

Alla ricerca del *grammelot* perduto. Tradurre in francese le invenzioni giullaresche di Dario Fo

LAETITIA DUMONT-LEWI

LABEX ARTS H2H

I traduttori che si confrontano con l'opera di Dario Fo devono affrontare una serie di problemi specifici: le diverse versioni di ogni testo portano ad interrogazioni su quale sia la scelta del testo giusto da tradurre; l'ancorarsi delle commedie nell'attualità sociopolitica richiede un'attenzione alle possibilità di ricezione in ambienti geografici e quindi politici diversi; infine le invenzioni linguistiche dell'attore-autore rendono necessaria una riflessione sulla lingua di destinazione. Ci soffermeremo in questo articolo su quest'ultima particolarità dell'opera di Fo, cioè sulla traduzione dei diversi pastiche linguistici da lui messi in opera nelle giullarate, a partire da *Mistero Buffo*, analizzando le scelte operate nelle traduzioni francesi.

A proposito delle giullarate di Fo, non distinguerò tra pseudo-dialetto e *grammelot*, considerando entrambi come invenzioni linguistiche e, nei loro effetti teatrali, come linguaggi non interamente comprensibili alla lettera per il pubblico, che presentano diversi livelli di incomprensibilità a seconda dei testi¹. Sono anche testi che, nella loro presentazione pubblica in lingua originale, evidenziano il problema della traduzione: sul palcoscenico, Dario Fo non si autotraduce, ma propone nei prologhi un riassunto, in italiano, di quello che sta per raccontare in *gram-*

¹ Sull'argomento, rinvio al mio *Dis-moi gros gras grand grommelot*, "Chroniques italiennes : Web 22", 2012, <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/Web22.html>>; sito consultato il 23/09/2016.

melot, proprio perché la lingua non si capirà interamente. Infine, quando i testi vengono pubblicati, a partire dall'edizione di *Mistero buffo* del 1973², l'edizione è sempre bilingue, con l'originale pseudo-dialettale su una pagina e la traduzione a fronte, che è una trascrizione-parafraresi in italiano, a cura di Franca Rame.

Dopo aver esposto il contesto di produzione delle prime traduzioni, mi soffermerò sul confronto tra due traduzioni esistenti, per poi proporre soluzioni alternative. Faremo quindi una panoramica di quello che è stato fatto, di quello che si potrebbe fare, ma anche di quello che non si può fare per ragioni che non sono né traduttologiche né teatrali, ma giuridiche, dovute ai limiti imposti dalla legislazione sul diritto d'autore.

1. Il contesto di elaborazione delle prime traduzioni

Finora, le traduzioni francesi hanno sempre proposto un testo in francese standard, anche se le traduttrici principali che si sono espresse al riguardo (Valeria Tasca e Ginette Herry), affermano di partire sempre dal testo in pseudo-dialetto e non dalla trascrizione italiana, come sostiene qui Ginette Herry:

Per le giullarate, sono sempre partita dal testo "dialettale" e non dalla traduzione italiana che lo accompagna nell'edizione italiana di riferimento. Questo fatto ha, mi sembra, facilitato l'appropriazione di quei testi da parte di altri attori francesi³.

Se avesse usato come testo sorgente la trascrizione italiana, il risultato sarebbe sicuramente stato diverso, in quanto traduzione di traduzione, e anche perché le stesse traduzioni italiane sono in realtà delle parafrasi. I testi d'arrivo, però, tranne qualche felice eccezione, sono privi di trasformazioni fonetiche particolari che tentino di riprodurre le invenzioni dialettali dell'originale. Tale scelta non è il risultato di una riflessione linguistica da parte delle traduttrici, ma piuttosto di una serie di circostanze che hanno portato alla pubblicazione di quei testi.

La traduzione di *Mistero buffo* è stata effettuata in occasione della prima *tournee* parigina di Fo nel 1974, grazie all'invito dell'associazione Dramaturgie, diventata poi la casa editrice dei suoi testi. Durante le recite al Théâtre de Chaillot, l'attore-autore eseguiva i prologhi in francese, se occorreva con l'aiuto di un interprete, mentre i pezzi venivano recitati nella lingua originale, con sopratitoli in francese.

