

Morte accidentale di un anarchico sul palcoscenico britannico: un esempio recente di riscrittura

STEFANIA TAVIANO
UNIVERSITÀ DI MESSINA

La traduzione di testi teatrali costituisce un mondo a parte, rispetto alla traduzione di testi di altra natura, quali testi narrativi o poemi, per la molteplicità di riscritture a cui è soggetto il testo originale a vari livelli, dal testo drammatico, che viene tradotto dal traduttore o dall'adattatore (quest'ultimo spesso coincide o si sostituisce al traduttore) fino alla messa in scena dove entrano in gioco gli attori, il regista, il costumista, il tecnico delle luci, e così via. Utilizzo di proposito il termine riscrittura, secondo Andre Lefevere¹, in quanto la traduzione teatrale, proprio perché risultante da un processo di adattamento composito e molteplice, evidenzia il processo di interpretazione insito in qualunque atto di traduzione, seppure con le dovute distinzioni. Nello specifico quando un testo teatrale viene tradotto e messo in scena entra a far parte del sistema teatrale della società ricevente attraverso varie fasi. Ogni fase corrisponde all'interpretazione di professionisti del teatro che hanno il compito di rendere il testo straniero fruibile e accettabile per gli spettatori della cultura ricevente. Per questo motivo i testi teatrali, in quanto fortemente ancorati alle tradizioni teatrali e attoriali e ai valori culturali e sociali che determinano il significato degli eventi teatrali, quando sono

¹ A. Lefevere, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literature*, London and New York, Routledge, 1992.

soggetti a traduzione rendono particolarmente evidente il processo di riscrittura proprio della traduzione stessa.

Il presente lavoro esamina l'adattamento di *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo e Franca Rame da parte dell'attrice e drammaturga britannica Deborah McAndrew, messo in scena per la prima volta dalla Northern Broadsides in tour da settembre a dicembre del 2008 per la regia di Conrad Nelson. Un'analisi delle scelte traduttive e teatrali dell'adattatrice, insieme a quelle compiute dal regista e dagli attori, permetteranno di evidenziare le peculiarità della traduzione teatrale attraverso cui testi italiani, come quelli di Fo e Rame, vengono appropriati e adattati secondo le tradizioni e i valori culturali della società anglosassone. Per traduzione teatrale si intende qui la traduzione di testi teatrali inserita nel complesso del sistema teatrale e culturale di cui vengono a fare parte tali testi.² La traduzione del testo drammatico rappresenta infatti solo il punto di partenza della mia analisi che pone l'enfasi sulle tradizioni e pratiche teatrali. Lo studio da me condotto sulla traduzione e ricezione dei principali drammaturghi italiani moderni, tra cui Pirandello, Fo e Rame, nel mondo angloamericano³ mostra che la traduzione teatrale implica quasi sempre un processo di acculturazione secondo parametri della cultura ricevente, sia essa britannica o statunitense. Tradurre e mettere in scena testi teatrali stranieri significa creare spettacoli che si adeguino alle pratiche teatrali e attoriali della società di arrivo.

Come precedentemente accennato, il sistema teatrale d'arrivo condiziona fortemente il modo in cui testi stranieri vengono adattati. Il sistema teatrale comprende l'insieme degli elementi che condizionano la messa in scena di un testo straniero, dalla/e scuola/e attoriale/i predominante/i, alle tradizioni teatrali relative, per esempio, al genere comico, a quello tragico, e le conseguenti aspettative del pubblico, le caratteristiche del teatro che produce un determinato spettacolo, e la politica delle istituzioni culturali che finanziano la messa in scena. Tutti questi fattori devono essere a loro volta visti in seno alla cornice sociale, culturale e storica del tempo in cui viene tradotto e messo in scena un testo straniero. Per questo motivo le traduzioni e produzioni britanniche e statunitensi di testi teatrali italiani rendono evidente le connessioni tra il sistema teatrale e quello culturale della società ricevente e le influenze reciproche tra i due che determinano le modalità secondo cui un testo spettacolare viene trasferito da una lingua ad un'altra.

Una tendenza predominante nelle messe in scena nel Regno Unito e negli USA di testi italiani è quella di evidenziarne l'origine, la natura latina dei personaggi al punto da farli apparire spesso caricaturali. Questa tendenza è stretta-

² Vedi S. Aaltonen, *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*, Clevedon, Multilingual Matters, 2000 e S. Taviano, *Staging Dario Fo e Franca Rame. Anglo-American Approaches to Political Theatre*, Aldershot, Ashgate, 2005.

³ Vedi S. Taviano, *Staging Dario Fo e Franca Rame*, cit.

mente legata alla cornice culturale, cioè al modo in cui la cultura italiana viene percepita nel mondo angloamericano. In altre parole, è la rappresentazione teatrale degli italiani come un popolo noto per l'eccessiva gesticolazione e la passionalità, che ho definito come *stage Italians*, che ha origine negli Stati Uniti al periodo dell'immigrazione di massa, ma che ha delle ripercussioni ancora oggi⁴. Questa rappresentazione si traduce in strategie ben precise, come quella di far recitare gli attori con un accento fortemente connotato, come se fossero italiani che parlano inglese. Esiste per questo motivo la figura dello *stage coach*, particolarmente diffusa negli Usa, che guida gli attori nel riprodurre un determinato accento secondo l'origine dello spettacolo che viene messo in scena. Per quanto riguarda il teatro italiano, e latino-americano in generale, un'eccessiva gesticolazione e passionalità dei personaggi rappresentano un altro elemento chiave di tale approccio da parte di registi britannici e statunitensi, che spesso sfocia in una rappresentazione caricaturale⁵.

