

Enthymema XXII 2018



ENΘYMHMA

Apologia dell'addomesticamento nella traduzione di teatro politico: *Sotto paga! Non si paga!* di Dario Fo

Miquel Edo

Universitat Autònoma de Barcelona

Abstract – Nel bivio tra *domestication* e *foreignization* è in corso un processo in cui la seconda strada prende sempre di più il sopravvento. Contro questa linea di tendenza, vengono qui sviluppate alcune argomentazioni favorevoli alla *domestication* in traduzione teatrale. Più specificamente, si prende *Sotto paga! Non si paga!*, di Dario Fo, a campione di una tipologia testuale ben precisa: quella delle opere contraddistinte, da una parte, da una forte intenzionalità politica e, dall'altra, da un notevole numero di riferimenti culturali esclusivi della cultura di partenza italiana. Al di là delle particolarità del sottogenere politico vengono comunque adottati, a difesa della modalità addomesticante, anche alcuni tratti definitivi di tutto il macrogenere drammatico, tra cui l'immediatezza sia temporale che spaziale.

Parole chiave – Traduzione addomesticante; traduzione straniante; traduzione teatrale; Dario Fo; culturema.

Abstract – In the conflict between domestication and foreignization as approaches to a translation we have been witnessing a process in which the latter is increasingly gaining strength. In opposition to this tendency, this article presents arguments favouring domestication when translating theatre plays. In particular it concentrates on Dario Fo's *Can't Pay? Won't Pay!* as an example of a specific text type: plays in which there is a strong political intent and in which there are a number of cultural references, both social and political, that are exclusive to the source culture of the work under scrutiny, in this case Italian. Going beyond the particularities of the political subgenre, some defining features of the entire dramatic macro-genre, including temporal and spatial immediacy, are also used in defence of domestication.

Keywords – Domestication in translating; foreignization in translating; translating theatre plays; Dario Fo; cultural references.

Edo, Miquel. "Apologia dell'addomesticamento nella traduzione di teatro politico: *Sotto paga! Non si paga!* di Dario Fo". *Enthymema*, n. XXII, 2018, pp. 30-40.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/10617>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Apologia dell'addomesticamento nella traduzione di teatro politico: *Sotto paga! Non si paga!* di Dario Fo¹.

Miquel Edo

Universitat Autònoma de Barcelona

1. Introduzione

Forse sembrerà fuori luogo proporre un'apologia del metodo addomesticante per il genere letterario in cui i traduttori hanno agito e continuano ad agire con maggiore libertà creativa, sostenuti a loro volta da non pochi traduttologi (cfr. gli stati della questione approntati da Che Suh; Currás Móstoles 62-92; Fernandes 125-29; Windle 159-62; Fois 165-75). Difficile dare torto, d'altra parte, alle voci che si sono alzate contro il rimaneggiamento degli originali, lamentandosi dei troppi adattamenti che ricadono nello stereotipo e nella banalizzazione (De Stasio; Kelly; Dalvai 4; Osimo; Randaccio 54) o rompendo la tradizionale alleanza tra performabilità (o recitabilità) e *domestication* per condannare, in nome dell'«integrazione semiotica», la mania di «naturalizzare indiscriminatamente tutto», per rendere «tutto scorrevole, trasparente, didascalico» (Greco 8-9). Eppure, il progressivo dilagare – in questi ultimi anni – della modalità opposta, quella straniante, sia nella teoria sia nella prassi della traduzione letteraria nel suo complesso, giustifica il tentativo di mettere alcuni argini ad una piena che rischia di provocare altri danni.

Quali argomenti può allora invocare un traduttore dalla vocazione addomesticante? In seguito ne verranno proposti cinque, illustrati con degli esempi che rientrano nel settore dei cosiddetti *realia* o culturemi, o riferimenti culturali, uno dei fenomeni traduttivi che più ineludibilmente costringono a prendere posizione rispetto al bivio *domestication* / *foreignization*. I sostenitori della seconda sono del parere che la cultura della lingua di partenza vada esibita in tutta la sua esoticità ed alterità, ritenendo anzi che questa sia una delle funzioni primarie di ogni traduzione. I sostenitori della *domestication* danno invece la precedenza alla funzione svolta dai culturemi nel testo fonte, da emulare nel testo d'arrivo con soluzioni che facciano scaturire lo stesso effetto. Per i primi la traduzione non deve nascondere la propria natura; i secondi difendono il vecchio ideale della traduzione secondo cui il lettore dovrebbe scambiarla per un originale.

2. L'autore

Il primo argomento riguarda l'autore qui preso a campione, Dario Fo, e non è estrapolabile a molti altri drammaturghi, dato l'approccio atipico di Fo nei confronti sia dei suoi testi, sia delle traduzioni di essi. Certamente non è detto che il traduttore debba adeguare il suo criterio alle opinioni dell'autore sulla propria opera, ma – in primo luogo – non sarà sempre in grado di scavalcarle e – in secondo luogo – esercitano comunque un innegabile impatto sulla

¹ Quest'articolo si inserisce nelle attività svolte dal gruppo consolidato di ricerca Transmedia Catalonia, finanziato dall'AGAUR, Generalitat de Catalunya, rif. 2017 SGR 113.