² D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare*, Verona, Bertani, 1973. La prima edizione (*Mistero buffo. Giullarata popolare in lingua padana del '400*, Cremona, Nuova Scena, 1969), comportava in fine al volume un glossario di 83 vocaboli, segnalati nel testo da un asterisco, mentre alcuni brani beneficiavano di una traduzione italiana, in corsivo e tra parentesi, immediatamente sotto le frasi tradotte.

³ G. Herry, *Ne jamais se sentir plus intelligent que ce qu'on dit*, in: "Dario Fo. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française", Parigi, l'Avant-scène théâtre, 2010, p. 90.

La traduzione (ad opera di un gruppo di traduttori, tra cui Ginette Herry) è stata quindi pensata per la proiezione dei titoli durante le rappresentazioni. Sempre in occasione degli spettacoli, veniva messa in vendita in un'edizione bilingue che ricalcava l'edizione italiana, dove il testo francese prendeva il posto della trascrizione italiana, accanto alla versione in pseudo-dialetto⁴. In entrambi i casi, quelle prime traduzioni possono essere equiparate alla trascrizione italiana presente nelle edizioni italiane. Come quest'ultime, hanno uno scopo didattico – facilitare la comprensione – e non impediscono la fruizione della stranezza della lingua originale, poiché si rivolgono ad un pubblico in contatto con essa – durante lo spettacolo o nel libro. Altre giullarate dialettali di Fo sono state tradotte da Valeria Tasca e pubblicate da Dramaturgie nel 1980 (in una edizione non bilingue questa volta), in occasione della seconda grande tournée francese di Fo con la *Storia della tigre*⁵.

Quelle stesse traduzioni sono state riprese nelle edizioni ulteriori, non bilingui, con qualche modifica, ma senza che fosse ri-elaborato il linguaggio adoperato⁶. La prima funzione di quelle pubblicazioni, fornire un accompagnamento agli spettacoli, si è trasformata nel corso delle riedizioni al punto che tali pubblicazioni sono diventate gli ambasciatori principali del teatro di Dario Fo in francese, senza che i lettori (tra cui potenziali attori o registi) potessero farsi un'idea delle particolarità linguistiche dell'originale.

Marie-France Sidet, in preda a dilemmi linguistici che danno voce a quanto appena detto, mentre traduceva alcuni brani di *Sesso? Grazie, tanto per gradire!*, descrive così il suo lavoro:

Per quanto riguarda la varietà degli stupendi termini fantasiosi per designare il sesso femminile e il sesso maschile, anche la lingua francese è piena di ricchezze. Mi sono divertita molto cercando parole così fantasiose, fiorite, né troppo antiche né troppo moderne a plasmare qualche neologismo⁷.

Ciò non le impedisce di sostenere che “la prima preoccupazione [fosse] di rappresentarsi e di rendere comprensibili” le azioni evocate nel brano in questione – *La favola dei tre desiderati*.

La relativa neutralità linguistica di queste traduzioni ha però un pregio notevole: quello di lasciare agli attori la libertà di appropriarsi dei testi, magari modificandoli, come suggerisce Valeria Tasca:

⁴ D. Fo, *Mistero buffo. Giullarata popolare/ Mystère Bouffe. Jonglerie populaire*, trad. di D. Bonetti et al., Verona, Bertani, 1973.

⁵ D. Fo e F. Rame, *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Paris, Dramaturgie, 1980.

⁶ D. Fo, *Mystère bouffe: jonglerie populaire*, trad. di G. Herry et al., Parigi, Dramaturgie, 1984 ; D. Fo, *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Parigi, Dramaturgie, 1984.

⁷ M.-F. Sidet, in: G. Herry et al., *Traduire le théâtre de Dario Fo et Franca Rame*, in: “Le théâtre de Dario Fo et Franca Rame. Poétique et dramaturgie. Revue des études italiennes”, vol. 56, n. 3-4, p. 278.

Non faccio mai elisioni nei testi che traduco⁸; tocca secondo me agli attori farle, ognuno in funzione del proprio rapporto alla lingua e al ritmo; bisogna farle, ovviamente, ma come ti vengono... È la stessa cosa per gli accenti. Ognuno ha il proprio accento e si appropria di un testo in funzione di esso⁹.

In effetti, Valeria Tasca, diventata la principale traduttrice di Fo e Rame, si è sempre dimostrata molto aperta alla discussione con attori e registi nel lasciare loro la libertà di cambiare i testi, testi che comunque, anche se in lingua francese, godono di un ottimo ritmo e di un'ottima pronunciabilità per il palcoscenico.