Una tendenza opposta, che mira ad anglicizzare spettacoli stranieri, trasferendoli ad un ambiente britannico, rappresenta l'altra strategia dominante nella messa in scena di testi italiani, compresi i testi politici di Fo e Rame, al punto da portare a una anglicizzazione e americanizzazione del loro teatro⁶. Queste due tendenze divergenti non sono però sempre così distinte e definite dato che anche la produzione da parte di una compagnia teatrale politicamente impegnata di uno spettacolo italiano trasposto in contesti locali non è necessariamente esente dall'influenza della cornice interpretativa indicata precedentemente. Prima di concentrarmi sulla produzione britannica di *Morte Accidentale* del 2008, vorrei soffermarmi brevemente su una delle principali messe in scena statunitensi di un altro testo politico di Fo e Rame, *Non si paga! Non si paga!*, tradotto e diretto da Ron Davis. Fondatore di uno dei principali gruppi teatrali politicamente impegnati, la San Francisco Mime Troupe, Davis è il primo regista a mettere in scena e quindi ad introdurre Fo e Rame negli USA, nonché autore della prima traduzione statunitense di *Non si Paga! Non si paga!*

⁴ Vedi S. Taviano, *Staging Dario Fo e Franca Rame*, cit. e anche "La rielaborazione dei testi teatrali da una lingua ad un'altra", in: *Testo, metodo, elaborazione elettronica*, a cura di Domenico Cusato, Domenica Iaria, Rosa Maria Palermo, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere, Università degli Studi di Messina, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2003, pp. 503-513; "British Acculturation of Italian Theatre", in: *Translation in Context*, ed. by Andrew Chesterman, Natividad Gallardo, Yves Gambier, Amsterdam, Philadelphia, J. Benjamins, 2000, pp. 339-352; S. Taviano and J. Lorch, *Producing Pirandello in England*, "Pirandello Studies", n. 20, 2000, pp. 18-30.

⁵ Su questo tema vedi anche G. Gómez-Peña, *Dangerous Border crossers: the artist talks back*, London and New York, Routledge, 2000; Maria Teresa Marrero, "Chicano/latino Self-representation in Theater and Performance Art", in: *Representations of Otherness in Latin American and Chicano Theater and Film*, ed. by Juan Villegas and Diana Taylor, Irvine, University of California, 1991, pp. 147-159.

⁶ S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame*, cit.

Questo caso fornisce degli spunti di riflessione come esempio di una produzione messa in scena da attori e registi con motivazioni espressamente politiche, i quali al tempo stesso fanno delle scelte che pur assicurando la riuscita e il successo dello spettacolo, come nel caso dell'adattamento di Deborah McAndrew, costituiscono esempi evidenti dei vari livelli di interpretazione che determinano la complessiva riscrittura di un testo teatrale italiano quando viene trasferito in contesti anglo-americani. Dopo molti anni di teatro militante con la San Francisco Mime Troupe, Davis comincia a credere che il teatro alternativo e di sinistra debba adottare nuove strategie politiche, lascia il gruppo e decide di "infiltrarsi" nell'establishment teatrale contro cui aveva combattuto fino a quel momento per portare il messaggio dei testi di Fo e Rame nel cuore della borghesia americana. Presenta, quindi, una produzione studentesca della sua traduzione dal titolo *We Won't Pay! We Won't Pay!* alla New York University, dove insegna, e poi la mette in scena al Chelsea Theatre Center di New York. Mentre la produzione della San Francisco Mime Troupe si era concentrata sulla trasposizione della natura intrinsecamente politica del teatro di Fo e Rame, nella messa in scena di New York Davis finisce con l'enfatizzare l'origine culturale dello spettacolo e con l'adottare la cornice degli *stage Italians*, facendo recitare gli attori con forti accenti italiani per sottolineare la distanza tra la cultura di origine e quella ricevente e creare di conseguenza un effetto straniante alla maniera di Brecht, secondo quanto da lui stesso affermato⁷. La strategia straniante o il tentativo di creare una certa distanza, e quindi un atteggiamento critico, da parte degli spettatori finisce in realtà con il ritorcersi contro e col creare delle caricature. Davis stesso nel commentare le diverse produzioni di *We Won't Pay! We Won't Pay!* riconosce che quella newyorkese, seppure di successo da un punto di vista commerciale, fosse valida soltanto a metà: «Without the heart of it, the lessons, the politics, the spirit [...] the whole was but half.»⁸ L'esempio più lampante della natura contraddittoria di tali scelte è il prologo, aggiunto da Davis, in cui un funzionario dell'ente nazionale turismo accoglie gli spettatori a nome dei produttori e li incoraggia a visitare l'Italia trattandosi di uno spettacolo italiano e suggerendo vari tour. Dopo aver fatto riferimenti ad elementi tipicamente italiani, come la Ferrari e stelle del cinema come Sophia Loren, invita ironicamente a non considerare lo spettacolo in chiave strettamente politica, e in caso ci siano riferimenti di natura troppo politica, suggerisce di adottare un vecchio metodo tipicamente italiano:

Allow me to demonstrate: if you don't like what you hear, you put your hands like this (over ears). If you don't like what you see, you put your hands like this (over eyes). And if you don't

⁷ Intervista personale, 2000.

