UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori

TESI DI LAUREA IN TRADUZIONE

LA CULTURA COME PUNTO DI CONVERGENZA TRA TEORIE LINGUISTICHE E TRADUTTIVE: UNA COMMEDIA DI DARIO FO

Relatrice:
Chiar.ma Prof. MARGHERITA ULRYCH

Correlatrice:
Chiar.ma Prof. GIUSEPPINA RESTIVO

Laureanda:
ANTONELLA CONTE

Anno Accademico 1997-1998

A mio padre

RINGRAZIAMENTI

Tengo a ringraziare vivamente la chiar.ma prof.ssa Margherita Ulrych, che mi ha seguito con entusiasmo e partecipazione durante tutto il periodo di stesura fornendomi un valido approccio metodologico alla materia trattata. Il mio ringraziamento vuole anche sottolineare la cortesia e la disponibilità sempre dimostratemi nel corso di questi cinque anni di studio.

Un sincero ringraziamento va alla dott.ssa Silvia Campanini e alla chiar.ma prof.ssa Giuseppina Restivo per il loro prezioso contributo, per l'interesse dimostrato al tema da me trattato e per il tempo che mi hanno dedicato durante la fase conclusiva.

A Stefano, inoltre, un grazie di cuore per il valido aiuto tecnico.

Desidero infine ringraziare con affetto tutti coloro che con grande pazienza mi sono stati vicini durante l'intero periodo di studi: a Dania, alla mia famiglia e in particolare a mia madre un profondo grazie.

INDICE

I Parte prima:

1. *Introduzione* ..... p. 1

1.1 Storia della traduzione e il ruolo della linguistica nella teoria della traduzione ..... p. 1
1.1.1 La fase pre-linguistica ..... p. 1
1.1.2 La fase linguistica ..... p. 4
1.1.3 Linguistica sistemico-funzionale applicata alla teoria della traduzione ..... p. 7
1.2 *Translation Studies* ..... p. 12
1.3 La teoria della traduzione oggi: i problemi di un approccio ancora troppo linguistico ..... p. 14

2. *Verso una definizione di 'cultura'* ..... p. 21

2.1 La cultura come identità: sociologia ed etnologia al servizio degli studi culturali ..... p. 25
2.2 L'importanza della cultura nella traduzione ..... p. 30
2.2.1 Definire la 'traduzione' ..... p. 32
2.2.2 Nascita della traduzione. Il mito e la preistoria ..... p. 37
2.2.3 Lingua = specchio della cultura. Tradurre = operazione biculturale ..... p. 39
2.2.4 Traduzione come cultura e/o cultura come traduzione ..... p. 44
2.3 Cultura e storia nella traduzione ..... p. 49
2.3.1 La conquista dell'America: una svolta ..... p. 50
2.3.2 L'influenza della storia sul traduttore ..... p. 52
2.4 Ideologia, potere e manipolazione: quale rapporto con la traduzione? ..... p. 53
2.4.1 Il ruolo della traduzione nelle posizioni ideologiche ..... p. 56
2.4.2 L'elaborazione di norme: un modo per controllare il potere della traduzione ..... p. 58
2.5 Cultura e linguistica ..... p. 63
2.5.1 Il recupero della linguistica nella teoria della traduzione ..... p. 64

3. *La linguistica sistemico-funzionale* ..... p. 69

3.1 La 'cultura' nella linguistica sistemico-funzionale: 'lingua in azione' ..... p. 69
3.1.1 Il contesto situazionale e il contesto culturale ..... p. 70
3.1.2 Funzioni linguistiche e metafunzioni ..... p. 74
3.1.3 Registro e contesto situazionale ..... p. 86
3.2 L'importanza della teoria sistemico-funzionale nella pratica della traduzione ..... p. 88
3.2.1 Halliday: il sistema e le relazioni gerarchiche nella traduzione ..... p. 89