Inoltre, la scelta di un francese non modificato corrisponde anche ad una richiesta di Dario Fo e Franca Rame. Fo tende a considerare che la plasticità della lingua italiana non si può riprodurre in francese, e quindi esige che le traduzioni dei suoi testi siano interamente intelleggibili – lui solo considera di essere in grado e di avere il diritto di inventare una sua lingua francese quando recita in Francia¹⁰. In effetti, le trascrizioni italiane sono spesso presentate esplicitamente come destinate “ai traduttori in lingua straniera per una più chiara comprensione del testo”¹¹, come recita una nota in alcune edizioni di *Mistero buffo*.

Si tratta però di un mutamento molto importante della materia testuale. Quando considera le differenze socio-linguistiche tra Italia e Francia, un traduttore può essere tentato di aggirare il problema della traduzione del dialetto prescindendo dalla dimensione dialettale del testo originale o considerando il dialetto come un idioma traducibile direttamente in quell'altro idioma che è il francese. Ma le invenzioni linguistiche dello pseudo-dialetto di Fo non dovrebbero permettere di eliminare così facilmente quel problema. Oltre alle caratteristiche regionali, la lingua di Fo assume una dimensione teatrale di cui vanno presi in considerazione gli effetti: innanzitutto è una lingua non del tutto comprensibile alla lettera, che necessita delle spiegazioni nel prologo e del sostegno dell'espressione gestuale e mimica perché la storia si possa seguire; e inoltre è una lingua intrinsecamente comica. Comprensione incompleta e comicità sono legate: il riso provocato da quella lingua è il risultato di una sensazione di straniamento, di spaesamento e nello stesso tempo di un fenomeno di riconoscimento di alcuni termini o di alcune situazioni, il cui effetto va oltre le caratteristiche regionali dell'idioletto di Fo.

L'uso di una lingua francese non modificata non ha certo impedito che ottimi spettacoli vedessero la luce, ma sicuramente l'effetto sarebbe stato diverso, e più vicino a quello creato da Fo, se i traduttori o gli attori avessero inventato una lingua giullaresca.

⁸ Le elisioni sono una caratteristica del francese orale.

⁹ V. Tasca, *Un personnage "truffaldin"*, in: "Dario Fo. Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française", cit., p. 84.

¹⁰ Cfr. G. Herry, *Ne jamais se sentir plus intelligent que ce qu'on dit*, cit., p. 84.

¹¹ Cfr. p. es. D. Fo, *Teatro*, Torino, Einaudi, 2000, p. 234.

2. Confronto tra due traduzioni

Quelle prime traduzioni, nate nelle circostanze appena esposte, da alcuni anni comunque non possono più essere rappresentate. Dal 2011, in effetti, Dario Fo e Franca Rame hanno rifiutato di dare il permesso di rappresentare le traduzioni di Valeria Tasca, chiedendo che siano aggiornate, e hanno affidato le nuove traduzioni ad una coppia di traduttori belgi, Toni Cecchinato e Nicole Colchat, che oggi sono gli unici – fatta eccezione per qualche testo tradotto da Marie-France Sidet –, a poter tradurre l'opera della coppia di attori-autori e far rappresentare le proprie traduzioni. Purtroppo, questa decisione non ha cambiato nulla alla necessità di rielaborazione linguistica del francese nelle traduzioni di testi in pseudo-dialetto o in *grammelot*.

Mi soffermerò sull'esempio di un brano tratto dalla *Storia della tigre* (1979), dove il protagonista, soldato cinese della Lunga Marcia, dopo essere stato ferito, trova rifugio in una grotta abitata da una tigre con il suo tigrotto. Visto che esistono più versioni dei testi, è sempre difficile reperire quale testo sia stato dato ai traduttori, quindi posso solo fare l'ipotesi che Valeria Tasca sia partita dal testo della prima edizione italiana (1980), e Toni Cecchinato e Nicole Colchat dalla seconda e ultima (Fabbri, 2006). È bene ricordare che Franca Rame imponeva ai traduttori di fare sempre riferimento all'ultima versione, pubblicata o aggiornata da lei dopo le ultime rappresentazioni. Come si vede confrontando i due estratti qui sotto, il testo di questo spettacolo ha comunque subito pochissime modifiche nel tempo:

La fa un passo **avante**, TAH: 'n'altra **teta**! Le **tete** che **g**'han le tigrì! Che **ter**ia! **G**'ho scumincià a **tetar**ne 'n'altra... **volevi** bütarne **foera**, ma **quela che** stava **sempre** cussi, **puntada** a controlarme... Che se büti via 'na **gota** de late **quela** me magna intrego. **Ciapa** gnanca fiat: PCIUM, PCIUM, PCIUM! **Tetavi**, **tetavi**. Andava giò el late, cominciavi a **sofegare**. PLUC, PLIM, PLOC, me **scoltavo** el late andar **perfin** nei veni de la **gamba**. Fato stà che, sarà l'impression, sentivi sbater meno el cör. Me sentivi anca... **che andava** el late nei polmoni. **G**'aveva el late dapartüto. Finito, PLOC: se volta, 'n'altra **tetéria**! Pareva de esser in **fabbrica** a la catena de **montagio**! La pansa **sempre** più **sgionfiada**, piena, piena. S'ero **via** giò così, **incrusciato con** la panza sbulenta che me pareva de eser un Buddha. PITOM, PITOM, PITOM, **rigutoni**. **G**'avevi el cül co' le **ciape** strete, stringate **strence**¹²!

¹² D. Fo, *Storia della tigre e altre storie*, Milano, F.R. La Comune, 1980, p. 22.

La fa un passo avànte, TAH: ‘n’altra tèta! Le tète che **gh**’han le tigri! Che tèteria! **Gh**’ho scumincià a tetàrne ‘n’altra... **vorsévi** bütàrne föra **un pòch...** ma quèla **la** stava **sémper** cussì, puntàda a controlàrme... che se **buti** via ‘na gòta de late **la** me magna intrégo. Ciàpi gnanca fiàt: **PCIUM, PCIUM, PCIUM!** Tetàvi, tetàvi. Andava giò el late, cominciàvi a sofegàre. **PLUC, PLIM, PLOC!** Me ‘scoltàvo el late andar perfìn nei veni de la **giàmba**. Fato stà che, sarà l’impresiùn, sentivi sbàter meno el cör. Me sentivi anca **andar** el late nei polmoni. **Gh**’avéa el late dapartüto. Finito, **PLOC**: se volta. ‘N’altra tèteria! Pareva de esser in **fabbrica**, a la catena de montàgio! La pansa **sémper** piü **gionfiàda**, piena, piena. S’ero **ridóto** giò così, incrusciàdo **co**’ la panza sbulénta che me pareva de eser un Budda. **PITOM, PITOM, PITOM**, rigutóni. **Gh**’avevi el cü co’ le ciàpe strette, stringate strénc¹³!

Le modifiche – evidenziate in grassetto – consistono perlopiù in correzioni grafiche nella trascrizione della lingua dialettale, soprattutto con l’aggiunta di accenti. Rarissimi sono i cambiamenti che riguardano una parola intera. Stranamente, vi sono modifiche più ampie nelle parafrasi italiane:

Lei fa un passo avanti, TAH: un’altra tetta! **Quante tette hanno** le tigri! Che tetteria! Ho cominciato a tettare un’altra, **volevo buttarne fuori un po’... (di latte)** ma quella stava sempre così, tutt’occhi a controllarmi... Che se butto via una goccia di latte **quella** mi mangia **intiero**. Non prendo **manco** fiato: **PCIUM, PCIUM, PCIUM!** **tettavo**, **tettavo**. Andava giù il latte, cominciavo a soffocare: **PLUC, PLIM, PLOC, mi ascoltavo** il latte andare perfino nelle vene della gamba. Fatto sta che, sarà stata l’impressione, **mi pareva di sentir battere** meno **forte** il cuore. Mi sentivo anche andare il latte nei polmoni. Avevo il latte dappertutto. Finito, **PLOC, (La tigre)** si volta: **un’altra tetteria! (Batteria) Sembrava** di essere in fabbrica, alla catena di montaggio. La pancia sempre più gonfia, piena, piena. Ero ridotto **al punto, così accovacciato com’ero**, con la pancia rigonfia che mi pareva di essere un Budda. **PITOM, PITOM, PITOM**, ruti a ripetizione. Avevo il culo con le chiappe strette, stringate a strozzo!

