

# Introduzione

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

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

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

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

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

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

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

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

contemporanei italiani più versatili e più apprezzati all'estero, tanto da essere stato tradotto in oltre una trentina di lingue, tra europee ed extraeuropee. Facendo una semplice ricerca nell'Index Translationum dell'Unesco<sup>1</sup> vediamo riportate 224 traduzioni in arabo, catalano, coreano, danese, finlandese, francese, inglese, islandese, macedone, neerlandese, neogreco, norvegese, persiano, polacco, portoghese, singalese, slovacco, sloveno, spagnolo, svedese, tedesco, turco. Di Dario Fo ci affascinava l'eterogeneità della sua produzione drammaturgica, dalle farse del primo periodo al teatro di impegno politico, dai grandi monologhi alle giullarate, dal teatro di narrazione sino ai testi in *grammelot*.

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

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

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

---

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

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

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

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

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