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

ricezione dei testi letterari, compresi quelli drammatici. È ben nota la libertà concessa da Fo ai suoi traduttori:

Fo clearly states that adaptations are always necessary. [...] Adaptors, therefore, Fo advocates, are free to change the playtext *as long as* their aim is to make the message more explicit and the didactic function of theatre more effective. This is a crucial point. (Dalvai 6)

A dire il vero, più che di libertà si dovrebbe parlare di imposizione della libertà. Fo stesso, infatti, interferiva di persona e in molte occasioni nell'operato del traduttore, disapprovandone le scelte perché gli sembravano poco coraggiose, oppure lavorando gomito a gomito con lui anche dopo la prova del fuoco del palcoscenico (Dalvai 7-13; Randaccio 55). Così faceva, in fin dei conti, anche con il testo italiano: «la drammaturgia di Dario Fo e Franca Rame è composta di “testi mobili” sempre pronti ad accogliere variazioni e aggiornamenti imposti sia dalle vicende di cronaca che dalle sollecitazioni della sala» (Randaccio 53). Gli originali venivano rivisitati in continuazione, su spunti forniti sia dalle diverse rappresentazioni, messinscene, riletture, traduzioni, sia dall'attualità politica, che portava a sostituire i personaggi scherniti di volta in volta.² L'estrema instabilità del testo di partenza, da collegare a una tradizione di teatro popolare poco attenta alla fissazione e alla pubblicazione del copione, serviva perciò da ulteriore stimolo o giustificazione per una fitta manipolazione da parte del traduttore. Se l'autore modificava il testo a piacere sul piano temporale, perché il traduttore non poteva permettersi di modificarlo sul piano spaziale, e cioè geografico?

3. Il sottogenere «commedia politica»

Il secondo motivo non si circostringe soltanto a un autore, ma si estende al sottogenere a cui appartiene la produzione di Fo, in particolare il testo qui oggetto d'analisi, *Sotto paga! Non si paga!*. Nel teatro politico, l'intento ideologico conta almeno tanto quanto la finalità estetica. L'esotismo, volendo, può anche ritenersi funzionale a entrambi gli scopi: sentire i nomi di politici e di imprenditori italiani dimostrerà al pubblico della lingua d'arrivo che in Italia si verificano le medesime corruzioni, gli stessi soprusi esistenti nel proprio Paese. È tuttavia indiscutibile che, se ciò che ci si prefigge è l'incitazione brechtiana alla rivolta, o una risata che sfoci successivamente nell'azione diretta, sarà più efficace mettere alla gogna nomi e avvenimenti familiari allo spettatore straniero di cui questo conosca gli antefatti e le 'colpe', in modo da alimentarne o accrescerne il malcontento. Così ha fatto – ed era già stato osservato da Randaccio (59-60) – il traduttore inglese Joseph Farrell nei brani seguenti:

ANTONIA [...] A ogni modo, tu che t'indigni, sappi che a manifestare per il latte, tra i più scatenati, c'erano i 'tuoi' compagni della cgil, del psdi, piccicci, cpc... Com'è che vi chiamate adesso? Cambiate sempre nome!? Ah, sí, del PD! (*Sottolinea PD con il tono della voce e puntando il dito contro Giovanni*).

GIOVANNI Cosa, cambiano sempre? Tu mi fai il favore, davanti a me, di evitare di dire PD con

ANTONIA [...] And for your information, among the most vociferous protesters at the milk demonstration, there were several of 'your' comrades from the trade unions and the party . . . what's the party called nowadays? It's always changing its name. Labour or New labour? (*Makes a gesture of contempt with a wave of her arm.*)

GIOVANNI What's always changing? Do me a favour . . . in my presence, kindly do not say

² Da Ratzinger a Wojtyła, da Tronchetti Provera a Geronzi, da Pirelli e Agnelli a Brunetta, Dini, Tremonti, Mastella, per fare soltanto alcuni esempi presi dalle molteplici stesure di *Sotto paga! Non si paga!*, commedia prima intitolata *Non si paga! Non si paga!*, di cui si sono conservate numerose testimonianze anche non pubblicate, tutte con un consistente numero di varianti riguardo ai culturemi.