Lei fa un passo avanti, TAH: un’altra tetta! **Le tette che hanno** le tigri! Che tetteria! Ho cominciato a tettare un’altra... volevo **buttare fuori un po’ di latte...** ma quella stava sempre così, tutt’occhi a controllarmi... che se butto via una goccia di latte mi mangia **tutto intero**. Non prendo **neanche** fiato: **pcium, pcium, pcium!** **Tettavo**, **tettavo**. Andava giù il latte, cominciavo a sof-

¹³ D. Fo, *Storia della tigre e altre storie*, Milano, Fabbri, 2006, pp. 14-16.

focare. Pluc, plim, ploc! **Sentivo** il latte andare perfino nelle vene della gamba. Fatto sta che, sarà stata l'impressione, **sentivo sbattere meno** il cuore. Mi sentivo anche andare il latte nei polmoni. Avevo il latte dappertutto. Finito, PLOC: **la tigre** si volta. Un'altra tetteria! **Mi sembrava** di essere in fabbrica, alla catena di montaggio. La pancia sempre più gonfia, piena, piena. Ero ridotto **giù così, accovacciato** con la pancia rigonfia che mi pareva di essere un Budda. PITOM, PITOM, PITOM, rutti a ripetizione. Avevo il culo con le chiappe strette, stringate a strozzo!

Anche le due traduzioni francesi si assomigliano molto:

Elle fait un pas en avant, PAF, un autre téton ! **Ce qu'elles en ont, les tigresses ! Une batterie de tétons !** Je me suis mis à en têter un autre, j'aurais voulu en recracher un peu, mais elle était toujours plantée là, **qui me surveillait...** « Si j'en recrache une seule goutte, elle va me manger tout entier ». Je ne reprenais même pas mon souffle. MTCH, MTCH, MTCH ! Je tétai, je tétai. Le lait descendait, je commençais à suffoquer. PLOUF, PLIM, PLOC, **j'entendais** le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe. En tout cas, peut-être que c'était une impression, je sentais moins **les battements de mon cœur**. Je sentais même... **le lait qui passait** dans mes poumons. J'avais du lait partout. Fini. PLOC : **elle** se tourne, **nouvelle tétée**. J'avais l'impression d'être à l'usine, à la chaîne de montage ! Le ventre de plus en plus gonflé, plein, tout plein. À tel point qu'accroupi comme j'étais, avec le ventre ballonné, **je me serais pris pour** un Bouddah. PTM, PTM, PTM, une série de rots. **J'avais les fesses serrées au cul, étranglées, bloquées**¹⁴ !

Elle fait un pas en avant, PAF, un autre téton ! **Ce qu'elles ont comme tétons, les tigresses ! Toute une batterie !** Je me suis mis à en têter un autre... je voulais recracher un peu de lait... mais elle était toujours plantée là **et me surveillait du coin de l'œil...** si **par malheur** je recrache une goutte de lait, elle va **sûrement** me manger tout entier. Je ne reprenais même pas mon souffle. MTCH, MTCH, MTCH ! Je tétai, je tétai. Le lait descendait, je commençais à suffoquer. PLOUC, PLIM, PLOC ! **Je sentais** le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe. En tous cas – c'était peut-être une impression – je sentais moins **battre mon cœur**. Je sentais même **le lait passer** dans mes poumons. J'avais du lait partout. Fini. PLOC : **la tigresse** se tourne, **nouvelle batterie de tétons !** J'avais l'impression d'être à l'usine, à la chaîne de montage. Le ventre de plus en plus gonflé, plein, tout plein,

¹⁴ Dario Fo, *Histoire du tigre et autres histoires*, trad. di V. Tasca, Parigi, Dramaturgie, 1984, p. 19.

accroupi comme j'étais, avec le ventre ballonné, **je me faisais l'effet d'être un Bouddah**. PTOM, PTOM, PTOM, une série de rots. **Je restais là, cul serré et les fesses crispées à mort**¹⁵ !

La maggior parte delle modifiche sono un'aggiunta di nessi sintattici. Una volta sola il cambiamento può essere attribuito ad una leggera modifica sintattica nel testo originale: «*Je sentais même... le lait qui passait dans mes poumons*» traduce «Me sentivi anca... **che andava el latte** nei polmoni», mentre «*Je sentais même le lait passer dans mes poumons*» nella nuova versione corrisponde a «Me sentivi anca **andar el late** nei polmoni».

