

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. Sclonnicov 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 ‘l'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.