabile: si chiama arte astratta.

Possiamo scorgere un rapporto simile tra la semantica (narrativa), da un lato, e la sonorità (musicale), dall'altro, e tra un linguaggio razionale e strutturato *versus* un linguaggio più associativo o lirico. Questo rapporto può persino essere perseguito fino in fondo, nelle singole particelle linguistiche. Le consonanti coinvolgono arresti e confini, mentre le vocali formano andamenti fluttuanti. Il ritmo è come il disegno, il suono è come il colore. E' interessante notare che Fo, da un punto di vista artigianale, sembra condividere il parere di Aristotele sul rapporto fra trama e personaggi:

è la situazione che fa nascere i personaggi e non viceversa. Prima si trovano le situazioni, e sono le situazioni stesse a suggerirci i personaggi necessari. Se facciamo il contrario non riusciamo mai ad avere una solida ossatura per la nostra storia.⁶

Questa distinzione corrisponde del resto alle funzioni dei due emisferi cerebrali: la parte sinistra, verbale, analitica, sede della razionalità, della struttura e della logica; e la parte destra preverbale, sintetica, che contiene intuizione, associazioni e metafore. Secondo la ricerca cerebrale le vocali risuonano più con i centri associativi-intuitivi del cervello, le consonanti con quelli logico-razionali, e la metafora, rispetto al linguaggio diretto e unidimensionale, colpisce i centri più profondi collegando così gli emisferi. Il linguaggio sonoro, associativo mobilita dunque centri cerebrali più complessi. Inoltre, il cervello, nel suo stato intellettualmente lucido, reagisce in base al significato semantico, mentre, in uno stato di coscienza meno rigoroso, associa partendo da timbro, rima, allitterazioni. La risposta razionale alla parola 'inverno' sarebbe, ad esempio, 'freddo', 'stagione'. La risposta ritmico-associativa, invece, può essere con parole come 'interno', 'inferno'. Si tratta di condizioni a diversi livelli, tra coscio e inconscio.⁷

Questi meccanismi si applicano anche al contrario: un linguaggio che si serve di registri specifici evoca e genera gli stessi specifici stati di coscienza del destinatario. Questo presupposto era presente nel progetto dell'avanguardia, espresso ad esempio dai futuristi con le parole in libertà che rinnegavano la logica convenzionale, o dal movimento Dada, che ricorreva ai *nonsense*, alle rime e filastrocche caratteristiche dell'età infantile

⁶G. Di Palma, 'Come si racconta in teatro' Una lezione di drammaturgia di Dario Fo, in «Biblioteca teatrale», nn. 131-132, 2019, p. 234.

⁷Sulle funzioni cognitive del cervello in relazione al linguaggio, alla sonorità e alle metafore si veda M. Cox, A. Theilgaard, *Shakespeare as Prompter. The Amending Imagination and the Therapeutic Process*, Londra, Jessica Kingsley Publishers, 1994.

Un discorso analogo era rintracciabile nello *stream of consciousness* letterario, e nel teatro dell' assurdo, da Beckett, Ionesco e altri. La *Fin de partie* di Beckett è in fondo costruita su una serie di suoni: Hamm parla di 'main', innescando la parola 'chien': «Donne-moi la main au moins. Tu ne veux pas me donner la main? Donne-moi le chien».⁸

Il traduttore deve essere consapevole di questi meccanismi. La forma del linguaggio di Fo in senso assoluto non-intellettuale è, ovviamente, il grammelot, quel particolare linguaggio onomatopeico che, a suo dire, rappresenta il polo opposto rispetto al linguaggio rigido del potere. Dal punto di vista aristotelico del rapporto tra colore e disegno, intesi rispettivamente come astratto e concreto, il grammelot è una forma di linguaggio 'astratta', in contrapposizione alle affermazioni portatrici di un valore semantico che equivalgono al 'disegno'.

Facendo seguito all'approccio cognitivo neuropsicologico, i cosiddetti neuroni specchio del cervello sono attivati dall'esperienza di azioni reali o fittizie, come se fosse lo stesso destinatario ad eseguire l'azione. Lo stato fisico ed emotivo del destinatario è stimolato dall'espressione immaginaria, sia scritta che disegnata o recitata.⁹ Così, la teatrofobia di Platone e dei neoplatonici, non ultima della chiesa, non era assolutamente ingiustificata in quanto il teatro può operare un'effettiva seduzione sollecitando sentimenti e azioni pericolose. La sessualità e la criminalità del resto sono, e sono sempre stati, i motori fondamentali del dramma. Il cui potere risiede nel testo, strettamente legato alle sue qualità 'astratte' e metaforiche. Se da un lato «il testo non è tutto» dall'altro «tutto è nel testo».

Che cos'è una traduzione?

Dario Fo disse più volte che l'unico difetto di Shakespeare era che è anche bello da leggere, sottintendendo che il testo scenico funziona su premesse differenti rispetto al testo letterario. Di conseguenza il mestiere del traduttore teatrale è diverso da quello del traduttore letterario.

Prima di avvicinarci al linguaggio di Fo e alla sua traduzione, dobbiamo chiedere: «Che cos'è che si traduce? Per chi si traduce?»

a. Che cosa si traduce?

La strategia deve fondamentalmente riguardare la lealtà, la fedeltà al testo originale. Il problema, tuttavia, è come definire questa lealtà: a che cosa, rispetto al testo originale, deve essere fedele il traduttore? Il testo come abbiamo visto è, nella prospettiva scenica, solo una singola componente di un insieme artistico che deve entrare in dialogo immediato con il pubblico. Il livello 'astratto' del testo richiede soluzioni più o meno creative per

⁸ Cfr. *Materialien zu Becketts 'Endspiel'*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968, p. 119. Funziona in italiano: 'mano'-'almeno'-'cane'. In danese la catena associativa va da *hånd* ('mano') a *hund* ('cane').