⁸ R. Davis, *Dario Fo Off-Broadway: The Making of Left Culture under Adverse Conditions*, "Theatre Quarterly", 1981, n.40, pp. 30-36, p. 35.

like what you see and what you hear, you don't want to get involved, you raise your hands like this (Fuck-you gesture)⁹.

Secondo Davis, la finalità del prologo è quella di mettere in discussione la tendenza degli spettatori statunitensi di considerare testi politici come noiosi o troppo pesanti, mentre le sue note introduttive indirizzate a registi ed attori mettono in guardia dal rischio di separare gli aspetti comici del testo da quelli politici. Ottenere tutto questo, mettendo in scena uno spettacolo che viene introdotto da un prologo e da un personaggio come quelli appena illustrati e con una strategia attoriale predominante quale quella degli *stage Italians*, quindi con attori che gesticolano eccessivamente e parlano con forti accenti, diventa estremamente problematico.

Questa breve analisi della messa in scena dell'adattamento di *Non si paga! Non si paga!* da parte di Davis indica la complessità dei fattori che entrano in gioco quando si traduce e mette in scena un testo italiano nel mondo angloamericano e può servire per evidenziare, seppure con le dovute differenze, i parallelismi con la produzione di *Morte Accidentale di un anarchico*, messa in scena per la prima volta nel 2008 da parte della compagnia Northern Broasides e poi riproposta in seguito nel 2014 all'Oldham Coliseum Theatre a Manchester da un'altra compagnia per la regia di Kevin Shaw. Come spiegato sul sito della Northern Broasides, *Morte Accidentale* viene trasposto nel nord della Gran Bretagna: «A brilliant expose of police corruption rooted in real events in 1960s Italy – this contemporary adaptation brings the play closer to home, to northern England, and revels in Dario Fo's anarchic genius» e il parallelismo con la tragica uccisione da parte della polizia di un giovane brasiliano, Jean Charles de Menezes, erroneamente identificato come un potenziale terrorista, viene immediatamente evidenziato: «A man has «fallen» to his death from a window whilst in police custody. Accidents happen, but did he jump or was he pushed? And what is the significance of the ill-fated Mancunian Salsa dancer?».

Mentre di solito registi e drammaturghi britannici che non parlano una lingua straniera, si avvalgono di quella che viene chiamata una *literal translation* per fare il proprio adattamento, Deborah McAndrew ha adattato il testo italiano attraverso la consultazione di traduzioni precedenti, come ad esempio quella di Gavin Richards, autore e regista di una delle principali produzioni britanniche di maggior successo negli anni Ottanta, con la collaborazione di Nadia Molinari, regista teatrale per la BBC Radio 4. Come mi ha spiegato al telefono, McAndrew ha cercato di riprodurre i ritmi del testo di partenza ispirandosi, tra le altre cose, ad uno spettacolo contemporaneo alla messa in scena intitolato *Life on Mars*, che

⁹ Dario Fo, *We Won't Pay! We Won't Pay!*, North American version by R. G. Davis, New York, Samuel French, 1980, p. 16.