La traduzione scelta da Valeria Tasca per *tetteria*, «*batterie de tétons*», corrisponde all'indicazione presente nella trascrizione italiana della prima pubblicazione: tra parentesi viene spiegato il gioco di parole che ha permesso la formazione del termine inventato *tetteria*. La scelta di non ripetere l'espressione per la seconda occorrenza («*nouvelle tétée*») è giustificata dalla volontà di non appesantire il ritmo. Nella nuova traduzione, la ripetizione ha comunque un senso: è presente nell'originale e il significato di *tetteria* non corrisponde esattamente a *tétée*, che significa *poppata*. «*Batterie de tétons*» è secondo me una buona soluzione di traduzione, ma sarebbe anche possibile inventare, come nell'originale, un neologismo, almeno per la seconda occorrenza, «*tétonnerie*», o ancora «*téterie*».

Altra differenza, «*j'entendais le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe*» diventa «**Je sentais le lait descendre jusque dans les veines de ma jambe**». Potrebbe sembrare una svista di Valeria Tasca: in francese *sentir* non ha tutti i significati dell'italiano *sentire*, del provare una sensazione e dell'udire, e rimanda solo alla sensazione fisica. Ora, sentire il latte scendere all'interno del corpo sembra una cosa suscettibile di essere percepita dal corpo piuttosto che non dall'udito. Ma se torniamo al testo originale, vediamo che il verbo *sentire* è usato nella parafrasi italiana, mentre nell'originale troviamo *scoltare*, quindi *ascoltare*, un termine che non ha il senso esteso di *sentire*, mentre nelle frasi successive è utilizzato *sentire*. Quindi tradurre col francese *sentir* mi sembra una soluzione sbagliata, e la rettifica può indicare che i ri-traduttori lavorano modificando il primo testo di Valeria Tasca a partire non dall'originale dialettale, bensì dalla parafrasi italiana. L'uso della parafrasi italiana come testo sorgente è confermato da altre modifiche: «*elle se retourne*» nel testo di Valeria Tasca, diventa «*la tigresse se retourne*» nella nuova versione, quando la tigre viene menzionata solo nella trascrizione italiana («la tigre si volta») e non nel testo originale («se volta»).

Questa “nuova traduzione” appare dunque piuttosto come un aggiornamento contestabile della prima traduzione a partire da una parafrasi e non dal testo

¹⁵ D. Fo, *Histoire du tigre*, trad. di T. Cecchinato e N. Colchat, dattiloscritto SACD, p. 9.

originale. La ragione per cui viene imposta agli attori al posto di quella di Valeria Tasca non è quindi molto chiara.

3. Proposte alternative

A mia conoscenza, l'unico esperimento di traduzione francofona in un linguaggio non del tutto francese è stato fatto nel 1973 per il Théâtre du Nouveau Monde di Montréal, dallo scrittore del Québec Michel Tremblay, per alcuni brani di *Mistero buffo*¹⁶. Lo scrittore descrive così la sua scelta linguistica di proporre un testo in *joual*:

Per quanto riguarda l'uso della lingua del Québec, mi sono ispirato al fatto che Fo aveva scritto la sua commedia in lombardo, lingua che non esisteva all'epoca di Cristo, per avvicinarla al pubblico davanti a cui sarebbe stata recitata. In ogni modo, per gli spettatori di Montréal, è stata una grande gioia vedere i personaggi biblici, anche la Madonna, parlare la loro lingua. Ho lavorato a partire da una traduzione letterale fatta da una professoressa dell'Università di Montréal, che, siccome non capiva tutte le parole lombarde, mi aveva dato un testo... pieno di buchi. All'epoca, non esisteva nessun'altra traduzione di quella commedia, mi sembra¹⁷.

L'adattatore, in questo caso, non ha accesso al testo originale, e ha quindi della lingua di *Mistero buffo* un'idea parziale, poiché sembra che la consideri un dialetto lombardo interamente comprensibile per gli spettatori di Fo. Ciononostante, il risultato è molto interessante, poiché l'idioletto *joual*, pieno di arcaismi e di pronunce in Francia considerate paesane, ha rispetto alla lingua francese delle caratteristiche simili a quelle dello pseudo-dialetto di Fo rispetto all'italiano. Questa traduzione induce anche una trasposizione socio-politica pertinente: la voce popolare messa in opera da Dario Fo e che sostiene di opporsi ai potenti diventa quella del popolo del Québec, riconoscibile dalla lingua e che si oppone al "francese di Francia".