⁹ Cfr. G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *Mirrors In The Brain. How Our Minds Share Actions and Emotions*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

funzionare. Si tratta di circostanze psicologiche ed emotive che si riflettono nella strumentazione da trasferire al nuovo testo e contesto. Per questo il concetto di fedeltà testuale riguarda anche le implicazioni performative, e bisogna quindi essere liberi, rispetto all'originale, per essergli leali. Ma non è certo una libertà 'creativa' in forma di 'miglioramenti', anacronismi o aggiornamenti: persino la costruzione ortografica dell'originale deve essere presa in considerazione come eventuale interpunzione musicale-ritmica. È in gioco un equilibrio delicato. Infatti il testo drammatico, rispetto a testi di saggistica o narrativi, è fondamentalmente paragonabile ad una partitura musicale e in linea di principio ha più a che fare con poesia che con la prosa. E' altro e più del significato che deve essere tradotto, e in proposito è necessario tener presenti le tre nozioni di testo, sottotesto e gesto.

Il concetto di *testo* è stato affrontato nel paragrafo precedente. Una traduzione del testo può essere giusta e corretta, ma al contempo sbagliata se i problemi che riguardano il registro sonoro-ritmico e che hanno a che fare con la dimensione corporea non sono risolti. Il respiro determina i fraseggi, marca la psicologia e le emozioni, l'atteggiamento e l'intenzione del personaggio. Viceversa la traduzione può essere sbagliata, ma giusta: è filologicamente 'imprecisa', ma funziona musicalmente. La musicalità del testo è costituita, in linea di massima, da suono e ritmo (costanti), e da tempo e volume (variabili). Se passiamo al *sottotesto* allora si tratta di eventuali intenti nascosti nella formulazione linguistico-performativa. A volte può essere necessario rafforzarlo, se il segnale è indebolito per via della diversità dei codici culturali. In tal caso la traduzione è sbagliata, ma corretta.

Infine, il *gesto* – la dinamica fisica – è essenziale. Qui l'ordine delle parole, il ritmo, gli accenti sono determinanti. Brecht caratterizzò la traduzione biblica di Lutero come «gestisch» ('gestuale'). La frase «Reisse dein Auge aus, das dich ärgert» ('Strappa il tuo occhio, che ti oltraggia'), assunse con una felice inversione un carattere spiccatamente gestuale: «Wenn dich dein Auge ärgert: reiss ihn aus!» ('Se il tuo occhio ti oltraggia – strappalo!').¹⁰ La pausa – la sincope – nel testo, la posizione strategica di parole significative ci rende un'espressione (e anche impressione) diversa, anche se il messaggio è lo stesso. Semanticamente le due versioni sono identiche., performativamente non hanno nulla in comune. Lo stesso Fo ha riflettuto sul rapporto tra parole e gesti a proposito di un dialogo di Molière, dove:

le battute servivano soltanto per indicare l'azione cioè sostituivano i gesti. Per non mettere 'alza il braccio in segno di... ', [Molière] metteva solo 'attenzione!' e 'attento!' era poi il gesto da realizzare, come ancora: 'Vieni avanti che là non c'è nessuno!' [...] Ecco il capire il valore della non-parola,

¹⁰ B. Brecht, 'Über reimlose Lyrik in unregelmässigen Rhythmen', 1938, in *Über Lyrik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, p. 81)

della gestualità, e il peso che molte volte ha il gesto anche quando ci sono le parole.¹¹

I gesti possono pure nascondersi in accenti e timbri. L'enfasi di una parola o di una sillaba o di una vocale specifica può agire come una botta, un attacco, un'implorazione, e qui una traduzione diversa da quella letterale sarà sbagliata, ma giusta. Bisogna inoltre considerare le sfumature che assumono le rispettive vocali e le consonanti. Alcune vocali, come 'a' e 'u', hanno un suono più 'morbido', 'rotondo' o 'caldo', al contrario, ad esempio, di 'i' e 'ü', che sono più 'dure', 'acute' e 'fredde'. Qualcosa di simile vale per consonanti come 'b' e 'm' in contrapposizione, ad esempio, a 't' e 'k'.

Il traduttore deve avere un concetto sia ponderato che intuitivo del compito, che, in senso lato, consiste nel riprodurre la complessità del testo in tre dimensioni. Ciò implica che il traduttore deve allenare una muscolatura emotiva e spaziale e deve essere capace di spostarsi in diversi stati di coscienza, posizionarsi a diversi livelli mentali, e muoversi in una *mise-en-scène* totale. Di qui nasce

la sua responsabilità non solo estetica, ma anche etica. Le vocalizzazioni, le sonorità con cui lavora si trasmettono, per esempio, a un regista e a uno scenografo ma soprattutto agli attori nei cui corpi suscitano stati specifici che vengono successivamente trasposti al pubblico dove gli stati fisico-emotivi si sviluppano in un gioco continuo tra corpi immaginari e corpi immaginanti.

b. Per chi si traduce?

Pure la questione *per chi si traduce* ha a che fare con *che cosa* si traduce – le diversità culturali devono essere incorporate nelle scelte, dato che sul palco non si possono inserire delle note a piè di pagina. Può trattarsi di dettagli molto piccoli, quasi microscopici. Nel monologo di Fo *Il primo miracolo del bambino Gesù* la gente porta al neonato

del formàijo, [...] u cavrèto, dei conìli [...] de le galíne [...] del vino, de l'oli, le póme còte e le torte coi maróni... A gh'è dei disgrasió che i 'riva con dei paiòl tremendi impiegní di pulénta [...] Ma che disgrasiò!... A un bambin apéna nasciüo te vòj darghe la polenta! Ma te lo vòj copàre?!¹²

Un pubblico danese, non cattolico, non cattura, non legge l'immagine implicita di un presepe di Natale con angeli, pastori, artigiani ed altri. Non fa parte della nostra cultura, ma questo dato non è determinante per la comprensione della situazione. Invece 'polenta', l'assurdità di portarlo come cibo, per altro base della robusta dieta contadina dell'epoca, come cibo per un bambino non si capisce, e il punto fu chiarito senza rompere

¹¹ Lezione all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi, 4 giugno 1996, in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 56.

