

Carla Matteini, la traduzione nel corpo della lingua

HELENA LOZANO MIRALLES

UNIVERSITÀ DI TRIESTE

DARIO FO

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

CARLA MATTEINI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² D. Fo, op.cit. p. 244.

³ D. Fo, op.cit. p. 243.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ C. Matteini, op. cit. p.480.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Traduzione: Carla Matteini

Regia: Jesús Sastre

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

Prima: Sala Cadarso di Madrid

¹⁹ • Compagnia: Suripanta Teatro

Anno: 2008

Traduzione: Carla Matteini

Regia: Esteve Ferrer.

Scene: Richar Cenier e Esteve Ferrer

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁴ • Compagnia: Geroa

Anno: 1983

Traduzione: NON-indicata

Regia: Antonio Malonda

Interpreti: Paco Obregón

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

²⁵ • Compagnia: Teatro Estable de Málaga

Anno: 1990

Traduzione: NON indicata

Regia: Tina Sainz.

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

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

²⁶ • Compagnia: Focus Paco Morán

Anno: 1992

Traduzione: NON indicata

Regia: Ángel Alonso

Scene: C. Amils

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

Prima: 23 dicembre 1992, Teatre Borràs di Barcellona.

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

²⁷ • Compagnia: Arrabal (Melilla)

Anno: 1999

Traduzione: NON indicata

Regia: Antonio Caparrós

Scene: Ángel Salinas e Waldo Simón

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

²⁸ • Compagnia: A Barraca

Anno: 1980

Traduzione: NON indicata

Regia: Helder Costa

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

• Compagnia: Teatro do Morcego

Anno: 1999

Traduzione: NON indicata

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

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

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

Regia: Xan Cejudo

Scene: O Pastor

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

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

²⁹ • Compagnia: Pere Planella.

Anno: 1981.

Traduzione: Guillem-Jordi Graells

Regia: Pere Planella

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

Prima: gennaio 1981, Teatro Regina di Barcelona.

• Compagnia: Quarts d'Onze Teatre

Anno: 1994

Traduzione: Guillem-Jordi Graells.

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

Non risulta pervenuto invece il traduttore della produzione:

• Compagnia: L'Esbart de Castellar

Anno: 2000

Traduzione: NON indicata

Regia: Alfonso Fernández

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

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

³⁰ • Compagnia: Teatre Zitzania

Anno: 1982

Traduzione: Guillem-Jordi Graells

Regia: Pere Planella

Scene: Andréu Rabal

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

Prima: Sala Olimpia di Madrid.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anno: 2001

Regia: Pere Planella

Scene: Max Glaenzel y Estel Cristiá

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Matteini 1974	Matteini 1997
por lo tanto	al tiempo

A ristrutturazioni prosodiche che si manifestano nella sintassi:

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

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

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

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

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

Oppure semplicemente alle possibilità offerte dallo spagnolo:

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

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

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

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

Interessanti le attualizzazioni legate ai cosiddetti *realia*:

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

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

⁴⁶ Cfr. la nota 18.

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

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

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

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

L'uso del vocativo è particolarmente interessante in questo esempio, in cui si osserva come il testo spettacolare apre e chiude ridondantemente con il vocativo, tratto tipico dell'oralità spontanea, bisognosa di un ancoraggio deittico più saldo:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
Si può... commissario... disturbo? non si arrabbi sono solo venuto a riprendere i miei documenti... Non mi risponde? su, non mi terrà mica il broncio...	Comisario. ¿Se puede? ¿Molesto? No se enfade, sólo he venido a buscar mis documentos. ¿No me contesta? Vamos, no se haga el ofendido.	Se puede... comisario... ¿molesto? No se enfade, he vuelto a por mis documentos. ¿No me contesta? Vamos, no se ponga así...	Comisario... comisario... ¿molesto? Es que he vuelto a por mis documentos. No se lo tome así, hombre, no se enfade, ¿por qué no contesta, comisario?

La percezione prosodica presenta strutture intonative diverse che modificano il contenuto proposizionale:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
—e poi salta fuori che non sa neanche leggere corretto... —Cosa non so...	—y ahora resulta que no sabe ni leer correctamente. —¿Que no sé...?	—y resulta que no sabe ni leer correctamente. —Que no sé...	—y en realidad no sabe ni leer correctamente. —¿Que no sé leer correctamente?
Tutto! Provi ad interrogarmi?	¡Todo! ¿Por qué no me pregunta?	¡Todo! Pregúnteme	¡Todo, todo! Pregúnteme, Pregúnteme.