Anche partendo dal francese, è possibile creare una lingua attoriale comica con un francese storpiato e questa operazione implica diversi tipi di risultati. Propongo qui sotto qualche prova eseguita a partire dallo stesso brano della *Storia*

¹⁶ Altre sperimentazioni sono state effettuate per altre lingue. Con l'inglese, per esempio, l'attore Mario Pirovano ha tentato una traduzione con arcaismi ed effetti stranianti dovuti alla sua imperfetta padronanza della lingua inglese: D. Fo, *Francis, the Holy Jester*, trad. di M. Pirovano, Londra, Beautiful Books, 2009. Il traduttore anglofono Stuart Hood ha tradotto brani da *Mistero buffo* in scozzese, pubblicati in appendice ad una edizione in inglese ad opera di un altro traduttore: D. Fo, *Mistero buffo*, trad. di E. Emery, Londra, Methuen Drama, 1988, p. 120-122.

¹⁷ M. Tremblay, carteggio con Jane Dunnett, 14/02/1998, in: J. Dunnett, *Sociocultural pertinence in translation: Dario Fo's "Mistero buffo" and its Quebecois transfiguration*, Master of Arts, University of Ottawa, 1996, pp. 251-252. Alcuni brani dell'adattamento sono stati pubblicati in *La farce aujourd'hui*, a cura di F. Fix e M. Gally, Parigi, CNRS, pp. 233-239.

della tigre, esercizi di stile creati diversi anni fa nella mia tesi di laurea¹⁸. La prima proposta è conosciuta con parole inventate, sul modello della poesia “Le grand combat” di Henri Michaux¹⁹:

Elle fait un karche en avant, PAH : un autre gouffion ! Elles ont un de ces nombres de gouffions, les tigresses ! Une tripotée de gouffions ! J’ai commencé à en gougnafier un autre... j’aurais voulu en carabuter un peu... mais elle était toujours planturée là, à me lorgnouiller... et si je plioute un goutton de lait, elle, GNARK, elle me boustifaille tout entier. Impossible même de souffloter un peu : gouffionne que je te gouffionne, le lait me bourboulonnait à l’intérieur, je commençais à plof-ploffer. PLOUM, PLIC, PLOC ! J’entendais le lait qui me bourboulonnait jusque dans les veines de mon artouse amochée. Et vraiment, c’était peut-être une imagination, je sentais moins mon battant qui chamardait. Je sentais même le lait qui se carabutait dans mes ballonards respiratoires. J’avais du lait partout. Fini, PLOC, elle se virevolte. Nouvelle gouffionnerie ! Un suxon, gougnafe et gougnafe, et au suivant, un suxon, gougnafe et gougnafe, et au suivant, un suxon, gougnafe, plus vite ! La gidouille de plus en plus gidouillère, gidouille de chez gidouille ! J’étais ramarmelonné comme ça, la gidouille si bidonnée qu’on aurait dit un Bibendum. BLOP, BLOP, BLOP, éructations en série. Je me tenais le postère avec les kleupes bien serrées, barricadenassées !

Questa proposta rispetta l’effetto comico dell’originale, ma è molto meno comprensibile, anche se fa affidamento sul sostegno della gestualità dell’attore, come nel caso di Fo, per aiutare gli spettatori a capire.

Una seconda proposta utilizza una parola per un’altra, sul modello della commedia di Jean Tardieu, *Un mot pour un autre*²⁰:

Elle fait un quart en avant, PAH : une autre tartine ! Ces tartines qu’elles se paient, les tigresses ! Une marmelade de tartines ! J’ai carburé à en tartiner une autre... je voulais en bafouiller un pet... mais elle était toujours pâturée là, indégonflable, à me contracter... et si je rebute une croûte de lard, GNARK, elle me dérobo tout entier. Je ne remâchais même pas mon pouf : MTCH MTCH MTCH ! Je tartinais, je tartinais. Le lard débarbouillait dans mes ingénus, je carburais à alpagner. PLOUC, PLIM, PLOC ! J’entendais le lard qui débarbouillait jusqu’aux vaisseaux de ma grande. Le fait est, peut-être que ce n’était qu’une arbose, je sentais moins les broutements de mon cœur. Je sen-

¹⁸ L. Dumont-Lewi, *Traduire Dario Fo. Aspects culturels et linguistiques: du texte à la scène*, Mémoire de Master 2, Université Sorbonne Nouvelle, 2007.