¹² D. Fo, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 459.

l'immagine dipinta dalla situazione sostituendo la polenta con una classica salsiccia pesante, in danese 'pølse', termine del resto assai vicino a 'polenta'. La battuta ha sempre avuto l'effetto che doveva, mentre il rimprovero «Ma che disgrasiò!» veniva riprodotto con il modo di dire popolare, «hanno la testa piena di polentina!».¹³ In fin dei conti l'assenza di polenta e dialetto fu così compensata. Una traduzione 'corretta' avrebbe indebolito l'effetto. L'importante è tradurre – e non tradire – *la situazione*.

Il linguaggio scenico di Dario Fo

La lingua di Fo può essere inserita su una scala che s'estende da 'normale' a 'grammelot'. La categoria principale, situata tra i due poli, è costituita dal dialetto. Inoltre, vi si possono trovare delle qualità 'cinematografiche' e 'pittoriche'.

La lingua normale

La *lingua normale* è la lingua non dialettale, di solito quotidiana, che può, però, avere delle varianti stilistiche di natura sociale, formale o tecnica.

a. Ritmi e suoni

Le sfide a tal proposito sono i ritmi della frase, lunghi e scorrevoli o brevi e in staccato, che determinano il respiro, e quindi la sonorità del discorso e la posizione strategica dei suoi termini chiave come espressione dello stato mentale ed emotivo. Nella farsa politica *Claxon, trombette e pernacchie* di Fo, l'operaio Antonio descrive senza fiato come abbia assistito a un tentativo di rapimento del presidente della FIAT Gianni Agnelli, che si è concluso con un grave incidente stradale:

... un bótto, e vá a schiantársi a diéci métri di distánza... Contraccolpo dell'áltra che è andáta a infilársi nel terrapiéno [...] córro cosí com'éro a vedére cósa succéde [...] Cérco di tirár fuóri il quártó [...] era andáto a sbáttere con la fáccia contro il parabrézza. Rincalcáto! [...] Lo stráppo fuóri, lo afférró per le ascélle, sto per sténderlo lí sul práto, di cólpo scóppia il motóre! Punhm!¹⁴

Qui, sia la ritmica che le sequenze sonore, sono appunto in gioco per 'dipingere' gli eventi drammatici. Questa musicalità pervade l'intera lingua di Fo, fin dai titoli, e ciò comporta a volte qualche problema: la raffinatezza ritmico-sonora di *Isabélla, tre caravélle e un cacciabálle*, ad esempio (una filastrocca: 'bella-velle-balle', che corrisponde come accennavo allo strato 'infantile' di Beckett,) non è direttamente trasferibile al danese. Una traduzione letterale non funzionerebbe, e le sole opzioni sono o re-inventare o rinunciare e in ogni caso, il traduttore deve coltivare una forte sensibilità per operare in tali circostanze.

¹³ D. Fo, *Gøglerspil*, Valby, Joker, 1984, p. 22.

¹⁴ D. Fo, *Teatro*, cit., p. 701.

Fo amava le lingue speciali professionali - mediche, tecnologiche, giuridiche, politiche, giornalistiche - che hanno vissuto una vita propria, autonoma, quasi surreale. Non ultima la scienza medica che era, come per il suo grande modello, Molière, fra i bersagli prediletti. I suoi testi sono zeppi di tirate pseudoscientifiche, che tuttavia—sembrano assolutamente convincenti. E' allora importante è trovare un equilibrio che eviti la parodia e che al contempo appaia credibile - 'autentico' - e grottesco. Succede che questa specie di linguaggio degeneri in un collasso delle parole e del senso, come in *Claxon, trombette e pernacchie*, dove a Gianni Agnelli, il cui volto è stato reso irriconoscibile dall'incidente, vengono ricostruiti per uno scambio di persone da parte dei medici i tratti facciali dell'operaio Antonio. Dopo l'operazione 'Antonio' deve rieducare l'articolazione delle parole. Il medico si lancia in una lunga tirata anatomico-terminologica, decretando alla fine che «Prima dovrà articolare i suoni intermedi come: braa, bruuu, briii...». Il neo-operato risponde:

Braa... bruuu... briii... (*Articolando altri suoni simili, in una progressione da grammelot musicale trasforma il tutto in una 'a solo' di jazz*). MEDICO: Ecco, perfetto così! E adesso dica: anatra... anatroccolo... SOSIA: Anaaatra, anoccolo... MEDICO: No, articoli bene: anatroccolo... SOSIA: Troccolo... antoccolo... bra, bru, bri! [...] MEDICO: [...] Forza signor Antonio: anacotera, concupiscenza, manomettere. SOSIA: Maaaa... manomaaa... momava... mavammori ammazzatoooo! MEDICO: Come????!15

Il collasso linguistico culmina - com'è tipico di Fo - in un'eruzione che "sgonfia" l'atteggiamento autoritario dell'interlocutore (tratto ritrovato nello scontro fra 'L'angelo e l'ubriaco' da *Mistero Buffo*, fra la tigre e i burocrati nella *Storia della tigre* e in tanti altri luoghi). La traduzione deve essere in grado di esporre gli spostamenti dell'equilibrio di potenza nei registri musicali, aspetto che viene sottolineato da Fo nella didascalia con i riferimenti a 'grammelot' e 'jazz'). Le scelte, a suo tempo, furono: «MEDICO: [...] Kartoffel... kartoffelsalat... ('patata, insalata di patate') SOSIA: Kartoooffel, kartoffalat... MEDICO: [...] kartoffelsalat... SOSIA: Felsalat... karfellalat» con una corrispondenza ritmica e sonora tra 'atrócolo' e 'artóffelsa'. La sequenza finì - invece che con la tiritera originale «anacotera, concupiscenza, manomettere» - con la prescrizione da parte del medico delle parole «exorcist, perversitet og reminiscens».16 L'ultima parola potrebbe facilmente essere distorta con «rend mig i røven», vale a dire l'equivalente danese di 'vaffanculo' (nel testo originale «manomettere» diventa «mavammori ammazzatoooo!»).

Quando nei testi di Fo l'assurdità della situazione teatrale accelera, il linguaggio spesso inizia a vivere la sua bizzarra vita autonoma. Per illustrare il fatto che anche la sfera della 'lingua normale' implica una

¹⁵ Ivi, p. 715.