Nel primo caso infatti si osserva ancora una volta la tendenza del testo spettacolare alla ridondanza propria dell'impossibilità di permanenza del testo orale, attraverso una domanda-eco con ripresa completa, mentre nelle forme scritte sono i punti di sospensione a sostituire i lessemi mancanti, rendendo più minacciosa l'implicazione pragmatica dovuta alla reticenza; nel secondo caso invece, la ripetizione non è legata a un fenomeno di ridondanza: la ripetizione di *todo* riafferma il contenuto proposizionale della risposta, mentre la ripetizione dell'imperativo serve ad attenuarne la forza e funge come forma di cortesia.

Le strutture intonative diverse comportano anche scelte sintattiche diverse, come si può vedere nei seguenti esempi, riguardanti forme verbali personali e impersonali:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
E lei col fatto che non ci fa caso, ti sbatte in galera un innocente?	¿Y usted, con la excusa de no fijarse, mete a un inocente en la cárcel?	¿Y con la excusa de que no se fija, mete en la cárcel a un inocente?	Y con la cosa de que no se fija, mete en la cárcel a un inocente...
ma siccome non ho appoggi politici...	pero como no tengo enchufes políticos...	pero al no tener enchufes políticos...	pero al no tener enchufes —...

Per concludere, vorrei soffermarmi brevemente sui segnali discorsivi. La traduzione attiva tutta la gamma di risorse possibili: ad esempio *beb* (che compare 12 volte nella prima scena del primo atto) viene non tradotto oppure reso con *bueno, pues, ya lo creo, ya*. Più interessante è proprio la battuta di apertura, in cui la sequenza in italiano *ah, ma, allora* viene resa con *ah, conque; vaya, vaya e bueno, bueno, bueno*:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
Ah, ma non è la prima volta che ti travesti allora	Ah, conque no es la primera vez	Vaya, vaya... así que no es la primera vez	Bueno, bueno, bueno... o sea que no es la primera vez

Il segnale discorsivo *conque* ha in spagnolo un valore consecutivo-ilativo, che secondo il Diccionario de Uso del Español [DUE] di María Moliner esprime

una conclusión a la que se llega en vista de algo dicho antes (...) Otras veces precede a una pregunta que es consecuencia de algo hablado antes: 'Conque ¿vienes o te quedas?'. A veces,

con la pregunta se busca *la confirmación de algo de lo que el que habla ya está enterado*, pudiendo expresar sorpresa o reproche: ‘¿Conque te mudas de casa? ¿Conque has aprobado? ¿Conque pensabas llegar a las seis?’⁴⁷

In apertura della commedia quindi l’uso di questo segnale discorsivo ci introduce proprio *in medias res* dell’azione teatrale. Non soltanto: presentandosi in forma assertiva e non interrogativa, diventa una richiesta di collaborazione dello spettatore, chiamato a inferire l’orientamento dell’enunciato. Infatti la forma frastica deve essere intesa come una conseguenza della situazione di enunciazione, attribuendo la conclusione all’interlocutore

en cuyo caso suele dispararse la implicatura de que el emisor no la comparte. Efectivamente, en muchas ocasiones, la presencia de una de estas partículas sirve de soporte a la ironía del emisor (...) Estos marcadores no hacen explícita por sí mismos la orientación del enunciado, sino que esta se infiere pragmáticamente a partir de los datos de la situación o el contexto⁴⁸.

Altri usi di *conque* nella traduzione tendono a ribadire la forza dell’esclamazione, sempre in chiave ironica:

Fo-La Comune 1970	Matteini 1974	Matteini 1997	Matteini-Ferrer 2008
Ah, ho ragione!... "non ci aveva fatto caso".	Conque tengo razón, con que no se había fijado.	¡Ah, tengo razón!... "No se había fijado"...	Tiene razón. No se había fijado...
Ah, vedo che te ne intendi anche di legge!	¡Ah, conque también sabe de leyes!	Ah, veo que también sabe de leyes...	¿Pero también sabes de leyes?

Tuttavia *conque* viene sostituito anche in questi esempi, forse perché viene percepito come obsoleto (o almeno non-attuale) e di registro letterario. Consultando il Corpus de Referencia del Español Actual osserviamo le seguenti frequenze per testi prodotti in Spagna:

⁴⁷ *Conque*, M. Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 2001. Corsivo mio.

⁴⁸ M.A. Martín Zorraquino e J. Portolés, "Los marcadores del discurso", in: I. Bosque e V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 3970-3971.