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

quel tono (*la imita*)... PD! Quando nomini il mio partito, devi dire Partito Democratico, PD.
(Fo, *Sotto* 23)

New Labour in that tone of voice . . . (*mimics her*) . . . New Labour . . . When you mention the party to which I owe allegiance, you must always say . . . (*in gentle tones*) . . . New Labour.
(Fo, *Low* 16)

GIOVANNI Cobas? No global? Autonomia PS? [...] Lei è più a sinistra di D'Alema!
APPUNTATO Beh, non è che ci voglia molto...
(Fo, *Sotto* 28)

GIOVANNI You're not a terrorist, a no-global activist. Is there an anarchist cell down at the police station? You're away to the left of Peter Mandelson.
SERGEANT Not saying much, is it?
(Fo, *Low* 22)

È la tecnica detta equivalente culturale, o trapianto culturale,³ la quale, insieme all'amplificazione (o espansione, o esplicitazione) e alla condensazione (o compressione, od omissione), gioca un ruolo centrale nelle traduzioni più propriamente catalogabili come adattamenti, arrivino o meno all'estremo di spostare l'azione nel paese della lingua ricevente.⁴ Tuttavia, accanto a queste tre tecniche se ne contano altre che possono venire adottate pur rimanendo entro i limiti di una traduzione, possibilità che pure ammette *Sotto paga! Non si paga!*⁵ Non va per forza impiegato, com'è stata la tendenza prevalente nella storia delle traduzioni di Fo, un alto tasso di libertà creativa. Ci si può limitare, per così dire, a un addomesticamento a basso voltaggio, finalizzato a contrastare l'opacità dei riferimenti culturali con il minore grado di intrusione possibile. Quattro tecniche meritano un'attenzione particolareggiata in quest'ambito di operatività.

Quando nella traduttologia applicata ai riferimenti culturali si parla di amplificazione e condensazione non si discrimina sempre tra le aggiunte e le soppressioni più corpose di battute o brani interi, caratteristiche appunto dell'adattamento, e quelle di minore portata, in cui viene cancellata soltanto la parte della battuta («Il Settebello») meno nota allo spettatore straniero o viene aggiunto il minimo indispensabile («dans nos usines») per identificare il cultura o coglierne il senso:

³ Da altri autori definita semplicemente adattamento o naturalizzazione. La traduttologia ha sfornato numerosi elenchi di tecniche di traduzione dei *realia*, in generale poco dissimili gli uni dagli altri tranne che per le scelte terminologiche, e tutti fondamentalmente ispirati al pioniere Peter Newmark. Delle sintesi di queste diverse proposte di classificazione si leggono in Molina 99-117; Mangiron 77-118; Forteza 83-88, 98-107; Fernández Guerra 5-12.

⁴ Non è il caso di Farrell, nella cui traduzione i personaggi conservano i nomi italiani, in una sorta di «imprecise setting, half-Italy and half-England» (Dalvai 19), ma si registrano spostamenti dell'ambientazione sia in qualche riscrittura spagnola di questa *pièce* (Zatlin 29-30), sia in versioni straniere di altre commedie di Fo (Dalvai 17-20).

⁵ È stata scelta a campione questa commedia non solo perché in essa l'umorismo a sfondo ideologico poggia in gran parte sui culturemi (perlopiù casi e persone della vita pubblica italiana ignoti oltre i confini nazionali), ma anche perché la loro distribuzione lungo il testo ammette con una certa facilità l'applicazione di ogni tipo di procedimento traduttivo. I *realia* vengono proposti in battute di solito isolate e in un numero non particolarmente elevato. Rimandano poi a fenomeni sociopolitici comuni a molti paesi soprattutto occidentali e ricorrenti in questi ultimi decenni: fusione delle banche, delocalizzazione industriale, corruzione politica, per citarne solo alcuni. Ecco perché Fo aveva modo di aggiornare questi riferimenti senza dover riscrivere quasi nessun brano lungo, sostituendo semplicemente il nome di un politico o imprenditore con quello di un altro, ed ecco perché il traduttore può anche lui rimpiazzarli o modificarli senza eseguire interventi troppo pesanti. In altre parole: la struttura testuale dimostra una grande permeabilità a tutte le tecniche, da quelle più azzardate a quelle più stranianti.

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

LUIGI Certo, abbiamo tirato l'allarme, e poi giù tutti sui binari! Abbiamo bloccato tutta la linea. Anche il Settebello e l'espresso per Parigi! (Fo, *Non* 42) [Hemos bloqueado todas las líneas. Incluso el expreso de París. (Fo, *¡Aquí* 28)]

LUIGI [...] 'Sti figli di puttana degli imprenditori, quando gli conviene: «Basta, basta di lavorare la terra! Venite tutti al nord: emancipatevi!» (Fo, *Sotto* 45) [Venez tous au nord, dans nos usines : émancipez-vous ! (Fo, *On* 60)]⁶

Una seconda strategia un po' più invadente, questa invece ben fissata dalle liste tassonomiche, sarebbe la «generalizzazione», e cioè la rinuncia al culturema in favore di un iperonimo:

GIOVANNI [...] Lui, il furbo, è venuto qui per cercare di farmi parlare: «Bisogna assaltare i supermercati... la rivolta nella polizia!» che se io da fesso appena appena ci cascavo e gli davo ragione... lui: «Altolà... Brigate rosse! Sei in arresto!» (Fo, *Sotto* 31) [*'Stop right there . . . anti-terrorist squad . . . you're under arrest!*' (Fo, *Low* 26); «¡Alto ahí, terrorista, queda detenido!» (Fo, *Nueva* 38)]