¹⁶ D. Fo, *Biler, brag og blå briller*, trad. e comm. di B. Holm, Gråsten, Drama, 1983, p. 31.

sonorità che va oltre la semantica, suggeriamo un paio di esempi da *Settimo: ruba un po' meno*. Nel primo atto, il Signore (Dario Fo) desidera noleggiare una bara dalla candida becchina Enea (Franca Rame) per trattare il suo (pseudo-)disturbo psichico «feretrofobia» – beninteso «al solo scopo di adagiarmicivisi». La perplessa Enea ripete: «Adagiarcivivisi?» E dopo aver sentito la definizione 'scientifica' del disturbo, chiede attonita: «Ma non ho capito a cosa le servirebbe [...] adagiarcivivivivivisi» – quasi come un cinguettio – il che il Signore corregge a: «Civisi». Enea si corregge: «Civisi... e in una cassa in affitto, poi».¹⁷ In danese, la versione diceva che il Signore doveva «hvileblidtderi» ('riposarci dolcemente')¹⁸ – era il vocalismo a decidere la scelta definitiva delle parole.

I colleghi di Enea le fanno poi credere che sia capace di parlare con i defunti, e che i suoni bizzarri – un grammelot grottesco che proviene dal tubo di ventilazione – siano le voci dei morti. Il direttore del cimitero assiste alla seduta e reagisce in modo perplesso: «Che strano modo di parlare! Non ci capisco niente». Enea lo ammonisce però con la massima naturalezza: «Deve essere la lingua dell'Aldilà».¹⁹ Il suono del termine «lingua dell'Aldilà» – la combinazione delle molte 'l', 'i' e 'a' con l'autorevole ('gestuale') enfasi sull'ultima sillaba – lo fa sembrare quasi una lingua esotica. Una traduzione letterale non avrebbe quelle caratteristiche sonore. Per ottenere un termine che suonava probabile e, allo stesso tempo, manteneva l'effetto 'gestuale' inventai una lingua 'Aldilàtico'. La scena continua con un'accesa discussione in grammelot tra un angelo e il padre ubriaco di Enea, che tra l'altro anticipa lo scontro fra 'L'angelo e l'ubriaco'.

b. Metafora e fisicità

Fo si serviva spesso di un linguaggio abbastanza immaginoso. Le sue metafore erano piuttosto colorate. Del resto, sul palco l'immagine testuale deve avere un effetto immediato e, come ho già accennato, non è possibile utilizzare note esplicative. Nel monologo 'Una donna sola' (da *Tutta casa letto e chiesa*) il personaggio principale, la donna sola, descrive la sua frustrante vita sessuale col coniuge in questi termini: «Io sotto e lui sopra TRAM TRAM TRAM, la macchina schiacciasassi!».²⁰ L'immagine non è familiare per un pubblico danese. Pertanto, al momento della traduzione la macchina macinante si trasformò: «Io sotto, lui sopra...GADAGUNG, GADAGUNG, come una betoniera!»²¹ – un'immagine che ogni volta ha scatenato applausi immediati.

Il linguaggio immaginoso è strettamente legato allo stile teatrale di Fo. Il confronto fra *L'opera dello sghignazzo*, l'adattamento di Fo de *L'opera da tre soldi* di Brecht, e l'originale dimostra che mentre la lingua di Fo è grottesca e

¹⁷ D. Fo, *Teatro*, cit., ps. 112-113.

¹⁸ D. Fo, *Syøende bud: stjæl lidt mindre*, trad. e comm. di B. Holm, , Gråsten Drama 1980, p. 14.

¹⁹ D. Fo, *Teatro*, cit., p. 136.

²⁰ Ivi, p. 972.

²¹ F. Rame, D. Fo, *Gøglerespil 2*, trad. e comm. di B. Holm, Valby, Joker, 1985, p. 59.

fiorita, quella di Brecht è laconica e sobria. Fo di solito 'traduceva' – nel senso che adattava, sviluppava – i testi che stava allestendo per realizzare tutto il loro potenziale. contemporaneo. Ruzante divenne molto più fiorito e suggestivo quando i suoi testi passarono attraverso l'elaborazione affabulatoria di Fo. Allo stesso tempo, questa manovra, questa strategia drammaturgica implicava che i testi affrontati acquisissero un tono inequivocabilmente 'foesco'. A Berlino scoppiò un conflitto inestricabile con gli eredi di Brecht quando, nel 1981, Dario Fo fu invitato ad allestire *L'opera da tre soldi* al Berliner Ensemble. Fo aveva 'aggiornato' il testo di Brecht non solo tematicamente, ma anche stilisticamente. Il teatro tentò quindi un compromesso che conservava gli aggiornamenti di Fo, ma in forma più fedele allo stile moderato di Brecht. Non fu possibile, però, raggiungere un accordo²².

Il punto è che le scelte linguistiche implicano una voce, un'atmosfera, un approccio, uno stile teatrale, un'idea di teatro. Il traduttore deve essere in grado di catturare e trasporre tali sfumature.

Per quanto riguarda le metafore, i temi e la gestualità, il teatro di Fo è straordinariamente corporeo. Le immagini di Fo, le sue narrazioni e la sua espressività sono strettamente correlate alle fisicità, umane e animali, compresa una certa propensione per le esigenze e le funzioni del corpo, fra le quali quelle più basilari.