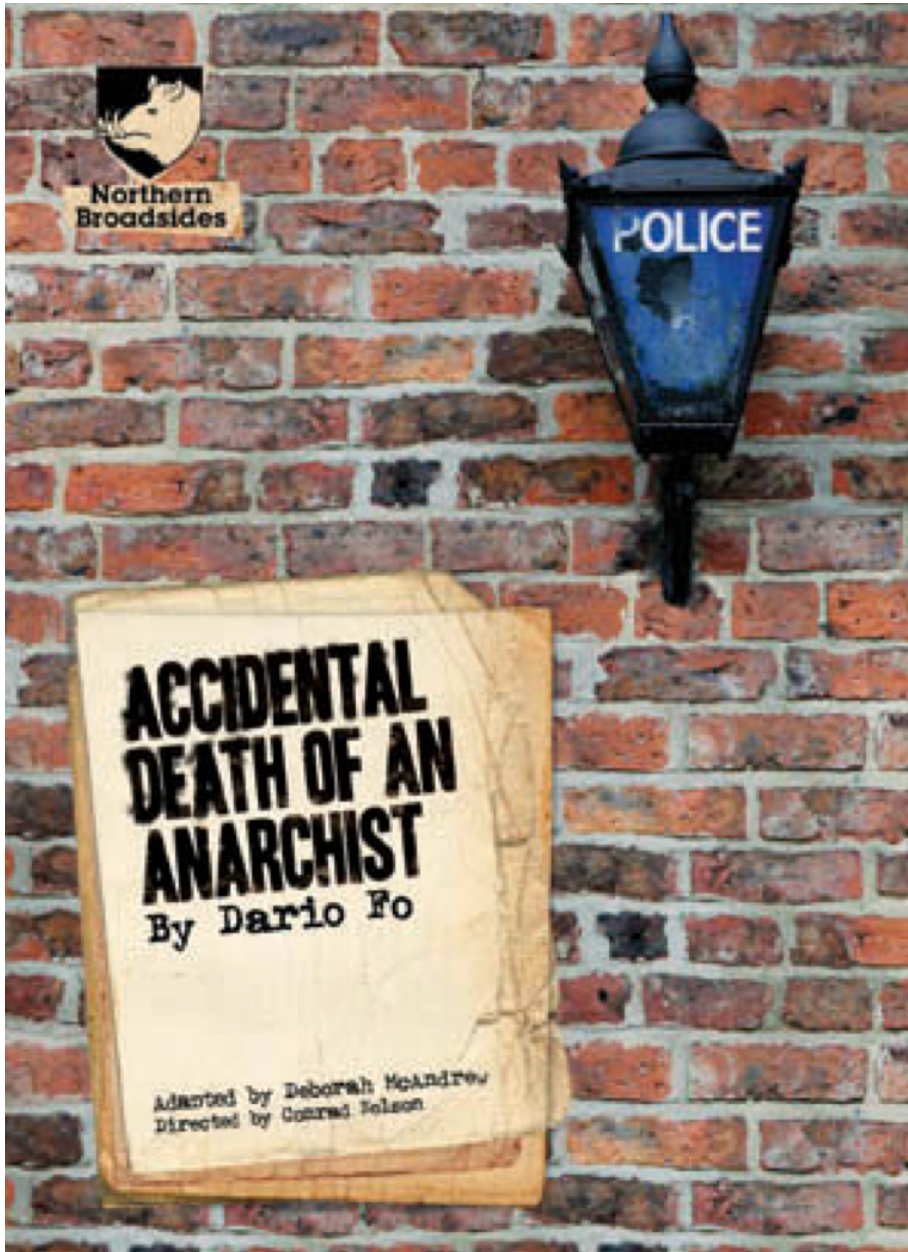


Foto scaricata da < www.northern-broasides.co.uk >; sito consultato il 12/2/2016

ha come protagonisti tre archetipi inglesi facilmente riconoscibili dal pubblico, tra cui un ignorante e stupido poliziotto che si sveglia ritrovandosi indietro nel tempo, negli anni Settanta, un periodo storico nel Regno Unito particolarmente indicato per ambientare questo nuovo adattamento di *Morte Accidentale*.

Proprio in seguito a versioni e messe in scena precedenti criticate per la mancanza di una chiara collocazione geografica, e quindi culturale, dello spettacolo, McAndrew decide espressamente di trasferire gli eventi nel nord del Regno Unito: «People staging previous versions have complained that the dialogue can lack bite because they don't know whether they're in Milan or Middlesbrough. We decided to really rip it out of Milan and stick it in West Yorkshire»¹⁰, coerentemente con le finalità della Northern Broadsides impegnata a mettere in scena spettacoli «with a northern voice.»¹¹ L'approccio adottato nella messa in scena viene illustrato molto più dettagliatamente in un «Education Pack», diviso in una sezione che spiega il *dietro le quinte* con interviste, immagini e foto dello spettacolo e una seconda parte che comprende un articolo dell'adattatrice dal titolo, *The Task of Anarchy*, contenente le sue riflessioni sulla messa in scena di *Morte Accidentale*, ma anche informazioni sull'adattatrice e gli attori, oltre a dati sulle figure storiche attorno a cui ruota il testo. Questo pacchetto, uno fra tanti che la compagnia Northern Broadsides offre ai propri spettatori e a studenti di teatro/performance contiene materiale estremamente utile per capire le dinamiche che hanno portato a scelte di interpretazione testuale, ma soprattutto teatrale riguardanti la messa in scena nel suo complesso.

Più precisamente, McAndrew spiega di aver creato un parallelismo con eventi politici britannici sulla base degli insegnamenti di Fo stesso, il quale crede nella forza del non detto, dei riferimenti indiretti, piuttosto di ciò che viene espressamente dichiarato, motivo per cui non viene mai fatto il nome di Jean Charles de Menezes:

Today, in 2008, our production opens in the same week as the inquest into the death of Jean Charles de Menezes reopens. It's a comparison too poignant to miss. However, just as Fo never refers directly to Pinelli, you won't hear de Menezes named in the Broadsides production. Inference is enough and I take my lead from Fo. It's far more powerful to not say what is in everyone's minds. Like Chekhov and Pinter, Fo knows that what remains unspoken is as powerful, if not more so, than what is actually said¹².

Come si evince da tutto l'articolo, la drammaturga britannica insieme alla compagnia teatrale in questione mette in scena *Accidental Death* sul proprio palcoscenico con l'intenzione di mantenerne le finalità politiche, sapendo che ogni

¹⁰ Abi Bliss, *Five Questions to Deborah McAndrew*, in "Metro", 23 Settembre 2008, <<http://metro.co.uk/2008/09/23/five-questions-for-deborah-mcandrew-525669/#ixzz3wvvgIIPy>>; sito consultato il 11/2/2016.

¹¹ <www.northern-broadsides.co.uk>; sito consultato il 10/2/2016.