¹⁹ H. Michaux, “Le grand combat”, in: *Qui je fus* [1927], Parigi, Gallimard, 2000.

²⁰ J. Tardieu, *Un mot pour un autre*, Parigi, Gallimard, 1951.

tais même le lard entrer dans mes moutons. J'avais du lard partout. Finistère, PLOC, elle se reboute. Autre tartinade ! J'avais l'arbose d'être à l'urine, à la chaîne de ramage ! La planche de plus en plus gargouille, ras le bord ! J'étais assis par tronche, comme ça, avec la planche si boudinée que j'avais l'impression d'être le dieu Boudin. BOP, BOP, BOP, rigodons en série. J'avais le clou avec les mèches serrées, barbelées bien étroitement.

Anche qui è rispettato l'effetto comico della stranezza linguistica, ma ci si allontana ancora di più rispetto all'originale.

La terza proposta, ottenuta con storpiature fonetiche e sonorità dialettali del nord della Francia, si avvicina di più alla lingua di Fo:

Al fait en pô on avont, PÔF : en aut' teutoun ! z'ont d'ces teutouns, les tigresses ! Une vraie teoutounerie ! J'on commoncé à en teuter un aut'... j'voulions en dégobiller un pieu... mais al al était là à m'allaiter en m'fixonsse pour me garde-chiourmer... et si j'dégobille un seul chitit gouttion d'lait, celle-là al me dévoure tut ontière. Même pô possib de rprend mon souff, GLOUGLOUGLOU, j'teoutonsse al teutouns et j'reteoutonsse al teutouns, le lait dessondait, j'commencions à sourfloquer. PLOUM, PLIC, PLOC ! j'coutions al lait qui m'arrivionsse jusque d'dans à les veines de la jombe. Mais voui, c'tait p'têt une impressioun, mais j'sentions moinsse les tagadas d'mon cœur. J'sentions meume al lait qui m'rentraye en d'dans d'les poumons. J'avionsse du lait pôrtutte. Terminus, eh, effiffi, ennini ! Que nenni ! al se rturne, et vlan, nouvelle teoutounerie. Oû qu'on est, là, à l'usine ? à la chienne de monteuge ? La panse de pus en pusse gonflée, tout enflée, l'enflure ! J'tions assille por teurre, vec la panse en balloun, j'avions l'impressioun d'eutre en Bouddah. BLOP, BLOP, BLOP, rototos en série, oups, j'devions un serial roteur. J't'avions al culle ac les feusses archi-serrées, étrangle que j'te cadnasse !

Questi testi, anche se pensati in funzione di una possibile interpretazione attoriale, sono stati all'origine destinati solo ad una sperimentazione in ambito accademico, e quindi non sottoposti all'autorizzazione legale dell'autore. Mi sono quindi permessa alcune libertà non soltanto nella lingua, ma anche nell'inventare alcune espressioni non presenti nel testo originale. Tali libertà sono però destinate a rimanere allo stato di sperimentazione linguistica, senza poter essere sottoposte ad una verifica scenica, visto che ormai le uniche traduzioni autorizzate non ne propongono nessuna, e che i due traduttori non consentono ad attori e registi di allontanarsi dalla lettera dei testi che forniscono²¹. Mi tocca quindi, purtroppo,

²¹ Sui problemi di diritto d'autore incontrati dai registi francesi che desiderano mettere in scena una commedia di Dario Fo e Franca Rame, cfr. L. Dumont-Lewi, "Traduction, droits d'auteur, mise en scène: l'affaire

concludere contraddicendo il titolo scelto per il convegno «Dario Fo: traduzione aperta, quasi spalancata²²». Per quanto riguarda l'ambito francofono, la traduzione del *grammelot* giullaresco di Dario Fo non è quasi spalancata ma chiusa, come il culo del soldato allattato, “stringata strenca”.

Dario Fo”, in: *Traduire le théâtre: une communauté d'expérience*, a cura di C. Frigau Manning e M. N. Karsky, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2017.

²² Convegno tenutosi il 5 e il 6 novembre 2015 all'Università di Trieste presso il Dipartimento di Scienze giuridiche, del Linguaggio e dell'Interpretazione e della Traduzione in collaborazione con il Dipartimento di Studi Umanistici.