Il monologo 'Abbiamo tutte la stessa storia' (da *Tutta casa, letto e chiesa*) è per molti versi tipico. Inizia con una situazione erotica in cui l'intensità fisica ed emotiva determina la sonorità del linguaggio. La donna rimane incinta, la nascita è costruita su suoni: «Ah, ah... Sí, spingo... oddio come sto male, sto male. Ahia... ahi! (*Urla di dolore*) Non ce la faccio più... fate qualche cosa... Ahia... Ahi...».²³ La donna racconta alla figlia una favola surreale in cui il contrasto, tipico di Fo, fra modestia e irriverenza scatenata si manifesta in situazioni fisiche grottesche. Si tratta di una dolce bambina beneducata che ha una bambola di pezza insolente. La bambina cresce, diventa una ragazza, sempre dolce, che ad un certo punto si sposa. La bambola infastidisce il marito perbene della ragazza, che fra l'altro fa l'ingegnere elettronico, fino al punto che la prende con sé e va in bagno per asciugarsi con lei:

in quel momento si sente un urlo terribile dell'ingegnere: 'Ahaaaaa!' [...] Cosa era successo? Che la bambolina mentre lui si puliva il sedere... trachete!, si era infilata dentro... con la sua testolina... che le uscivano solo i piedini. 'Aiatami, moglie mia [...] La bambolina dispettosa mi si è infilata nel sedere... tiramela fuori... 'Tiro, tiro, ma non viene... 'Tira più forte!' 'Non viene... 'Ahiuoiu, che dolore! Mi pare di morire... mi pare di partorire! Aiuto!... Moglie chiama subito la levatrice!' [...] Quando la levatrice si trova davanti al sederotto dell'elettronico, con le gambine che escono fuori, con su le scarpette... dice:

²² Versione testuale di Fo-Chotjewitz, pp. 1-15; 'BE-Variante auf Grundlage Fo', ss. 1-14. Archivio di Berliner Ensemble, aprile 1981.

²³ D. Fo, *Teatro*, cit., p. 1001.

'Che prevedenti! ci avete già messo le scarpette! [...] Parto difficile! Nasce di piedi.²⁴

La fisicità si applica letteralmente anche alla musicalità del linguaggio. Nel linguaggio recitato, il testo, come accennato più volte in precedenza, gestisce il corpo in termini di respirazione – aspirazione ed espirazione, ritmi di staccato o di legato – che espongono le emozioni e le traspongono allo spettatore. La pronuncia di una frase che comincia con una vocale comporta un respiro, che suggerisce un aprirsi (della bocca) al mondo, compreso la co-esperienza del pubblico. Secondo Fo, si tratta di una concordanza fisica col pubblico, di un'energia musicale dialogica: «È importante in teatro fare respirare con te chi ti ascolta. È il *cardios* dei Greci. Il *cardios* era un tamburo usato per imporre un ritmo alla rappresentazione uguale a quello cardiaco».²⁵ Così il traduttore deve essere consapevole delle particolari caratteristiche della metafora della sonorità e della gestualità/respirazione, che in misura specifica si propaga alla ricezione cognitiva, fisica ed emotiva degli spettatori.

c. Comprensibilità e gestualità

Che si tratti di un testo 'normale' o un testo 'speciale/tonale', tempo, suono e ritmo sono come più volte ricordato assolutamente cruciali in associazione con i gesti e, non da ultimo, con delle parole chiave posizionate strategicamente. Dagli studi neuropsicologici è ben noto che le espressioni facciali e il suono vocale sono letti molto più velocemente dal cervello rispetto al significato e che il pubblico percepisce solo una parte limitata delle parole dette. La parte del testo che il pubblico cattura intellettualmente è quindi relativamente bassa, per essere precisi il sette per cento rispetto al tono, all'intonazione, al volume, all'espressione facciale/corporea. Pertanto la reazione subliminale, per esempio, alle espressioni facciali si verifica prima della reazione cosciente. Lo stesso vale per l'espressione vocale:

L'inconscio ha quindi tutto il tempo sia per percepire un'impressione visiva che per registrare uno stato emotivo. La comunicazione inconscia dal volto e dalla voce [la qualità sonora] è stata giudicata 12-13 volte il significato delle parole.²⁶

²⁴ Ivi, p. 1005)

²⁵ *Incontro alla televisione svedese dopo il Nobel*, in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 52, n. 2.

²⁶ «Det ubevidste har derfor masser af tid til både at opfatte et synsindtryk og til at registrere en følelsesstand. Den ubevidste kommunikation fra ansigt og stemme [den sonore kvalitet] er blevet vurderet til at være 12-13 gange så stor som ordenes mening», A. Theilgaard, *Den negligerede krop*, in «Matrix. Nordisk tidsskrift for psykoterapi», 133, 2000, pp. 137-153 e pp. 140-141.

Questo comporta ovviamente che si riconosca e si valuti il testo come componente significativa del registro complessivo delle espressioni sceniche.

È in particolare per questo che la posizione strategica delle parole determinanti è essenziale, indipendentemente da dove, nella scala tra normale e speciale/tonale, il testo si trovi. Il punto diventa ulteriormente perspicuo nella versione estrema, dove la semantica è radicalmente ridotta come, ad esempio, il monologo à la Molière in cui Scapino (1977) istruisce il giovane gentiluomo dell'andamento del mondo. Il monologo si svolge in un grammelot francese tipo «spetuiant chez ris pilé svilor [...] pur tigneur pantouflé [...] trivall auheamm», ma dove nei punti strategicamente importanti, con accenti ritmici, sono inserite delle parole intelligibili come «pas de parruque» o «manteau, oh l'enorme manteau!».²⁷ È l'insieme di gesti, intonazioni, suoni e specifiche parole che crea la narrazione.

Riferendosi all'esperienza pratica del rapporto fra parola, suono e senso, Fo si è espresso in questi termini: «Solo quando sei sulla scena capisci l'importanza di quello sproloquio che all'apparenza è inutile ma è un suono importante nel respiro dell'andamento. Quante volte non è nemmeno importante capire quello che si va dicendo, quello che si deve capire in tutto il discorso è l'aria, è la situazione».²⁸

d. Sintesi e sincopi

In tutti i generi di linguaggio è possibile inoltre impiegare la *ripetizione*, la *sintesi* e la *sincope*. Si tratta in genere di dichiarazioni e/o azioni, parlati e/o praticati, che vengono prima espresse in formato completo e poi ripetute in forma sempre più ridotta, possibilmente solo gestuale.