¹² D. McAndrew, *The Task of Anarchy*, <www.northern-broadsides.co.uk>; sito consultato il 10/2/2016.

nuova messa in scena è strettamente legata al momento storico in cui si inserisce, rappresentando al tempo stesso un'occasione per dare nuova vita al messaggio di Fo e Rame:

Dario Fo's political integrity scores a direct hit at the human condition for all time; just as he knows that a pompous bloke slipping on a glass eye will be funny forever. It is my adaptation of his play that must be thrown away, like every other version, in every other language. Only Fo's text should be preserved, to be revisited by each generation and, like the rare jewel it is, polished and buffed to a rejuvenated glister¹³.

La sua scelta è estremamente consapevole e motivata tanto da portarla ad evitare qualunque riferimento al termine terrorista, fin troppo ricorrente nei media, per non scadere nella retorica del *Terror Discourse*¹⁴, ma con l'intenzione, ancora una volta sulla base dell'impegno fortemente politico del teatro di Fo e Rame nel senso più ampio e significativo del termine, di portare i propri spettatori a riflettere sugli effetti che la campagna mediatica e dei governi del mondo occidentale sul terrore, che lei definisce come «attuale clima di terrore», ha e continua ad avere su noi cittadini:

This play is about what a terror threat does to us; how we respond, and how our values are stretched to breaking point and beyond. It cannot be accepted that extraordinary rendition, Guantanamo Bay, the shooting of an innocent young man on the London Underground and all the other abuses, political, military and economic that have characterised the last seven years are in any way justified by the 'current climate of terror'. Fo's brilliant satire provides us with a framework for that painful self scrutiny which any truly civilised society must continually undergo¹⁵.

L'impegno politico dichiarato dalla drammaturga si traduce in scelte sia di natura traduttiva che di natura teatrale. McAndrew, infatti, inserisce alla fine del primo atto una canzone ispirata a balli e musiche latine, come salsa e samba, per collegare la sua versione di *Accidental Death* alla riapertura delle indagini sulla tragica morte di Jean Charles De Menezes. L'intento, come dicevamo, era quello di seguire le orme di Fo e Rame, che aggiornavano costantemente *Morte Accidentale* sulla base di sviluppi di cronaca contemporanei alla messa in scena. Questi i versi della canzone:

Adeus my boyhood home, I must cross the
foaming sea Beyond the blue horizon, far away
from my family.
Ola to the land of strangers, and the man that I must

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Vedi M. Baker, *Translation and Conflict. A Narrative Account*, London and New York, Routledge, 2006; A. Draper, *The Politics of Power*, USA, Wadsworth Publishing, 2002.

¹⁵ D. McAndrew, *op. cit.*

be. I know I can face the dangers for the dream of
 Anarchy.
 Forza! Voce! Forza! Voce!
 What's the chance amigo? One face in a million.
 Live the dance amigo – feel the beat
 Like a true Brazilian. Oh – te adoro Salsa – the cabasas, the congas sound
 On the streets of Sao Paolo, to the seats of the London Underground.
 Obrigado Salsa – There's a tear in this immigrant eye. I will move to your Latin groove till the
 day that I die.
 And the beat goes – Bang! Bang! Bang! Bang! Ba-bang bang! Blood pounding in my ears.
 Bang! Bang! Bang! Bang! Ba-bang bang!
 Twenty seven years.
 Bang! Bang! Bang! Bang! Ba-bang bang!
 Electricity.
 Make the connection, shake your bon-bon and dream of Anarchy!
 Forza! Voce! Forza! Voce!¹⁶

La canzone, che si sofferma sulle origini brasiliane della vittima, viene cantata e ballata dagli attori a ritmo di salsa mentre questi indossano costumi che richiamano i *mariachi* messicani, come mostrano le foto a pagina seguente¹⁷.

La mescolanza di riferimenti culturali legati a diversi paesi del mondo latino, per esempio la salsa, nonostante il ragazzo venisse dal Brasile, i cui ritmi per eccellenza sono invece quelli della samba, e i costumi, sembrerebbero indicare l'influenza della cornice teatrale, a cui ho fatto riferimento precedentemente, emersa come quasi costante nella ricezione del teatro italiano nel mondo angloamericano. La scelta del costumista di sottolineare l'identità brasiliana della vittima attraverso le magliette di calciatori, con l'aggiunta di cappelli di chiaro aspetto messicano, è quanto meno discutibile con il rischio di essere fuorviante. Sarebbe legittimo chiedersi come si possa incoraggiare gli spettatori a riflettere sulla violenza delle forze di polizia mentre vengono distratti dagli attori stessi che cantano e ballano a ritmo di salsa con costumi messicani, allo stesso modo in cui è discutibile la funzione del prologo nell'adattamento di Davis *We Won't Pay! We Won't Pay!*

La seguente recensione indica invece come l'anglicizzazione degli eventi, che vengono trasposti nel West Yorkshire, insieme alle scelte del costumista colgono nel segno nel denunciare i metodi polizieschi nei confronti di vittime quali Jean Charles De Menezes:

Out goes Fo's Italy, except for the names of characters, the exaggerated dramatic mannerisms
 and the camp romantic songs. In comes McAndrew's spiky, wittily knowing version of West
 Yorkshire 2008, the credit crunch and abuse of civil liberties, with a nod to DCI Gene Hunt's

¹⁶ <<http://www.northern-broadsides.co.uk.gridhosted.co.uk/wp-content/uploads/2015/03/Accidental-Death-of-an-Anarchist-Education-Pack.pdf>>; sito consultato il 20/02/2016.