Anno	%	Casi
1975	15.55	7
1976	6.66	3
1977	6.66	3
1982	6.66	3
1984	6.66	3
1987	6.66	3
1990	8.88	4
1991	8.88	4
1997	11.11	5
Altri	22.22	10

È sintomatico che ci sia un vero e proprio “buco” fra il 1991 e il 1997. Inoltre dei cinque casi del 1997 due hanno una funzione metalinguistica. Le occorrenze sono distribuite per argomenti nel modo seguente:

Argomento	%	Casi
7.- <i>Ficción.</i>	51.61	32
4.- <i>Artes.</i>	12.90	8
5.- <i>Ocio, vida cotidiana.</i>	8.06	5
6.- <i>Salud.</i>	8.06	5
1.- <i>Ciencia y Tecnología.</i>	4.83	3
2.- <i>Ciencias sociales, creencias y pensamiento.</i>	4.83	3
3.- <i>Política, economía, comercio y finanzas.</i>	4.83	3
9.- <i>Oral.</i>	3.22	2
8.- <i>Miscelánea.</i>	1.61	1

Dati⁴⁹ che potrebbero confermare la percezione di un segnale discorsivo efficacissimo ma non più “incarnabile” in un parlato-recitato. Se torniamo al nostro primo esempio vediamo che *conque* viene sostituito con *vaya*, *vaya* e *bueno*, *bueno*, *bueno*.

Per quanto riguarda *vaya*, il DUE offre le seguenti possibilità di interpretazione: «desagrado, disgusto o fastidio; desengaño o desilusión; queja o protesta»,

⁴⁹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>; sito consultato il 03/11/2015.

può inoltre accompagnare una qualsiasi espressione enfaticandola ed è di uso frequentissimo. Il raddoppiamento e l'intonazione discendente contrassegnano ironicamente l'incipit. E forse questo non poteva bastare nel testo spettacolare. Che usa *bueno*.

Secondo il DUE, «¡Bueno, bueno, bueno...!» nella sua forma triplicata è «Exclamación con que se muestra estar confuso o perplejo», ma più stimolante è il suo funzionamento pragmatico. In quanto segnale deontico, può indicare con l'intonazione adeguata la “non conformità” dell'interlocutore in rapporto a ciò che viene inferito dal discorso precedente o a ciò che è implicito nel contesto comunicativo. Secondo Martín Zorraquino e Portolés, in questi casi il tono della voce si alza e molto spesso viene duplicato o addirittura triplicato: «cuando la partícula se reitera, el tono de la voz va descendiendo en cada palabra y suele terminar con un tonema de suspensión»⁵⁰. Tuttavia è la sua funzione in posizione di apertura della conversazione che fa diventare vincente la scelta, perché nel nostro caso l'apertura è l'apertura della commedia e la situazione comunicativa è asimmetrica, fra commissario-indiziato:

Para poder emplear *bueno* para abrir la conversación es necesario que exista un contacto previo entre los hablantes, sea este contacto fruto de su conocimiento personal, o venga determinado por las reglas que se derivan de la estructura social en la que se mueven. Así, no es esperable que, en español, una persona inicie el contacto lingüístico con un desconocido, por la calle de la siguiente forma:

(449) *Bueno*, por favor, ¿podría Ud. decirme dónde está la calle Mayor?

En cambio, no resultaría inaceptable – no se dice que sea frecuente – que un guardia urbano, por ejemplo, (con autoridad reconocida y, por tanto, con capacidad para iniciar un contacto con cualquier ciudadano, suponiéndolo “conocido” suyo en cuanto funcionario de la administración municipal) le diga a una conductora que ha cometido una infracción:

(450) *Bueno*, señora, pero ¿es que no ha visto Ud. el semáforo en rojo? ¿Por qué no ha parado el coche?⁵¹

È la strategia traduttiva vincente perché in un colpo solo caratterizza la “maschera” del commissario incarnando nel suo linguaggio quelle sovrastrutture del potere che *Morte di un anarchico* vuole proprio criticare.

A questo punto crediamo che non occorra andare oltre per mettere in risalto ancora la passione, la complicità e l'energia che Carla Matteini profondeva in ogni sua fatica traduttiva, in un processo di continua rinnovazione alla ricerca di quella lealtà nel tradimento che era per lei contrassegno delle sue traduzioni.

⁵⁰ Op. cit. p. 4166.

⁵¹ Op. cit. p. 4190.



1



2

1, 2, 3
Muerte accidental de un anarquista y otros subversivos, El Espolón del Gallo, Sala Cadarso, Madrid, 1978.
Foto tratte dall'archivio teatrale del Centro de Documentación Teatral, INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España



4. *Muerte accidental de un anarquista*, Suripanta, Teatro López de Ayala, Badajoz, 2008.
Foto tratta dall'archivio teatrale del Centro de Documentación Teatral, INAEM-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España