3.2.2 I vantaggi di un approccio sistemico-funzionale alla traduzione ..... p. 93

4. *Il ruolo del traduttore* ..... p. 97

4.1 Il compito del traduttore nella società ..... p. 97
4.1.1 Chi è il traduttore: posizione e conoscenze ..... p. 97
4.1.2 Il ruolo sociale del traduttore come *mediatore culturale* ..... p. 100
4.1.3 I fattori che influenzano o determinano le scelte del traduttore ..... p. 105
4.2 L'etica del tradurre: come arricchire se stessi attraverso l'Altro ..... p. 109
4.2.1 Visibilità o invisibilità del traduttore? ..... p. 114
4.2.2 Oltre il dualismo fedeltà/libertà: l'equivalenza - se funzionale - non è annessione ..... p. 117
4.2.3 Il ruolo sostenuto dal traduttore nella 'manipolazione' del testo. Linguistica e cultura a confronto ..... p. 120

II Parte seconda:

5. *Un esempio pratico. Due traduzioni diverse di una commedia di Dario Fo* ..... p. 127

5.1 Introduzione. Che cos'è la traduzione di un'opera teatrale ..... p. 127
5.2 Perché Dario Fo ..... p. 130
5.2.1 La farsa italiana ..... p. 134
5.2.2 Il teatro politico di Fo ..... p. 136
5.3 *Morte accidentale di un anarchico* (1970) ..... p. 140

6. *Due traduzioni inglesi di* Morte accidentale di un anarchico ..... p. 147

6.1 Un'analisi descrittiva ..... p. 151
6.1.1 Fenomeni traduttivi e loro accettabilità: 'addomesticamento' o 'italianizzazione' ..... p. 153
6.1.2 Problemi e soluzioni di traduzione: omissioni, aggiunte e meccanismi di compensazione ..... p. 205
6.1.3 Altre differenze funzionali e culturali: un'analisi comparata ..... p. 301
6.2 Conclusione: quale 'concetto di traduzione' ..... p. 337

7. *Conclusioni generali* ..... p. 341

Bibliografia ..... p. 349

Appendici ..... p. 361

PARTE PRIMA

1. INTRODUZIONE

1.1 Storia della traduzione e il ruolo della linguistica nella teoria della traduzione

> La constitution d'une histoire de la traduction est la première tâche d'une théorie *moderne* de la traduction[1] (Berman 1984: 12).

1.1.1 La fase pre-linguistica

Se le prime traduzioni a noi note risalgono al 3000 a.C., durante l'Antico Regno Egizio, le prime testimonianze teoriche degne di menzione sono riconducibili agli scritti di Cicerone (I secolo a.C.), in un periodo storico in cui il Regno Romano aveva ormai da tempo assimilato molti elementi della cultura greca e continuava a renderla nota grazie a un costante lavoro di traduzione. Ha inizio proprio allora quello che George Steiner, autore dell'imprescindibile *After Babel* (1975, edizione riveduta 1992), ha definito il primo di quattro stadi in cui egli suddivide il complesso insieme letterario costituito dalla teoria, la pratica e la storia della traduzione, stadio in cui le osservazioni degli studiosi sono ancora strettamente legate al loro impegno pratico di traduttori. Al primo stadio, che termina con l'analisi che Hölderlin propone delle sue traduzioni di Sofocle (1814), segue un secondo stadio di teoria e indagine ermeneutica a cui contribuiscono autori come Schleiermacher, Croce, Benjamin, Ortega y Gasset e Larbaud. I due ultimi stadi, infine, corrispondono alla teoria contemporanea che si delinea a partire dagli anni '40, quando la teoria della traduzione è considerata nell'ambito della linguistica comparata. Folena (1991) ha distinto il periodo della trattatistica "pre-scientifica" sulla traduzione - che corrisponde ai primi due stadi teorizzati da Steiner - da quello in cui, in seguito alle ricerche sulla traduzione automatica e agli sviluppi della linguistica, si è cercato o preteso di fare della teoria della traduzione una scienza. In quanto tale, la nuova disciplina avrebbe risolto definitivamente il problema del tradurre. Tuttavia negli ultimi decenni l'insoddisfazione verso un modello prettamente linguistico-scientifico ha spinto a