GIOVANNI [...] Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, o Geronzi di Mediobanca... [...] che se vi permettete di mettere le mani addosso alla rispettiva moglie, vi sbattono fuori dal Corpo sui due piedi... (Fo, *Sotto* 38) [No es la mujer de un diputado o de un alcalde (Fo, *Nueva* 49);⁷ *It's not as if she's some celeb . . .* (Fo, *Low* 35)]

La «generalizzazione» farebbe capo a una tipologia di equivalente non culturale ma funzionale, benché spesso la si possa anche catalogare come equivalente descrittivo, o esplicativo, in quanto differisce dalla glossa intratestuale solo perché sostituisce il termine originale invece di aggiungersi ad esso. Vediamo il brano seguente:

GIOVANNI Che Comune abbiamo! Fa le casse e anche i coperchi.
BECCHINO La signora Moratti pensa a tutto! (Fo, *Sotto* 74-75)

Amplificare condurrebbe – per esempio – a: «Qui a Milano il nostro sindaco, la signora Moratti, pensa a tutto!»,⁸ mentre generalizzare implicherebbe la soppressione de «la signora Moratti»: «Nuestro alcalde está en todo» (Fo, *Nueva* 101); «Notre député-maire pense à tout!» (Fo, *On* 95).

Un modo alternativo di generalizzare, da ritenere comunque una tecnica a sé stante, sarebbe quello di sostituire riferimenti culturali noti nella cultura fonte con riferimenti culturali universali. Gli esperti lo definiscono «universalizzazione» o «globalizzazione», anche se – stranamente – ci si sono soffermati poco. A dire il vero, si sono soffermati sugli usi di questa

⁶ Tali aggiunte nel corpo del testo vengono chiamate glosse intratestuali (o interdialogiche). Ovviamente, in una traduzione finalizzata alla lettura, se l'editore accetta l'inserimento di note, saranno queste il luogo deputato alle amplificazioni esplicative. Per *Sotto paga! Non si paga!* si veda la traduzione francese di Cecchinato e Colchat (Fo, *On*).

⁷ Per errore o intenzionalmente nella traduzione spagnola vengono adoperati dei termini (diputado, sindaco) più generici di quelli originali (Tronchetti Provera, Fazio, Geronzi), ma non ne sono veramente l'iperonimo. Si tratta di un'evenienza spesso trascurata dai traduttori, quasi una combinazione tra la tecnica prescelta (in questo caso la generalizzazione) e la cosiddetta «creazione» (o «creazione autonoma»). Anche negli esempi che verranno forniti nei paragrafi successivi a proposito di altre tecniche si potrà osservare una maggiore o minore fedeltà alla semantica o all'identità del culturema originale.

⁸ Proposta nostra.

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

tecnica in cui il *realia* continua ad appartenere alla cultura di partenza (Mangiron 111-12), e cioè sulla sostituzione di un culturema con un altro sempre della lingua fonte ma più trasparente ai lettori o spettatori della lingua meta:

ANTONIA [...] Ha la sua lucettina, il suo seggiolino... si mette lí e si legge tutta la «piattaforma» del progetto sindacale... se la impara a memoria. (Fo, “Non 13) [He has his little flashlight, his little chair. And he reads Dante’s *Inferno*. He’s trying to memorize it. (Fo, *We* 12)]

O, con una minore deviazione semantica:

BRIGADIERE [...] E poi dicono tanto della malavita meridionale! (Fo, *Sotto* 62) [E poi dicono tanto della mafia siciliana!]⁹

Eppure non è detto che il culturema debba appartenere alla cultura di partenza. Alcuni traduttori sono ben consapevoli dell'utilità dei *realia* validi a livello internazionale, e cioè noti ovunque:

GIOVANNI Sì: dicevo che voi mica siete figli del popolo come diceva Gramsci... voi siete servi del potere... sbirri del padrone! (Fo, *Sotto* 37) [Yes. I was saying that you are not really sons of the people, as Karl Marx had it. (Fo, *Low* 33)]

GIOVANNI [...] Non è la moglie di Tronchetti Provera, o Fazio, o Geronzi di Mediobanca... che l'hanno fatto pure cavaliere del lavoro! (Fo, *Sotto* 38) [ou Geronzi de Mediobanca... qu'on a nommé patron des Télécoms ! (Fo, *On* 52)]

Infine tutte le liste di procedimenti traduttivi dei culturemi includono una categoria finale che prevede un'ibridazione tra due o più tecniche, ma non si entra quasi mai – ed è questa probabilmente la principale lacuna da colmare nell'ambito di studio qui preso in considerazione – nel merito di combinazioni specifiche. Spicca con una fisionomia ben definita, in particolare, la sostituzione dei riferimenti della cultura fonte con riferimenti della cultura ricevente dotati di una parziale, potenziale o apparente portata universale o manipolati in modo da raggiungerla. Ecco in seguito due campioni di questa via di mezzo tra culturema della cultura meta e culturema internazionale o non-culturema generico, atti a evitare il principale svantaggio della prima, e cioè il fatto che sia avvertita troppo marcata nazionalmente:

GIOVANNI Non vi fidate... fate bene a non fidarvi della PS... Siete tornati per verificare che non abbiano combinato qualche gabola? Poi, magari, arriverà la Finanza per controllare su di voi, poi verrà la Digos... poi i corpi separati della Marina... (*Mima una remata grottesca*). (Fo, *Sotto* 36) [You don't trust them . . . I suppose you're right . . . you're checking up on them, then the special branch comes to check up on you, then the drugs squad on them, then the commandos . . . I suppose the Navy will be along soon (*Mimes action of rowing*). (Fo, *Low* 32)]

ANTONIA [...] L'ho visto in tv... in quella trasmissione... come si chiamava...? Ah, sí: «La cucina della schifezza». (Fo, *Sotto* 24) [Je l'ai vu à la télé... dans cette émission... comment ça s'appelait?... Ah, oui : «Un dîner imparfait». (Fo, *On* 34)]

Special Branch è il nome di una unità della polizia britannica, ma l'impronta nazionale del culturema viene attenuata dalla sua relativa internazionalità (si trova anche in molti altri paesi del Commonwealth) e dalla sua confondibilità – se scritto con le lettere iniziali minuscole –

⁹ Proposta nostra.

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

con un sintagma universalmente generico (come a dire 'corpi speciali'). «Un *dîner imparfait*» modifica *Un dîner presque parfait*, titolo di una famosa trasmissione culinaria della rete televisiva francese M6 andata in onda dal 2008 al 2014, così da approfittarne le reminiscenze e la semantica senza identificarvisi pienamente. In confronto con le altre tecniche, sia queste soluzioni pseudo-universali che l'universalizzazione vera e propria sono state non solo poco studiate dai traduttologi, ma anche relativamente poco frequentate dai traduttori, compresi quelli addomesticanti.

4. L'enciclopedia di conoscenze dello spettatore medio

Un terzo motivo con cui sostenere le proposte di un traduttore dal profilo familiarizzante non viene affrontato dai traduttologi forse per timore di scivolare nel politicamente scorretto. Senz'altro, se se ne fosse parlato di più, ne sarebbe nata qualche controversia. Ci riferiamo al grado di conoscenze culturali del cittadino medio in ciascun Paese ed è dunque un fattore non specifico della traduzione teatrale (né di quella letteraria). Si prendano i due brani seguenti:

ANTONIA [...] E tutte le altre: «Giusto! Sotto paga non si paga!» Quella svenuta ha ripreso subito i sensi! Via come una saetta ai banchi: «Sotto paga! Non si paga! Non si paga!» Pareva l'assalto a Porta Pia! (Fo, *Sotto* 14)

MARGHERITA Il mio Luigi le ha raccontato tutte 'ste cose?! [...]

ANTONIA Ma va là! Roba da Sacra Rota! Annullamento! Cancellamento immediato del matrimonio! [...] Andare in giro a raccontare cose riservate... private, intime, personali, al 'primo' che capita! (Fo, *Sotto* 35)

I *realia* contenuti in questi passaggi (l'assalto a Porta Pia, la Sacra Rota) susciteranno sicuramente alcuni interrogativi nel traduttore che dovrà risolverli. Nel contesto socioculturale della lingua meta sono verosimili in bocca a figure inquadrare nel proletariato industriale? Lo erano nel contesto socioculturale di partenza? Un *realia* più universale quale – ad esempio – «la prise de la Bastille» (Fo, *On* 22n) sarebbe accettabile per altri riceventi europei, o soltanto per i francesi (o neanche per i francesi)? Non ci si aspetterebbe qualcosa di più banale («Allò era la revolució...», Fo, *¡Ací* 37)? E a prescindere dalla verosimiglianza, forse non ricercata dall'autore, lo spettatore della lingua d'arrivo conosce la Sacra Rota, riferimento a prima vista non esclusivamente italiano? Una risposta negativa pone ulteriori difficoltà d'indole metodologica. Come decidere se questa risposta va attribuita a differenze di tipo quantitativo (un'enciclopedia di conoscenze più ricca in assoluto presso il proletario e/o lo spettatore italiano) o a differenze riguardanti le specificità di ogni cultura (maggiore familiarità, in Italia, con le strutture del Vaticano)? Come stabilire in termini quantitativi il bagaglio enciclopedico del cittadino medio? Come dimostrare che l'italiano medio è più colto – leggermente più colto, se vogliamo – del cittadino medio di altri Paesi a lui vicini geograficamente e culturalmente? Eppure, nonostante la mancata dimostrazione dell'ipotesi, e nonostante sia un'ipotesi inconfessabile appunto perché tendente a ferire delle suscettibilità, in certi paesi sono molti i traduttori – e viene da chiedersi se in tanti possano sbagliarsi – che nutrono una chiara consapevolezza delle maggiori limitazioni del loro destinatario rispetto al destinatario dell'autore per quanto riguarda la cosiddetta 'cultura generale'. Se il traduttore in questione si schiera poi dalla parte dell'approccio addomesticante, non si tirerà indietro neanche di fronte a eventuali accuse di eccessivo paternalismo nei confronti di un lettore o pubblico più maturo e intelligente di quanto lui non reputi. E quindi agirà di conseguenza, forse eliminando *tout court* la