¹⁷ Foto scaricate da <<http://www.thepublicreviews.com/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-theatre-oldham/>>; sito consultato il 15/02/2016.



Life On Mars (biscuits and all) and the policing methods that downed Jean Charles de Menezes. A yellow Brazil football shirt further emphasises the link.¹⁸

Una conversazione con la drammaturga ha inoltre chiarito come la motivazione di tali scelte non avesse nulla a che vedere con una rappresentazione caricaturale tipica di altre messe in scena di testi italiani. Come sottolinea McAndrew, l'intento di Fo nel far cantare una canzone anarchica ai poliziotti era quello di far fare loro qualcosa che non avrebbero mai fatto e creare una scena assurda e paradossale, come tante altre nel corso dello spettacolo. La drammaturga britannica, consapevole del fatto che una canzone anarchica non avrebbe avuto alcun significato per il suo pubblico nel 2008, cerca comunque di produrre un effetto simile a quello voluto da Fo facendo fare ai poliziotti qualcosa che non avrebbero mai fatto, come ballare salsa, assumendo pertanto l'identità della persona che era stata uccisa e incoraggiando gli spettatori a riflettere sulla morte del giovane brasiliano:

To make the police do something that they would never do, to make them appear absurd, while taking on the identity of somebody they killed to reproduce the impact of the original play on current British audience so that they would connect with the man who was killed.¹⁹

La generalizzazione nell'identificare l'origine della vittima attraverso ritmi latini, ma non tipicamente brasiliani come quelli di salsa, e i costumi che richiamano il Messico piuttosto che il Brasile, è da ricondurre alla cornice attraverso cui vengono interpretate culture straniere quali quelle latine nel mondo angloamericano. In altre parole possiamo presupporre che la musica e i costumi, seppur non corrispondenti alla nazionalità di Jean Charles De Menezes, abbiano permesso comunque ad un pubblico britannico di riconoscere quei segnali come indicazioni di una origine latina generica e di indirizzarli verso il parallelismo voluto da McAndrew tra il caso Pinelli e quello britannico, seppur con le dovute differenze. L'elemento chiave da tenere a mente è che in questo caso la cornice culturale attraverso cui viene di solito interpretato e recepito uno spettacolo straniero per le sue caratteristiche altre, diverse dalla cultura ricevente, non si traduce in scelte teatrali che portano a una rappresentazione stereotipata dei personaggi. Conferma di questo è anche la scelta ben precisa di far recitare gli attori mantenendo il proprio accento nord britannico, scartando quindi la strategia dello *stage accent* per rafforzare invece la ricollocazione geografica dello spettacolo.

La trasposizione in contesto locale per rendere il testo attuale e significativo per i propri spettatori emerge chiaramente nell'adattamento di McAndrew, come mostra la resa del passaggio seguente:

¹⁸ C. Hutchinson, *Charles Hutchinson reviews Death Of An Anarchist*, "Scarborough Review", 27 November 2008.

¹⁹ Intervista telefonica con Deborah McAndrew, 9 marzo 2016.

INDIZIATO: Bravo, ma dopo il punto! Lei conosce la sintassi e la punteggiatura? Osservi bene: Professore Antonio Rabbi. Punto. Poi c'è maiuscolo P. psichiatra! Ora, guardi, che non è mica millantare un titolo dire: "io sono psichiatra". È come dire "io sono psicologo, botanico, erbivoro, artritico." La conosce lei la grammatica e la lingua italiana? Sì? Beh, allora dovrebbe saperlo che se uno scrive archeologo è come se scrivesse bergamasco... mica vuole dire che ha fatto gli studi!

COMMISSARIO: Sì, ma quel "già libero docente all'università?"

INDIZIATO: Ecco, mi spiace, ma stavolta è lei che millanta: m'ha detto che conosce la lingua italiana e la sintassi e la punteggiatura, e poi salta fuori che non sa neanche leggere corretto...

COMMISSARIO: Cosa non so?

INDIZIATO: Ma non ha visto la virgola dopo il già?

COMMISSARIO: Eh, sì... c'è una virgola. Ha ragione, non ci avevo fatto caso?

INDIZIATO: Ah, ho ragione! "non ci avevo fatto caso?" E lei, col fatto che non ci fa caso, ti sbatte in galera un innocente?

COMMISSARIO: Ma è proprio matto... (*Senza rendersi conto che ha cominciato a dargli del lei*) Cosa c'entra la virgola!

INDIZIATO: Niente, per uno che non sa la lingua italiana e la sintassi! Che poi mi deve dire che titolo di studio ha, e chi l'ha promossa lei... Mi lasci finire! La virgola è la chiave di tutto, si ricordi! Se dopo il già c'è la virgola, tutto il senso della frase cambia di colpo.

Dopo la virgola, dovete prendere fiato ... breve pausa intenzionale... Poiché "sempre la virgola impone diversa intenzionalità."

