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

IRIS PLACK
UNIVERSITÄT HEIDELBERG

1. Introduzione

Non è un compito facile parlare della traduzione di un teatro che trae la sua legittimazione dall'incompiuto, dal rifiuto dell'idea di un originale immutabile. Il teatro di Dario Fo emerge da una produzione teatrale popolare e s'inscrive nella tradizione genuinamente orale della Commedia dell'arte e dei "giullari" medievali. Non c'è da meravigliarsi, pertanto, se l'autore stesso afferma che i testi stampati non sono l'originale[1]. Di fronte ad un originale inesistente e un testo mai definitivamente concluso, come non parlare di "intraducibilità"? Inoltre, bisogna tener conto anche della comicità delle sue commedie: producendo un effetto straniante alla maniera di Brecht, il comico nasce prima di tutto dall'uso particolare della lingua. Anzi, bisognerebbe parlare non di lingua, ma dei più svariati linguaggi, poiché Fo, come rileva Anna Dal Negro[2], gioca sulla tastiera delle varietà linguistiche. Questo aspetto centrale del suo teatro sarà evidenziato in seguito, quando andremo a indagare come Fo adoperi le diverse varietà linguistiche, creando una

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

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

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

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

Per Fo il testo teatrale non è un'opera d'arte autonoma, vale a dire non sussiste indipendentemente da autore e lettore, la sua forma dipende dal rispettivo contesto storico-politico attuale e dall'interazione tra spettatori e attori. Anche nella versione stampata, quindi, il testo non è da considerarsi mai definitivo[4]. La matrice popolare dell'arte di Fo fa sì che le sue opere siano tutt'altro che inalterabili, in quanto sono aperte a correzioni, aggiunte o aspetti nuovi[5]. Ciò significa anche, detto fra parentesi, che il testo base di una traduzione è spesso difficile da reperire. Inoltre, per Fo – autore, regista e primo attore in una sola persona – vale doppiamente ciò che Gianfranco Folena vede come condizione primaria della lingua teatrale, «che [essa] nella registrazione scritta rinvia sempre ad altro, alla sua prassi esecutiva orale e mimica»[6]. Se esiste un originale, è dunque l'attuazione scenica, che è però sempre nuova e cambia con ogni rappresentazione. Se i testi stampati non sono l'originale[7], le traduzioni di questi testi non potranno quindi rivendicare di «stare per» un originale[8], e questo fatto non rimarrà certo senza conseguenze per la traduzione.

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

3.1. Il valore politico

Uno dei caposaldi dell'arte di Dario Fo è l'uso particolare della lingua, il cui eccezionale vigore comico è strettamente connesso al messaggio politico delle sue opere[9].

---

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

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

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

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

[7] Cfr. G. Seibt, op. cit.

[8] Cfr. *ibid*.

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

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

> […] nessuna forma di potere, sia esso religioso, dispotico, militare, totalitario e perfino quello che, almeno sulla carta, si dichiara democratico, riesce a sopportare la satira e l'ironia, proprio perché entrambe tendono a ridurre il potere in mutande o, peggio, completamente nudo[10].

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

3.2. Il *pastiche* linguistico

Qual è dunque la peculiarità del linguaggio teatrale di Dario Fo? Ovviamente, non si tratta della semplice imitazione di varietà linguistiche esistenti, ma dell'«uso trasgressivo dello strumento linguistico», della «manipolazione e contaminazione dei generi e dei linguaggi, finalizzate a una ricerca di straniamento, di parodia e di contestazione di un "ordine" giudicato repressivo»[13]. È quindi tutt'altro che una lingua popolare: è un linguaggio altamente elaborato, che fa ricorso ai dialetti arcaici, ai gerghi contemporanei e alle lingue straniere, alla bassa oralità e alla deformazione carnevalesca del linguaggio[14]. Tenendo conto del forte potenziale creativo ed espressivo di questo linguaggio, lo definirei con Folena, in analogia a quello letterario, *pastiche* linguistico[15]. Di esso esistono diverse graduazioni: per caratterizzare i personaggi tipo delle sue commedie, Fo si serve della lingua standard, venata da colloquialismi e gergalismi del parlato e da elementi locali e regionali, per lo più riconducibili a dialetti settentrionali (innanzitutto a quello lombardo). In opere come *Mistero Buffo*, invece, adopera un miscuglio di dialetti padani arcaici, difficilmente comprensibili per il lettore contemporaneo. Non per caso, Franca Rame fornisce la versione in italiano standard a fronte[16].