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

breve frase relativa alla Sacra Rota, o servendosi di un'altra delle tecniche enumerate nei capitoli precedenti.

5. L'immediatezza temporale

Il quarto e il quinto fattore proponibili a sostegno della traduzione addomesticante ci riportano al genere teatrale, ma – a differenza del secondo, valido soltanto per il sottogenere «teatro politico» – coinvolgono il genere nel suo complesso. Il quarto è quello più determinante. Malgrado venga spesso soltanto enunciato e di rado sia oggetto di ulteriori approfondimenti, non si può affermare che sia ignorato dagli studiosi della traduzione teatrale (Currás Móstoles 87; Fois 66; Lapeña 153-54, 163-66). Anche quelli inclini all'approccio straniante ne sanciscono la problematicità, concedendo qui un vantaggio ai loro avversari:

Resta tuttavia valido il pensiero del poco tempo a disposizione del pubblico in teatro: Se a casa un lettore ha tempo di riflettere sugli elementi che non conosce e anche di consultare opere che gli vadano in aiuto, a teatro tale possibilità manca. Ciò significa che, senza considerare necessariamente il pubblico ignorante, pigro e oligofrenico, può essere necessario fornirgli gli strumenti per capire almeno una buona parte di ciò che viene recitato nel momento stesso della fruizione. (Osimo)

E ciò che è particolarmente importante «[to] grasp immediately» (Zatlin 1) sono proprio i culturemi: «es importante que la audiencia reconozca de forma instantánea los elementos específicos de la cultura origen que transmite la obra, en caso contrario es cuando se produce el vacío cultural o *cultural gap*» (Currás Móstoles 87). Mentre chi si imbatte in un culturema nel corso della lettura di un libro se lo può guardare e riguardare tutte le volte che vuole e può interrompere la lettura per eseguire una ricerca lessicografica o enciclopedica, lo spettatore di un'opera teatrale deve decodificare gli enunciati nel giro di pochi secondi.

Anche negli esempi fin qui presentati, il tempo richiesto dalla decodifica si rivela – accanto a quel fattore che avevano il compito di illustrare, o prioritariamente rispetto ad esso – l'arma più potente a favore dell'addomesticamento. Scrivere «Brigate Rosse» o «Sacra Rota» nel testo meta, in italiano o in traduzione letterale («¡Anda ya! Margarita, divorciate ipso facto. ¡O mejor en la Sacra Rota, nulidad inmediata del matrimonio!», Fo, *Nueva* 44; «Halte-là! Brigades rouges! Je t'arrête!», Fo, *On* 43), non ammette le stesse obiezioni che recitarle sul palcoscenico in un contesto in cui questi culturemi svolgono una funzione episodica e tangenziale. I «corazzieri» («Il presidente della Repubblica non verrà certo con i corazzieri e con le corone», Fo, “Non 81) negli altri paesi occidentali fanno parte della storia militare più che del presente, per cui l'uso dello stesso termine tradotto nella lingua meta richiederà un'elaborazione mentale di una certa complessità, mentre un generico «guardia d'onore» verrà decifrato con una velocità simile a quella con cui lo spettatore italiano interpreta la parola di partenza. In conclusione, un culturema forse noto – o decodificabile via contestualizzazione – ma poco familiare rischia di suscitare un effetto di estraneità il quale, per quanto minimo, non solo ridurrà il grado d'immedesimazione dello spettatore con i fatti rappresentati o riferiti sul palcoscenico, ma rallenterà o interromperà la scorrevolezza della ricezione. Due facce, in realtà, dello stesso fenomeno, favorito, oltre che dai tempi caratteristici della visione-ascolto, da un altro elemento – il quinto – anch'esso specifico del genere teatrale: la quarta parete.

6. L'immediatezza spaziale

Si è scritto e si è fatto tanto per rompere la quarta parete, anche a proposito di Fo (Soriani 104-13); molto di meno per cercare di capire le implicazioni della sua immaterialità. Come replicava Čechov a Stanislavskij, la quarta parete non c'è: «you don't have a fourth wall!» (Melchinger 4, 74). E infatti, come spartiacque tra due mondi, la sua efficacia non regge al confronto – per esempio – di quella che può vantare lo schermo televisivo. La tecnologia garantisce, nel caso della televisione, un isolamento perfetto: quei fatti, quei personaggi, quelle voci, vengono da un al di là a cui non abbiamo accesso, che non possiamo toccare con mano. Al teatro sono lì, a due passi, li vediamo e li sentiamo dal vivo. Abbiamo, inevitabilmente, più difficoltà a sentirli estranei, lontani. Si trovano, loro e noi, all'interno di un solo e unico spazio.