Il monologo 'Bonifacio ottavo' (da *Mistero Buffo*) rappresenta uno degli esempi più chiari di questa tecnica. Il papa cattivo minaccia *ripetutamente* di inchiodare i monaci critici per la lingua, facendoli dondolare alla porta della chiesa, con l'avvertimento «Attento te!». Infine, il gesto minaccioso è ridotto ad una *sintesi*: piccoli movimenti di due dita. Qui, come principio di base, il traduttore deve fare il possibile per immaginarsi l'intero gioco fisico e pure il completamento da parte del pubblico del gesto ridotto. Anche in questo senso il testo è paragonabile alla partitura musicale. Spesso articola temi e motivi – forse anche leitmotiv – ripetuti, variati, citati, che il pubblico gradualmente sviluppa in schemi e strutture. È quindi importante che il traduttore rispetti, per quanto possibile, l'uso della stessa parola in contesti diversi. Sembra una cosa ovvia. Non lo è.

Allo stesso modo, la *sincope* – il salto di un battito – ha un effetto attivante della co-creatività del pubblico. Nella *Storia della tigre* il narratore, il soldato cinese, si ripara dietro una pietra ma una gamba sporge e viene

²⁷ D. Fo, *Teatro*, cit., pp. 491-493.

²⁸ Lezione all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi, 4 giugno 1996, in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 57.

colpito. Descrive così l'accaduto: «'Boia, speremo che no' i me la veda.' PAM. 'Me l'han veduta!'».²⁹ Tra le due affermazioni c'è un 'vuoto': uno sparo. Però, non dice: «Sono stato colpito» o «M'avevano beccato!». Si tratta di un montaggio ironico, di una giustapposizione non mediata di due affermazioni. Tocca al pubblico costruire la situazione.

Brecht impiegava questa tecnica persino dentro le singole battute, dove toccava al pubblico di combinare una A con una B, non per arrivare ad AB, ma per costruire una C. Si trattava di un problema grave: i traduttori, che potevano avere anche delle eccellenti capacità letterarie, pensavano di dover coscienziosamente colmare le lacune con parole di transizione. Nella versione olandese di *Mutter Courage*: «Bei Brecht enthält das Geschriebene schon das Gesprochene – was wir auf der Bühne das Gestische nennen. [...] Die Courage sagt dem Zeugmeister: 'Heeresgut nehm ich nicht. Nicht für den Preis.'» («Da Brecht lo scritto contiene già il parlato – quello che noi in palcoscenico chiamiamo il gestuale [...] Madre Coraggio dice al cambusiere: 'Materiale militare non ne prendo. Non a quel prezzo.'») Il traduttore aveva inserito un «almeno» tra le due parti della battuta, creando così una transizione invece di una rottura. È poi stato cancellato perché «Eine Geste macht den Satz klar». («Un gesto rende chiara la frase.»).³⁰

Comunque anche se la traduzione rispetta, le 'imperfezioni' del testo, possono poi intervenire altri fattori che tendono a spegnerle. Non è raro che l'insicurezza iniziale e il nervosismo degli attori premano sul testo e il regista talvolta cede agli attori e smussando gli spigoli della traduzione per renderla più 'scorrevole' o 'naturale'. Ma facendo così si neutralizza la resistenza implicita nel testo, la sfida quasi fisica all'attore di coinvolgere gli spettatori che devono combinare i differenti messaggi paradossali o complessi. Il rapporto dialogico col pubblico è una delle chiavi tecniche della recitazione 'epica', nella quale Fo corrispondeva a Brecht.

Anche all'interno del linguaggio 'normale', possono verificarsi delle *anomalie*: parole che vengono utilizzate in modo insolito o che letteralmente non esistono. Nell'ultimo testo che ho avuto l'opportunità di discutere con Fo, *C'è un re pazzo in Danimarca*, figurava ad esempio la parola 'gualdrappa', che in senso stretto significa 'coperta di cavallo' e in senso più ampio può assumere anche due significati assai diversi, tanto una vestaglia di seta quanto uno spesso pastrano. Gli assistenti di Fo hanno iniziato una caccia frenetica a un numero di possibili significati, che però non ci portava da nessuna parte. Ma, andando in macchina verso la stazione, un assistente mi disse: «Dario ama la parola 'gualdrappa'. Quando si mette il camice al mattino per cominciare a dipingere indossa la sua 'gualdrappa'». L'importante non era il significato, ma il suono corposo, il

²⁹ D. Fo, *Storia della tigre e altre storie*, Milano, La Comune, 1980, p. 12.

³⁰ W. Hecht, *Materialien zu Brechts 'Mutter Courage und ihre Kinder'*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1964, pp. 113-114.

sapore gioioso della parola – ciò che confermava quello che in fondo sapevo bene, dopo tanti anni: avevo una specie di fiduciosa ed impegnativa carta bianca per tradurre più aspetti possibili, semantici e sonori, delle parole. In questo caso, tuttavia, il significato della parola era così lontano dal modo in cui era usata che evidenziò in modo particolare l'importanza di prendersi una certa libertà proprio per essere fedele al testo, di cercare il pareggio dei conti nella sua interezza, piuttosto che nel dettaglio.

In presenza di parole che tutto sommato non esistono (figurano ne *Il paese dei mezaràt* e altrove), bisogna rispondere con parole di propria invenzione. Il che comporta che a volte per tradurre un testo il traduttore impieghi più tempo di quanto ce ne sia voluto all'autore per comporlo.

Il linguaggio speciale

a. Dialetto

Ora spostiamo l'attenzione sul linguaggio 'speciale'. Dal tempo di *Mistero Buffo* Fo ha usato il *dialetto* come contro-lingua, opposta alla ben curata e pulita 'lingua del potere'. In effetti mescolava una serie di dialetti in un linguaggio musicale, una 'lingua padana' che combinava timbro e semantica in registri molto più estesi di quelli che il linguaggio normale consente. Inizialmente applicava questo procedimento ai monologhi, tra cui testi giganti come *Storia della tigre* e *Johan Padan a la scoperta delle Americhe* (1991). Ma anche in una grande commedia come *Il diavolo con le zinne* (1997), il dialetto giocava un ruolo fondamentale. In questo caso, il traduttore si trova di fronte a un problema particolare. In Danimarca il dialetto a teatro ha solo un effetto comico-basso. Non abbiamo un teatro dialettale tradizionale vivente paragonabile, ad esempio, a quello veneziano o napoletano. Il dialetto connota quasi esclusivamente comicità da rivista o arretratezza intellettuale. E' quindi impossibile adottare una soluzione analoga alla 'lingua padana' di Fo, a prescindere dal fatto che nel contesto danese il testo di legherebbe a una specifica provincia del paese. L'unico modo di risolvere il problema è quindi potenziare i possibili colori e vigori ritmici e sonori, quei registri che la lingua popolare e parlata possiede in abbondanza, compreso i giochi di parole, una ricca fantasia, l'uso di parole 'scorrette', anche se non sono dialetticamente radicate. Quando si tratta di dialetto, la traduzione potrebbe quindi assumere in una certa misura la forma di una riscrittura proprio per essere fedele alla colorazione musicale dell'originale.