[1] "La costituzione di una storia della traduzione è il compito principale di una teoria *moderna* della traduzione".

riconsiderare problematiche affrontate in passato alla luce di nuove esperienze e prospettive di studio. Si è giunti così alla definizione dei *Translation Studies* che, come vedremo (cfr. 1.2), prendono in considerazione gli aspetti scientifico, descrittivo, storico, critico, e altri ancora.

Passando al contenuto degli studi eseguiti nel corso della storia, Cicerone nel suo *De optimo genere oratorum* (55a.C.) e dopo di lui Orazio nella sua *Ars Poetica,* sostennero per primi la traduzione "libera" contro quella "letterale" creando un binomio destinato a rimanere centrale in tutta la successiva teoria della traduzione e che, in termini attuali, si ritrova nella opposizione *target-oriented* (orientato verso la lingua d'arrivo) vs. *source-oriented* (fedele alla lingua di partenza).

San Girolamo (400), il patrono dei traduttori, fu il protagonista di un importante capitolo della storia della traduzione occidentale: la traduzione biblica. Principale autore della *Vulgata,* egli sostenne nel suo *De optimo genere interpretandi* l'importanza di non rendere parola per parola, ma riprodurre il senso dell'originale ("non verbum de verbo reddere sed sensum"), riprendendo così i principi già esposti da Cicerone e Orazio (Nergaard 1993: 30). Ma di recente Vermeer ha fornito una nuova interpretazione della famosissima frase di S. Girolamo, secondo cui con "*verbum de verbo*" egli avrebbe inteso tradurre "morfema per morfema" - *morphem(at)ically,* secondo un'espressione coniata dallo stesso Vermeer - mentre con "*sensum de senso*" avrebbe voluto suggerire una traduzione di singole parole o frasi in base alla loro funzione grammaticale e al loro significato in un dato testo (1992: 7). Niente a che vedere dunque con l'idea più moderna di tradurre un testo secondo le necessità di un contesto situazionale o dei lettori a cui è rivolto (cfr. *target-oriented*). Non solo Vermeer sostiene che il pensiero di S. Girolamo sia stato per secoli male interpretato, ma si oppone anche all'idea di molti studiosi (v. Steiner, 1975, nuova edizione 1992) secondo cui le riflessioni sul tradurre da Cicerone in poi sono rimaste invariate e ruotano ancora oggi intorno all'opposizione tra traduzione letterale (parola per parola) e traduzione libera (resa dal senso delle parole).

Al dibattito sulla teoria della traduzione nella sua fase pre-linguistica parteciparono poi l'umanista italiano Leonardo Bruni, che introdusse nel vocabolario il termine *traducere*, corrispondente al moderno "tradurre", Lutero (1522) e Dryden (1684) che seguirono l'impostazione data da S. Girolamo. Il Seicento francese fu caratterizzato dalle

belles infidèles, traduzioni che si adattano ai criteri stilistici e al gusto dell'epoca anche a costo di trasformare notevolmente gli originali (cfr. D'Ablancourt). Un'eccezione fu quella di Pierre Daniel Huet, convinto assertore della fedeltà al testo di partenza.