---

10 Ivi, p. 53.

11 Cfr. G. Folena, op. cit., p. 122.

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

13 P. Trifone, op. cit., p. 151.

14 Cfr. ivi, p. 150.

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

16 Cfr. P. Trifone, op. cit., p. 147.

3.3. Il *grammelot*

La riproduzione scritta di queste forme di *pastiche* è nondimeno possibile, mentre ciò non vale per il caso particolare del *grammelot*: esso è creato al momento stesso della rappresentazione sul palcoscenico ed è quindi difficilmente riproducibile[17]. In una delle sue commedie, lo stesso Fo lo definisce «una serie di suoni senza senso apparente ma talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso»[18], tanto che si impone il paragone col famoso discorso assurdo di Chaplin in veste di *grande dittatore*.

Il *grammelot* si sottrae a ogni tentativo di traduzione: primo, per la sua qualità di idioletto, intimamente legato alla *performance* scenica del grande istrione Fo; e secondo, perché costituisce già per se stesso una sorta di "interlingua teatrale", fatta per essere intesa senza specifiche competenze linguistiche, la cui mancanza è compensata dal gesto e dalla mimica[19]. Non per caso, gli episodi in *grammelot* del *Mistero Buffo*, rappresentato per la prima volta nell'ottobre 1969, sono stati inseriti solo nella stagione teatrale del 1973-74: essi dovevano risolvere le difficoltà linguistiche sorte nel corso della tournée in Francia[20]. A Parigi l'attore, dopo aver avvertito che si sarebbe esibito in un *grammelot* che imita il francese del Cinque-Seicento, sorprende così il suo pubblico:

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

Qui sta la particolarità dell'"interlingua teatrale", che può essere semantizzata da gesti, mimica e lazzi e che appunto per questo si può sottrarre alle regole della grammatica[22].

---

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

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

[19] Cfr. G. Folena, op. cit., p. 121.

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

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

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

4. Le soluzioni traduttive di Peter O. Chotjewitz

Nel loro necrologio al traduttore Peter O. Chotjewitz, Dario Fo e Franca Rame fanno l'elogio delle sue traduzioni tedesche, che avrebbero dato origine ai successi strepitosi di tutte le loro commedie nei paesi di lingua tedesca. Aggiungono con una strizzata d'occhio che le sue traduzioni hanno suscitato risate nei momenti in cui loro stessi, nella loro lingua, non ci sono per niente riusciti[23]. La critica invece rileva o l'italianità clownesca, o al contrario l'esagerata serietà didattica e la mancanza d'ironia delle rappresentazioni in lingua tedesca[24]. Il nesso mancante tra queste prospettive mi sembra essere proprio il gioco spiritoso con la lingua e i linguaggi: come essenza delle opere del nostro, ne trasporta sia la comicità, sia il valore politico. La resa di questo pregio caratteristico nella traduzione è quindi decisiva per la ricezione, se non per il successo delle sue commedie. Analizzeremo in seguito alcuni esempi di come Chotjewitz tratta i diversi aspetti della variazione linguistica in Fo e di come le soluzioni traduttive influiscono sull'effetto del testo.

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

La prima commedia dell'autore, *Gli arcangeli non giocano a flipper* (1959), è una fonte preziosa di esempi per l'analisi delle varietà linguistiche nel primo Fo. Ne verranno esaminati solo tre per illustrare la resa in tedesco di alcuni casi tipici, riportati da Trifone[25]. Considereremo le tre dimensioni sincroniche della variazione, senza tener conto del mutamento diacronico, giacché si tratta di un'"istantanea" della situazione linguistica del 1959. La variazione diamesica non è considerata separatamente, ma, seguendo Eugenio Coseriu[26], come compresa nelle altre tre dimensioni.

4.1.1. Diatopia

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

---

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

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

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

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

TERZO AMICO Perché, tu ti aspettavi un ringraziamento da quello? **Da 'sto faccia di palta? Ma sei proprio un pistola!** Op!
LUNGO Ahia!
TERZO AMICO (*altro colpo dove capita*) Op!
SECONDO AMICO **Siamo tutti pistola!** Gli procuriamo la moglie: **un pezzo di sleppa che non finisce più**, coi soldi, illibata...
QUARTO AMICO (*come leggesse un annuncio matrimoniale*) Con muri propri, massima moralità... Adesso gli stiamo per fare la dote, anche, e lui ci risponde che il congestionato è una parte che non gli piace, **'sto magnaccia!**[27].