Anche lavorando su Goldoni ed Eduardo ho scelto una strategia simile per rendere tra l'altro la differenza dei livelli sociali che si riflettono nel grado di uso del dialetto. Ne *Le baruffe chiozzotte*, i pescatori parlano un forte dialetto locale, al contrario del veneziano raffinato del coadiutore. Vi sono diversi aspetti in questo scontro linguistico-culturale che riguardano in parte il linguaggio giuridico, che è arabo per i pescatori semplici, e in parte il fatto che i pescatori pensano e parlano in modo concreto, includendo tutti

i dettagli nelle loro relazioni, mentre il coadiutore si esprime in modo astratto – sintetizza e conclude. Le orchestrazioni stilistiche riecheggiano delle differenze culturali e mentali.³¹ Tali chiavi implicite possono facilmente essere trascurate dal traduttore nel suo zelo per rendere il dialogo 'leggero', 'vivace', 'divertente'. Goldoni coltiva una sorta di sensibilità psicologica nei suoi dialoghi che è fuori dal campo di interesse di Fo. Lo stile di Fo è molto più 'epico', ma non per questo meno musicale. Eduardo sta in qualche modo nel mezzo.

b. Grammelot

I pezzi in *grammelot* per ragioni ovvie non si possono 'tradurre'. Tuttavia la sonorità del *grammelot* in qualche misura forma il sottofondo di qualsiasi testo scenico, originale o tradotto, proprio come un'immagine astratta (i colori, secondo Aristotele) si trova in un certo senso sotto un dipinto figurativo (il disegno). Lo stesso Fo citava la sonorità come cassa armonica sotto le parole, quando ammonì uno studente dicendo: «Sei costretto ad inventare toni vocali nuovi per sostenere un termine che non c'è, questo è un esercizio fondamentale che ti sarà prezioso quando reciterai parole vere. Importante è imparare a usare tonalità che non esistono nella chiave normale, che non si usano normalmente, che sono completamente inventate».³²

Il linguaggio a-logico, antiaccademico, onomatopeico faceva parte della strategia futurista. Un esempio significativo è il famoso poema di Marinetti sul *Bombardamento di Adrianopoli* (1914). La combinazione di parole riconoscibili e suoni puri appare anche nel *grammelot* di Fo. Una breve clip di Marinetti illustra questo: «flic flac zing sciaaack ilari nitriti iiiiiti scalpiccii tintinnii [...] pan di qua paack di là cing buum cing ciak ciaciaak su giù là là intorno In alto attenzione sulla testa ciaack [...] zang-tumb-zang-tuum-tuum».³³ Analoghi esempi si trovano nell'adattamento ruzzantesco di Fo, come nella descrizione del tumulto di battaglia da parte del personaggio principale: «sti remóri de trambùri e tramburlèti: Tratapa-ta-tuna... E tra-ta-tita e tra-ti-ta-ti! [...] Né le trómbe strombàre sentirò: Poaa poppaoo! Tratitità - poaa-poppao...».³⁴

Insomma, il linguaggio, sia quello 'normale' che quello 'speciale', contiene uno strato musicale di motivi e variazioni ritornanti; dal punto di vista linguistico-musicale le *dramatis personae* funzionano come strumenti da accordare l'uno con o contro l'altro in termini di suono e ritmo.

³¹ Cfr. B. Holm, 'Traduire Goldoni aujourd'hui', in G. Herry, *Goldoni en Europe aujourd'hui – et demain?*, Strasbourg, Circé, 1995, pp. 67-72. E il 'Commento' linguistico in Carlo Goldoni, *Le baruffe chiozzotte*, a cura di P. Vescovo, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 195-235.

³² Lezione all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi, 10 giugno 1996, in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., 2006, p. 72.

³³ F.T. Marinetti, *Zang tumb tumb*, Milano, Edizioni futuriste, 1914.

³⁴ D. Fo, *Dario Fo recita Ruzzante*, Milano, CTFR, 1995, p. 45. A proposito di Fo e dell'avanguardia, cfr. B. Holm, *Un teatro d'avanguardia – per tutti. Dario Fo il modernista*, in «Biblioteca teatrale», nn. 131-132, 2019, pp. 35-57.

Sulla primarietà della musicalità rispetto al testo, Fo riflette:

Interessante sarebbe lavorare ad una composizione al rovescio sulle musiche [...] sui suoni [...] Uno degli errori che si fanno molte volte negli allestimenti è partire dal testo, poi l'azione, i ritmi, i personaggi, la scenografia, ultimo poi il musicista [...] Questo è un errore, bisogna partire insieme con le musiche e i suoni.³⁵

Lingua cinematografica e pittorica

Passando dal registro uditivo a quello visivo è importante citare l'idea di Fo su «la macchina da presa che [lo spettatore] inconsapevolmente tiene ben sistemato nel cervello», e che consente l'uso di «campi e controcampi e perfino il 'panfocus', il grandangolare e le panoramiche incrociate».³⁶ Da autore-attore manipolava queste funzioni: se la situazione drammatica e la narrazione fossero zoomate o meno; se lo spettatore si trovasse *in medias res* oppure osservasse gli eventi. Lo dimostrava con alcuni esempi della *Storia della tigre*:

Abbiamo una condizione in oggettivo, e un'altra in obiettivo. Nel primo caso ci sono io in prima persona che racconto de me stesso, e vedo di là la tigre [...] e allora l'angolo visivo dell'immaginazione del pubblico è con me [...] lo spettatore è portato a essere dietro le mie spalle per osservare quello che racconto [...] Ma ecco che, di colpo, l'azione si ribalta, mi trasformo nella tigre ed ecco io spingo mimando i gesti della tigre, levo la testa... lento [...] Ecco l'obiettivo.³⁷

Similmente il traduttore deve possedere la capacità spaziale-linguistica di ingrandire e diminuire, mettere a fuoco o allargare, in virtù di maggiori o minori intensificazioni o colorazioni della lingua. Si tratta della plasticità del testo. Un esempio: ne 'La parpàja tòpola' di *Fabulazzo osceno*, la prima apparizione, nella chiesa, dell'incantevole Alessia di fronte agli occhi del candido Giavan Petro è descritta come segue:

In mezzo alla navata lunga si sente come stordito, per la ragione che viene dal chiaro... abbagliato dal sole, e lì c'è una luce bassa, spessa, brumosa. Dietro le spalle, il gran muro, forato da un rosone che spruzza raggi di luce dipinti, per via che il sole attraversa i vetri colorati che bucano e sparano a gibigianna come lunghe spade, di colpo, in mezzo alla navata, gli si dipinge sugli occhi, illuminata dai raggi che arrivano dappertutto, l'Alessia. Dio, che non sembra una cosa vera! 'St'Alessia, tutta addobbata, che le avevano acconciato fin sopra i cappelli un velo lungo, chiaro, con 'sto barbaglio di mille colori luccianti e frantumati e cangianti, sputati dalle vetrate. E rosato, turchese, con iridescenze d'argento, oro e verdolino. La faccia pallida, due grandi occhi

³⁵ Lezione all'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi, 10 giugno 1996, citata in M. Pizza, *Al lavoro con Dario Fo e Franca Rame*, cit., p. 75.

³⁶ D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit., 1987, p. 189.

³⁷ Ivi, pp. 194-196.

luminosi, capelli neri e lucidi così lunghi fin sopra le zinne tonde, e tutta 'sta sua figura così leggera che pareva una visione!³⁸

È chiaro che questo è un dipinto con le parole e che la stupefazione di Giavàn Petro sta al centro della rappresentazione. Spazio, luce, materiali e colori formano insieme la 'visione' quasi sovrumana. Il linguaggio è letteralmente pittorico: «un rosone che spruzza raggi di luce dipinti», «il sole attraversa i vetri colorati che bucano e sparano a gibigianna come lunghe spade», etc. Occorre azzeccarlo sia ritmicamente e sonoramente che spazialmente nella traduzione, e quindi lavorare con estrema precisione, in filigrana. La parola per «spade» ('sværd') non funziona. Ritmicamente è troppo corta. Ma la parola per «coltelli» ('knive') sí - ed evoca pure l'immagine giusta. Sia le allitterazioni che le assonanze contribuiscono all'euforia linguistica che espone lo stato paralizzato del personaggio principale, nel quale il traduttore deve entrare attraverso la sua empatia professionale così invitando e inducendo anche il pubblico a fare altrettanto. Il traduttore - e quindi il testo - deve, per così dire, *diventare* quello spazio di luci e colori scintillanti e sfavillanti che si fa vedere. Fo scrisse molti testi destinati a funzionare solo in uno specifico momento della rappresentazione, ed erano di conseguenza abbastanza triviali in termini linguistici. Sottolineava persino che i suoi testi - in maniera quasi modernista - erano creati «da buttare», senza occhio rivolto all'eternità. Ma lì dove davvero mostrava i denti linguistici si è dimostrato un grande scrittore, che comprendeva spazi tanto fisici quanto mentali ed emotivi, in modi pittorici, architettonici, coreografici, musicali.

Riassunti

Per la traduzione teatrale si tratta fundamentalmente di scelte e composizioni di parole. La vita scenica nasce in gran parte attraverso i registri musicali e coreografici del testo che si propagano alla mente e al corpo degli attori e che risuonano nell'empatia, nell'immedesimazione da parte del pubblico.

Un testo scenico contiene un gran numero di elementi più o meno dialettici. Ad esempio assonanze e allitterazioni che possono creare flusso o puntature, in combinazione con le costruzioni delle frasi in ritmo largo o staccato; o ancora il rapporto dinamico tra vocali (fluttuanti) e consonanti (limitanti); e poi la metafora - le immagini e le associazioni - che forma un complesso micelio nel testo, e via dicendo. Tutti questi fattori fanno appello a stati di coscienza più o meno intuitivi o razionali, approcci flessibili - aperti e attitudini riflesse - distanziate. E il traduttore deve essere in grado di intuire tali oscillazioni nel testo e deve disporre di un ampio registro strumentale della propria lingua per ricrearle. Deve inoltre coltivare e sviluppare una precisa reattività agli stati emozionali, fisici e mentali di

³⁸ D. Fo, *Fabulazzo osceno*, Milano, La Comune, 1982, pp. 25-27.

ogni personaggio come guida per la cadenza, il suono e il ritmo. La pratica del traduttore comporta infatti una profonda conoscenza del casting e gli è preziosa l'abilità di 'sentire voci', nel senso di immaginarsi un casting vocale e corporeo.

Particolarmente importante risulta infine una conoscenza profonda della forma teatrale dell'autore, in modo che le scelte linguistiche puntino ad una particolare espressività. Diceva Fo: «Un vero drammaturgo deve poter prevedere, già nella fase di scrittura, l'utilizzo di certi trucchi della recitazione».³⁹ Il teatro di Fo lavora con stilizzazione, ironia e distanza, tanto che il tipo di 'sintesi' mira ad eliminare la miriade di sfumature dello stile teatrale borghese-psicologico. Questo deve impregnare anche il linguaggio.

Insomma: per poter fornire i vestiti invisibili il traduttore deve essere capace di lavorare in cinque sensi e tre dimensioni.

³⁹ G. Di Palma, *Dario Fo. L'invenzione della tradizione*, Roma, Lulu, 2011, p. 74.