Se per Tytler (1790) una buona traduzione doveva essere compresa e apprezzata dal lettore nella lingua d'arrivo come lo è l'originale dal lettore nella lingua di partenza, i principali saggi del secolo successivo tesero a un metodo di traduzione più letterale. Si vedano in proposito gli studiosi tedeschi del periodo pre-romantico e romantico (Goethe, Humbolt, Novalis, Schleiermacher), nonché due grandi filosofi come Schopenauer (1851) e Nietzsche (1882). Goethe e Humbolt in particolare introdussero il concetto di traduzione come trasposizione non solo di parole e di frasi ma anche di *culture* che esprimono ognuna una diversa *visione del mondo*. Da qui all'ipotesi dell'intraducibilità - ossia l'impossibilità di trasposizione delle diverse culture fra le diverse lingue (cfr. i relativisti linguistici quali Sapir e Whorf) - il passo è breve. Ma lungi dal negare radicalmente la possibilità di tradurre, molti teorici arrivarono a considerare la differenza irriducibile fra le lingue come condizione necessaria per la traduzione.

Nel XX secolo Benjamin (1923) e più tardi Jakobson (1959) interpretarono l'incommensurabilità fra le lingue come una differenza riscontrabile solo a livello superficiale poiché tutte in realtà rimanderebbero ad una stessa lingua universale. Anche Rosenzweig (1936) e Blanchot (1948) attribuirono alla "condizione babelica" - ossia alla diversità di lingue parlate in tutto il mondo - un valore positivo. Di parere opposto furono invece Ortega y Gasset (1937), per cui tradurre è essenzialmente un'utopia, e Derrida che in proposito afferma:

> A text is at once translatable and untranslatable... Totally translatable, it disappears as text, as writing , as a body of language. Totally untranslatable, even within what is believed to be one language, it dies immediately[2] (1979: 102).

e:

> [il testo sacro] È il testo assoluto perché col suo evento non comunica nulla, non dice nulla che faccia senso fuori da questo evento stesso. Questo evento si confonde completamente con l'atto del

[2] "Un testo è al tempo stesso traducibile e intraducibile... Se totalmente traducibile, esso sparisce come testo, come scritto, come corpo linguistico. Se totalmente intraducibile, anche all'interno di quella che è considerata una lingua, esso muore immediatamente".

> linguaggio [...] E siccome nessun senso si lascia staccare, trasferire, trasportare, tradurre in un'altra lingua come tale (come senso), comanda subito la traduzione che sembra rifiutare. È traduttibile (*übersetzbar*) e intraducibile (1985. Trad. di A. Zinna, in Nergaard 1995: 418).

Il problema della traducibilità fu affrontato, nell'ambito della sua filosofia, anche da Benedetto Croce (1902, 1936), che ritenne la poesia intraducibile non perché espressione di una particolare visione del mondo insita nella lingua stessa, ma perché ogni espressione è unica e irripetibile. Per il filosofo idealista esistono comunque diversi gradi di difficoltà e possibilità del tradurre: se a un estremo egli collocava la poesia come forma più difficile, all'altro troviamo i testi di carattere tecnico-scientifico la cui terminologia è generalmente stabilita. D'altra parte, il linguaggio poetico fu sempre considerato il meno facile da tradurre per le sua caratteristiche ritmiche e metriche. Da Dante nel *Convivio* a Jakobson in *On Linguistic Aspects of Translation*, molti autori di epoche diverse si sono trovati d'accordo nel considerare la poesia intraducibile per definizione.

Negli anni '20, infine, Benjamin (1923) e poi Rosenzweig (1936) avevano conferito alla traduzione un'enorme importanza: secondo i due autori solo traducendo si potevano ristabilire quelle relazioni tra le diverse lingue che dimostravano la loro derivazione da una stessa lingua adamica, primordiale. Il compito del traduttore diventava allora estremamente delicato: si trattava di liberare o 'redimere' la pura lingua, l'unica vera Lingua, che si trovava prigioniera delle strutture superficiali di un'altra.