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

DER DRITTE: Wieso erwartest du Dankbarkeit von so einem Mondgesicht? Du bist wirklich zum Schießen.
DER ZWEITE: Wir besorgen ihm eine Frau: Ein Schmuckstück, mit Geld, unberührt...
DER VIERTE (*als lese er aus einer Anzeige vor*): Eigenes Grundstück, untadeliger Lebenswandel... beschaffen ihm auch noch die Mitgift, und er hat keine Lust, den Kranken zu spielen![28].

In ogni caso, l'esempio dimostra che non è un'impresa facile rendere in tedesco «il ritmo rapido e le inflessioni popolari» del «parlato da "periferia lombarda"»[29]. Inoltre, l'uso della lingua dialettale a teatro, praticato già da Pirandello, Eduardo de Filippo o Totò, non è privo di un certo effetto comico. Sia l'italiano che il tedesco sono del resto lingue sempre poco sviluppate riguardo alla variabilità diastratica, mentre la loro stratificazione diatopica è molto accentuata, in modo che le differenze sociali si colgono piuttosto all'interno delle varietà locali[30].

---

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

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

29 P. Trifone, op. cit., p. 154.

30 Cfr. P. D'Achille, "Variazione diatopica", in: *Treccani, Enciclopedia dell'Italiano*, 2011.

4.1.2. Diastratia

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

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

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

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

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

4.1.3. Diafasia

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

> LUNGO (…) (*Apre la valigia, estrae un gran pacco di documenti e sventola le carte che infila man mano sotto il muso degli Impiegati, una ciascuno*) L'atto di nascita... il certificato di residenza... di nullatenenza... di congedo illimitato... la dichiarazione d'invalidità permanente… il nulla osta... il nulla osta in carta semplice... il nulla osta preventivo... il nulla osta straordinario... e un nulla osta di riserva[36].

---

31 Cfr. P. Trifone, op. cit., p. 154.

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

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

34 Cfr. *ibid.*

35 P. Trifone, op. cit., p. 157.

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

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

> DER LANGE: (…) (*er öffnet seinen Koffer und holt einen großen Packen Papiere heraus, die er nacheinander sämtlichen Beamten unter die Nase hält*) Die Geburtsurkunde... die polizeiliche Anmeldung... das Armenzeugnis... die Entlassungspapiere und das militärische Untauglichkeitsattest... der Schwerbeschädigtenbescheid... und eine Ersatzunbedenklichkeitsbescheinigung[37].

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

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

La "giullarata popolare" *Mistero Buffo* è l'opera di Fo che più di ogni altra vive solo nell'attuazione scenica: è quindi l'esempio calzante di un testo la cui traduzione non può rivendicare lo stato di supplente dell'"originale"[39]. L'autore stesso, consapevole di questa difficoltà, ne offre una versione "bilingue", curata da Franca Rame, che riporta il testo da rappresentare con quello italiano a fronte. È ovvio che la "traduzione" sia frutto di un procedimento fittizio, poiché parte da un "originale" redatto in una lingua inventata, una sorta di "iperdialetto" settentrionale arcaico[40]. Fo si rende ben conto del problema[41], e per agevolare la traduzione per così dire "di seconda mano", aggiunge ogni tanto versioni complementari fra parentesi quadre, che «servono ai traduttori in lingua straniera per una più chiara

---

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

38 Ivi, p. 94.

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

40 Cfr. G. Folena, op. cit., p. 120.

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

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

Nell'epilogo alla sua traduzione tedesca, Peter O. Chotjewitz mette le mani avanti e ribadisce che non era stato in grado di rendere le particolarità linguistiche dell'opera[43]. Si era dunque limitato a dare un'idea del contenuto[44] in un parlato leggibile e recitabile, rinunciando invece a fornire una versione tedesca "bilingue", come quella dell'originale. Ritiene che il testo da rappresentare non sarebbe stato leggibile e che comunque sarebbe stato impossibile trovare un autore-attore in grado di inventare una lingua tedesca paragonabile a quella dell'originale[45]. Chotjewitz si basa quindi sul testo italiano, e nonostante le sue asserzioni nell'epilogo, deve in qualche modo tener conto delle sue caratteristiche dialettali, come mostra l'esempio seguente. Si tratta del dialogo fra un angelo e un ubriaco; l'angelo racconta:

> "E cosa è successo allora?"
> "Oh disgrazia… abbiamo scoperto che un tino pieno di vino preparato per il banchetto del matrimonio, si è rovesciato in aceto!"
> "Tutto in aceto?! Boia che disgrazia! Sposa bagnata è fortunata, ma bagnata nell'aceto è disgraziata da schiacciare e cacciare via!"
> E tutti che piangevano… lo sposo bestemmiava, la madre della sposa **si stracciava [strappava] i capelli**, la sposa piangeva, il padre della sposa davanti al muro che dava testate a ripetizione, cattivo!
> In quel mentre arriva dentro un giovane, un certo Gesù… Figlio di Dio di soprannome. Non era solo, no, era accompagnato dalla sua mamma, **una che le dicono [la chiamano]** la Madonna. (*Accenna a una camminata elegante e fascinosa*) Gran bella donna! Erano invitati di riguardo che arrivavano giusto con un po' di ritardo. Appena questa signora Madonna è venuta a sapere **di questo pasticcio che c'era in piedi [di questo fatto]** che si era mutato il vino in aceto, è andata vicino al suo Gesù, Figlio di Dio e anche della Madonna, e gli ha detto (*si esprime infilando le parole una dopo l'altra a grande velocità senza prender fiato*): "Tu figlio che sei tanto buono giovane caro che fai delle cose meravigliose per tutti quelli che hanno bisogno, in questo momento di tristezza guarda se hai il piacere di tirar fuori da questo pasticcio che ha **imbarazzato**

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

[43] Cfr. P. O. Chotjewitz, "Nachbemerkung des Herausgebers", cit., pp. 154-155.

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

[45] Cfr. ivi, p. 156.

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

La versione tedesca recita come segue:

„Also, was ist passiert?"
„Oh, welch ein Unglück... Ein ganzer Ballon voll Wein, ein Bottich voll Wein, der bereitstand für die Hochzeit, ist umgeschlagen in Essig."
„Oh nein, der ganze Wein ist Essig? Welch ein Unglück. Braut gewaschen, strahlt vor Glück, doch nach Essig stinkt das Stück, gib sie der Mama zurück!"
Alles weinte, fluchte, die Brautmutter **raufte sich das Haar**, die Braut war aufgelöst, der Brautvater rannte zum hundertsten Mal mit dem Kopf gegen die Wand. In dem Augenblick kommt ein junger Mann herein, ein gewisser Jesus, einer, den sie Gottessohn nennen, eine Art Hausname, ein Spitzname. Nicht etwa allein, nein! In Begleitung seiner Mutter kam er herein, in Begleitung **einer gewissen** „Madonna". Wunderschöne Frau! Sie waren eingeladen als Ehrengäste und kamen genau richtig mit etwas Verspätung[47]. Diese Frau Madonna hat kaum erfahren **von dem Mißgeschick**, daß der Wein umgeschlagen war in Essig, da ging sie zu ihrem Jesus, dem Gottessohn, und sagte zu ihm:
„Du, der du große Dinge tust, mein lieber Sohn, der du Wunder vollbringst für einen jeden, hilf, wenn es dir gefällt, diesen armen Leuten **aus ihrem Dilemma**, daß [sic!] sie so sehr betrübt hat"[48].

Mi limito a rilevare alcuni aspetti salienti del testo. Consideriamo la resa dell'espressione "di questo pasticcio che c'era in piedi": l'aggiunta fra parentesi quadre [di questo fatto] offre un'alternativa in italiano standard all'espressione improntata alla versione dialettale[49]. Come la traduzione non può sempre tenere conto di queste forme fittizie di dialetto, Chotjewitz si ripiega qui su un equivalente standard, "von dem Mißgeschick". Questo procedimento, che riguarda sia il lessico che la sintassi, comporta una certa riduzione sul livello sintattico e lessicale e di conseguenza una perdita di colorito espressivo. Il traduttore cerca di rimediare a queste perdite in altri passi del testo, che presentano soluzioni poco marcate nell'originale, avvalendosi di procedimenti propri alla lingua colloquiale e dialettale[50]. Si serve

---

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

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

48 D. Fo, *Die Hochzeit von Kanaa*, in: *Mistero Buffo. Obszöne Fabeln. Szenische Monologe.* Trad. di Peter O. Chotjewitz, Francoforte s. M., Verlag der Autoren,1992/²1997, p. 106, grassetto mio.

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

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

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

4. Conclusione e panorama

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

---

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