La scenografia può aiutare ad allontanarli: più 'italiana' sarà, più verosimile sarà l'ascolto di culturemi italiani. Una scenografia neutra contribuirà invece a cogliere lo spettatore impreparato quando gli attori faranno le loro battute su Tronchetti Provera, Geronzi, Dini o Mastella. Se «the domestication of cultural references is often seen as crucial in theatre translation» (Ploix) e se nel teatro, più che in ogni altro genere, si è coltivato l'adattamento (o il rimaneggiamento, o la versione), non è dunque azzardato ipotizzare che queste tendenze siano state stimulate, oltre che dallo scarso tempo disponibile per decifrare il dialogo, dalla compresenza – quindi fino a un certo punto interferenza – di platea e palcoscenico. Si attribuiscono spesso ad altre cause fenomeni su cui questo fattore esercita un'indubbia influenza. Per fare soltanto un esempio: allo scopo di giustificare la naturalizzazione dei nomi propri dei personaggi, si adducono solitamente delle motivazioni di ordine linguistico («Personal names, if from wholly unfamiliar languages, may be simply too difficult for actors to pronounce with any conviction, or for audiences to apprehend», Windle 165), laddove non meno rilevante è il paradosso per il quale il nome straniero viene pronunciato da un attore che parla nella nostra lingua a pochi metri da noi, paradosso che la pagina scritta riesce a mascherare molto meglio.

7. Conclusioni

Si tende a far derivare l'opportunità dei procedimenti addomesticanti e adattativi dal principio secondo cui, nel teatro, si deve assecondare il pubblico: «the translated playtext [...] is the result of a re-creation concerned with meeting the needs of a potential audience, and, it is, therefore, elaborated and shaped for such purpose.» (Fernandes 125). Nondimeno, così enunciato tale principio suscita qualche perplessità. Le traduzioni non vengono sempre eseguite in previsione di una particolare messinscena, e anche negli altri generi letterari il traduttore «has to take into consideration how this piece can be received by another culture» (Fernandes 125). Infatti, alcuni degli argomenti qui esposti in difesa della *domestication* sono estrapolabili – l'abbiamo già detto – ad ogni traduzione letteraria. Altri invece (soprattutto gli ultimi due) riguardano, sì, solo la traduzione teatrale. Ma, proprio perché coinvolgono ogni traduzione teatrale, andrebbero messi in primo piano: in questo genere, più che negli altri, si deve andare incontro alle necessità del pubblico non solo o non tanto per la distanza culturale che separa pubblico-meta da pubblico-fonte quanto proprio per l'immediatezza temporale e spaziale che contraddistingue il genere.

Se si debba poi auspicare o meno che questi fattori continuino a fare da contraltare alla modalità straniante e attenuino il primato di cui questa modalità gode nel panorama generale della traduzione letteraria, è certamente una questione opinabile. Se lo augurerà sicuramente il traduttore dalla vocazione addomesticante, ma va anche ricordato che la modalità straniante non sembra in grado di garantire nella stessa misura la continuità di «the extent, richness

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

and diversity of the theatrical tradition» (Upton and Hale, cit. in Fernandes 125n). Dal lato addomesticante, la diversità di tecniche e di strategie attuabili, dalle piccole e sporadiche universalizzazioni fino all'adattamento più estremo, apre infatti uno spettro di realizzazioni drammaturgiche e di proposte interpretative a cui non è affatto ragionevole rinunciare e che la *foreignization* non sembra in grado di uguagliare.