Quindi si leggerà: "Già" (e qui ci sta bene anche una smorfietta di sarcasmo, meglio ancora!) Allora... ecco la lettura corretta della frase: Già... (*Fa una smorfia e un risolino di testa*) Libero docente all'università, altra virgola, di Padova... come a dire: dai, non sparar frottole... ma a chi la racconti, chi ti crede... solo i fessi ci cascano!²⁰

MANIAC: Well, there you go then. 'Professor Antonio Rabbia' comma, capital 'P' – 'Psychiatrist'. Full stop. It's perfectly obvious to anyone with a basic knowledge of syntax and punctuation. You never use a capital letter after a comma. And anyway, there's no crime in saying you're a psychiatrist. Everybody thinks they're a 'bit of a psychiatrist'. Like a hobby. I could have put anything there, really – philatelist, cyclist, campanologist...

BERT: It also says, 'Lecturer, at the University, of Bradford'. MAN: Yes – and after the 'Lecturer'? BERT: What? MAN: Another comma.

BERT: So?

MANIAC: So! (*He laughs, and shakes his head sadly*) So! (*He appeals to the CONSTABLE, who laughs and shakes his head also*) So – detail, Inspector. You miss a crucial thing like that and an innocent man is condemned.

BERT: What have all these commas got to do with anything?

MANIAC: Clearly nothing to a man who spent the Literacy Hour picking his nose. The humble comma changes the whole meaning of the sentence. After a comma, the reader – that's you – takes a breath. A momentary hiatus, which indicates modified intentionality.

²⁰ D. Fo, *Le Commedie di Dario Fo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 9.

I'll take you through it, shall I? 'Lecturer,' comma – and here you might invest that comma with a sneer or an ironic chuckle – 'Lecturer', (*sneers, chuckles*), 'at the University,' another comma (*scoff*), 'of Bradford!' It's perfectly clear. Like saying 'woo woo, (*Siren sound*) wake up loser, you'd have to be a right donkey to take this seriously.'²¹

La sostituzione del nome di una università italiana con quella di Braadford, il riferimento alla Literacy hour, cioè l'alfabetizzazione nelle scuole primarie britanniche, la resa della funzione dell'avverbio italiano già e il suo rispettivo significato, che non hanno corrispondenti in inglese, attraverso il mantenimento di sogghigni e risate sotto i baffi, sono tutti esempi dell'approccio complessivo di questo adattamento accolto con grande entusiasmo dalla critica.

Secondo Ian Hall, tra gli altri, non solo McAndrew riesce a rendere attuale lo spettacolo ma lo fa con il giusto ritmo ed equilibrio tra riferimenti espliciti e allusioni implicite alla corruzione che affligge qualunque società:

Most of all, much praise must go to the adaptor of the play Deborah McAndrew, by keeping any play bang up to date is a hard task, to keep it flowing at such a pace is rare. Ms McAndrew managed to do both. By also keeping in the references and subtle winks to those who read between the lines and saw the corruption that can be anywhere if left untreated, for that alone Ms McAndrew deserves full applause. All in all a superb piece of theatre.²²

La recensione del *Northern Echo* sottolinea come l'apprezzamento della critica fosse condiviso dal pubblico che ha riso talmente tanto da spingere quasi gli attori a interrompere lo spettacolo in alcune occasioni:

The appreciative audience in The Georgian Theatre Royal laughed so much they nearly stopped the play on numerous occasions. This production is quirky, side-splitting and the funniest thing I've seen for a long time. May the farce be with you. Northern BroadSides, we love you.²³

L'adattamento di McAndrew, messo in scena per la prima volta del 2008, viene riproposto, con modifiche e tagli, nel 2014 a Manchester da parte di un regista e una compagnia teatrale diversi e con risultati altrettanto diversi. La critica infatti a volte premia, ma a volte mette in discussione questa produzione. Nella seguente recensione, per esempio, i pezzi di salsa, inseriti all'interno di una produzione che sposta l'ambientazione in un periodo non ben definito seppur con riferimenti al 2010, diversamente dall'adattamento originario, vengono definiti una delizia, seppur assurda:

²¹ D. Fo, *Accidental Death of An Anarchist*, adapted by Deborah McAndrew, 2008, manoscritto.

²² I. Hall, *Accidental Death of an Anarchist*, "Liverpool Echo", 13 November 2008.

²³ P. Radcliffe, *Accidental Death of an Anarchist*, "Northern Echo", 21 October 2008.

Beautifully delivered salsa numbers, choreographed by Catherine Kinsella, which come out of the blue and are an absurd delight. It's hard to place the production in any decade – 2010s references but no computers or mobile phones – but that only adds to the timeless nature of the subject in hand. *Accidental Death of an Anarchist* really is, in the very best sense, a bit of fun, and *The Coliseum* once again proves that it can deliver solid, enjoyable productions that provide a great night out²⁴.

Un altro critico riconosce che ci sono momenti di pura stupidità, ma che le parti musicali contribuiscono a rendere lo spettacolo divertente, se lo spettatore sta al gioco e che complessivamente la produzione mantiene la sua rilevanza politica:

Admittedly there are moments of pure silliness and even a musical number here and there – but if you're prepared to go with the flow- then you'll benefit from a really good laugh. This production lives up to its description as a classic by remaining politically sharp²⁵.