8. Bibliografia

- Che Suh, Joseph. "Compounding Issues on the Translation of Drama/Theatre Texts." *Meta*, vol. 47, no. 1, 2002, pp. 51-57.
- Currás Móstoles, M. Rosa. *Traducción de elementos culturales en "A Man for All Seasons"*, de Robert Bolt. Universidad Politécnica de Valencia, 2009.
- Dalvai, Marion. "Who's Afraid of Dario Fo? Paratextual Commentary in English-language Versions of *Accidental Death of an Anarchist*." *Authorial and Editorial Voices in Translation. 1 - Collaborative Relationships between Authors, Translators, and Performers*, edited by Hanne Jansen and Anna Wegener, Éditions québécoises de l'œuvre, 2013, <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/bitstream/handle/10315/26592/YS%20AEV1%20Dalvai.pdf>.
- De Stasio, Loreta. "Discussione sulla traduzione di *Questi fantasmi*, di Eduardo De Filippo: *Con derecho a fantasma*, versione spagnola di Jaime de Armiñán e messa in scena di Fernando Fernán Gómez." *Transfer*, vol. VII, no. 1-2, 2012, pp. 105-25.
- Fernandes, Alinne Balduino P. "Between Words and Silences: Translating for the Stage and the Enlargement of Paradigms." *Scientia Translationis*, no. 7, 2010, pp. 119-33.
- Fernández Guerra, Ana. "Translating Culture: Problems, Strategies and Practical Realities." *Art and Subversion*, vol. 3, no. 1, 2012, <https://www.sic-journal.org/ArticleView.aspx?aid=173>.
- Fo, Dario. *Non si paga, non si paga!*. Collettivo Teatrale "La Comune", 1974.
- . *¡Aquí no paga nadie!*, trad. Carla Matteini. Ediciones MK, 1983.
- . *¡Ací no paga ni Déu!*, trad. Empar Claramunt e Josep Ballester, 1993, Bromera, 2015.
- . "Non si paga! Non si paga!" *Le commedie di Dario Fo. XII*, a cura di Franca Rame, Einaudi, 1998, pp. 3-81, Gli struzzi, 503.
- . *We Won't Pay! We Won't Pay! And Other Plays: The Collected Plays of Dario Fo, Volume One*, edited by Franca Rame, trans. Ron Jenkins, 2001, Theatre Communications Group, 2010.
- . *Sotto paga! Non si paga!*, a cura di Franca Rame, Einaudi, 2008, Collezione di Teatro, 413.
- . *Low Pay? Don't Pay! (Sotto Paga? Non Si paga!)*, trans. Joseph Farrell, Methuen Drama, 2010.
- . *Nueva versión de la obra "¡Aquí no paga nadie!". Sotto paga! Non si paga!*, revisione di Franca Rame, trad. Carla Matteini, Hiru, 2011.
- . *On ne paie pas ! On ne paie pas !*, a cura di Franca Rame, trad. Toni Cecchinato e Nicole Colchat, L'Arche, 2015.
- Fois, Eleonora. "*Poche parole, ma significanti*": *Quando la traduzione va in scena. Con due case studies*. U degli Studi di Cagliari, 2014.

Apologia dell'addomesticamento

Miquel Edo

- Forteza, Assumpta. *El nord-est de Jorge Amado en català. La traducció dels referents culturals de "Tocaia Grande" i de "Gabriela, cravo e canela"*. U Autònoma de Barcelona, 2010.
- Greco, Giovanni. "Il teatro della traduzione. Attori e personaggi sulla scena del tradurre." *Tradurre*, no. 5, 2013, <http://rivistatradurre.it/2013/11/il-teatro-della-traduzione/>.
- Kelly, Stephen. "An Absence of Ghosts: Cultural and Theatrical Translation in the British Reception of *The Mysteries-Yüimimaliso*." *Quaderns. Revista de Traducció*, no. 19, 2012, pp. 69-76.
- Lapeña, Alejandro L. "Recalificar el páramo. Bases para un nuevo modelo traductológico de análisis del texto teatral." *Sendebarr*, no. 25, 2014, pp. 149-72.
- Mangiron, Carme. *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la "Botxan": la interacció entre els elements textuals i extratextuals*. U Autònoma de Barcelona, 2006.
- Melchinger, Siegfried. *Anton Chekhov*, trans. Edith Tarcov, Frederick Ungar, 1972.
- Molina, Lucía. *Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español*. U Autònoma de Barcelona, 2001.
- Osimo, Bruno. "Tradurre per il teatro." *Logos. Non solo parole*. Logos Group, 2014, http://courses.logos.it/IT/4_21.html.
- Ploix, Cedric. "Appels à contribution: Translating for the Stage: Translating on the Stage (Symposium: 13th January 2018 - Workshop: 11-13th January 2018)." *Fabula. La Recherche en Littérature*, 20 settembre 2017, https://www.fabula.org/actualites/translating-for-the-stage-translating-on-the-stagesymposium-13th-januaryworkshop-11-13th-january_80982.php.
- Randaccio, Monica. "Performabilità, interculturalità, 'performatività'. L'esempio di *Non si paga! Non si paga!*." *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, a cura di Helena Lozano Miralles, Ana Cecilia Prenz Kopušar, Paolo Quazzolo e Monica Randaccio, EUT Edizioni U di Trieste, 2016, pp. 57-61.
- Soriani, Simone. "Mistero buffo, dal Varietà al teatro di narrazione." *Coppia d'arte Dario Fo e Franca Rame : con dipinti, testimonianze e dichiarazioni inedite*, a cura di Concetta D'Angeli e Simone Soriani, Edizioni Plus - Pisa UP, 2006, pp. 103-30.
- Windle, Kevin. "The Translation of Drama." *The Oxford Handbook of Translation Studies*, edited by Kirsten Malmkjær and Kevin Windle, Oxford UP, 2011, pp. 151-68.
- Zatlin, Phyllis. *Theatrical Translation and Film Adaptation. A Practitioner's View*. Multilingual Matters, 2005.