Altri, al contrario, sostengono che la produzione non stimola il senso critico negli spettatori, come invece si prefigge Fo e che la scelta di far ballare salsa ai poliziotti, piuttosto che far cantare loro una canzone anarchica, come nel testo originale e in altre produzioni britanniche, seppur divertente faccia perdere il piglio ironico:

Fo's farce entertains as part of a process which encourages his audience to question conventional beliefs and challenge authority. It's this that is lacking and without it the show is just another farcical comedy, and maybe not as funny as the best. [...] In earlier productions *The Maniac* cajoled the police into joining him in singing anarchist songs. Getting them to salsa is entertaining, but completely lacks the irony. Relocating the show from late-sixties Italy to modern Britain, doesn't help. The reference to Sussex levels and Theresa May grate against the still included Italian names and references to Milan²⁶.

Queste riflessioni su come la scelta di ambientare lo spettacolo in Gran Bretagna si scontri con i continui riferimenti ad eventi e luoghi italiani conferma la natura effimera di ogni rappresentazione teatrale, che è legata al qui e all'adesso di ogni messa in scena. A questo si aggiungono una serie di scelte operate a vari livelli, come ulteriormente sottolineato da McAndrew durante la nostra conversazione telefonica, da parte tutti gli interpreti coinvolti nella trasposizione di un testo teatrale da una cultura ad un'altra, alcune motivate politicamente e altre da ragioni

²⁴ J. Beggs, *Accidental Death of an Anarchist Reviewed*, "The Reviews Hub", 12 March 2014, <<http://www.thepublicreviews.com/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-theatre-oldham/>>; sito consultato il 15/02/2016.

²⁵ N. Anglesey, *Review: Accidental Death of an Anarchist*, "Manchester Evening News", 2 March 2014, <<http://www.manchestereveningnews.co.uk/whats-on/arts-culture-news/review-accidental-death-anarchist-oldham-6803389>>; sito consultato il 12/02/2016.

²⁶ J. Davies, *Accidental Death of an Anarchist Reviewed*, "Manchester Confidential", 14 March 2014, <<http://www.manchesterconfidential.co.uk/culture/arts/accidental-death-of-an-anarchist-oldham-coliseum-reviewed>>; sito consultato il 18/02/2016.

più direttamente teatrali o commerciali. In questo caso, ad esempio, è evidente come lo stesso adattamento, in parte modificato e messo in scena da attori e registi diversi, abbia portato a risultati divergenti a distanza di qualche anno. Non bisogna infine dimenticare che assicurare la riuscita, e quindi il successo di uno spettacolo, specialmente se straniero, è una priorità che condiziona fortemente le scelte di adattatori e registi e che la riproposizione di *Accidental Death of an Anarchist* in un altro teatro in un altro periodo, soprattutto da parte di altri attori e registi rispetto a quelli per i quali l'adattamento originario era stato concepito, porta per definizione alla creazione di uno spettacolo che difficilmente riesce a mantenere le stesse finalità che si era prefissa la Northern Broadsides.

La produzione di quest'ultima, che si caratterizza per l'impegno politico dei suoi interpreti in termini di adattamento e di scelte teatrali, costituisce un esempio di quello che altrove ho definito come *resistant approach*²⁷, un approccio che si differenzia da quello predominante nel mondo anglo-americano focalizzato sull'origine culturale dei testi teatrali italiani, siano essi di Fo e Rame, o di altri drammaturghi. Da un lato questa, come la produzione di Davis fra tante altre, conferma la complessità di fattori che determinano e continuano a determinare la ricezione di drammaturghi italiani nel Regno Unito e negli Stati Uniti, in termini non solo di scelte prettamente linguistiche e traduttive, ma soprattutto di elementi e tradizioni culturali e teatrali in senso ampio che portano alla riscrittura di questi testi stranieri al fine di creare prodotti facilmente fruibili dalla società ricevente per garantirne il successo. Al tempo stesso adattamenti quali quello di McAndrew indicano che stanno emergendo tendenze e approcci alternative a quelli predominanti. L'impegno politico dei traduttori/adattatori e delle compagnie teatrali coinvolte, se collocato in un contesto fertile e realizzato attraverso strategie in controtendenza alla strategia degli *stage Italians*, come nel caso delle messe in scena di testi di Fo e Rame da parte della San Francisco Mime Troupe a Los Angeles negli anni Ottanta, può portare infatti a risultati estremamente positivi e coerenti attraverso un *resistant approach*. Da questo punto di vista, la traduzione teatrale continua a rappresentare una stimolante, seppur negletta, area di studio in seno ai Translation Studies e non solo, che offre spunti interessanti sui rapporti tra le culture persino al giorno d'oggi in un mondo in cui i confini culturali, storici e geografici vengono continuamente messi in discussione attraverso fenomeni della globalizzazione e flussi migratori.

²⁷ Vedi S. Taviano, *Staging Dario Fo and Franca Rame*, cit., ma anche "Staging Italian Theatre: A Resistant Approach", in: *Voices in Translation. Bridging Cultural Divides*, ed. by Gunilla Anderman, Clevedon, Multilingual Matters, 2007, pp. 46-55; "Theatre and culinary translation of Italian culture", in: *Cross-Cultural Encounters: Identity, Gender, Representation*, ed. by Marc Silver and Giovanna Buonanno, Roma, Officina Edizioni, 2005, pp. 204-212.