1.1.2 La fase linguistica

Le tesi formulate durante la lunga fase pre-linguistica della traduzione non affrontano il problema metodologico e, soprattutto, presentano una certa carenza di esempi pratici. Con il rapido sviluppo delle comunicazioni internazionali che caratterizzò il secondo dopoguerra, però, anche il numero di traduttori e revisori di documenti e glossari aumentò notevolmente insieme con la loro giustificata esigenza di potersi rifare a una teoria della traduzione come punto di riferimento. Un'esigenza questa resa ancora più impellente dal fiorire in ogni campo di linguaggi settoriali e dal desiderio di controllare e unificare le terminologie non solo a livello interlinguistico, ma anche intralinguistico.

La teoria della traduzione vera e propria nacque negli anni Cinquanta dalla linguistica comparata e, nell'ambito della linguistica, fu considerata un aspetto della semantica. Ma la traduzione è essenzialmente comunicazione interlinguistica; visto che il linguaggio è un sistema segnico e che la caratteristica comune a tutti i segni è la loro capacità comunicativa, anche la semiotica - o scienza dei segni - rappresenta un elemento essenziale della teoria della traduzione. Poiché la semantica è considerata una disciplina prettamente cognitiva, piuttosto che un esercizio di comunicazione, la *sociosemantica*, che si occupa della lingua nel contesto (cfr. la *parole* in Saussure o la *performance* in Chomsky) in opposizione alla lingua come codice o sistema (cfr. la *langue* in Saussure o la *competence* di Chomsky), ha acquisito importanza sempre maggiore nell'ambito traduttologico, rendendo essenziale il supporto di esempi reali. Negli ultimi quarant'anni, con l'importanza crescente della semantica all'interno della linguistica, sempre più linguisti e traduttori professionisti hanno rivolto la loro attenzione alla teoria della traduzione, disciplina che, durante la fase pre-linguistica, era stata dominio quasi esclusivo di uomini di lettere.

Fondamentale al riguardo fu il contributo di Nida, insigne linguista e traduttore della Bibbia, nelle cui opere principali[3] sono trattati molti problemi di traduzione. A partire dalla grammatica trasformazionale egli elabora una serie di otto *kernel sentences* ("frasi nucleari") come stadio di transizione tra le strutture della lingua di partenza e quelle della lingua d'arrivo ([1969] 1982: 39-55). Si occupa poi di analisi componenziale, di analisi del discorso e di analisi delle relazioni logiche che si instaurano tra le parole; stabilisce un'opposizione tra traduzione linguistica e traduzione culturale, nonché tra "equivalenza dinamica" (enfasi nello stile del testo d'arrivo e i suoi effetti sui destinatari) e "corrispondenza formale" (fedeltà all'originale ed enfasi nelle strutture parallele delle due lingue) ([1969] 1982: 22-28).

Newmark (1988a) ricorda come Fedorov (1958, 1968) consideri la teoria della traduzione una disciplina linguistica indipendente che costruisce su basi empiriche le regole principali da seguire nella pratica, mentre per i rappresentanti della Scuola di Lipsia - tra cui Neubert e Ruzicka - esiste una netta distinzione tra elementi invarianti

[3] Si vedano a proposito: NIDA, E.A.(1964): *Toward a Science of Translating*, Leida, E.J. Brill; NIDA, E. A. & TABER, C. ([1969] 1982): *Theory and Practice of Translating*, Leida, E.J. Brill.

(cognitivi) e varianti (pragmatici), elaborata sulle basi fornite dalla grammatica trasformazionale e dalla semiotica. Mounin (1955) esamina il rapporto della teoria della traduzione con la semantica e rifiuta una teoria letteraria della traduzione in favore di quella "linguistica". I due punti di vista sono ricongiunti nei lavori di Levy (1967) e Winter (1969) che applicano i risultati degli studi linguistici alla traduzione di opere letterarie. Ma tra tutti coloro che applicano la linguistica alla traduzione, si distinguono senza dubbio Vinay e Darbelnet (1976, 1995), famosi soprattutto per aver codificato sette diversi procedimenti: traslitterazione, calco, traduzione letterale, trasposizione, modulazione, equivalenza e adattamento[4].

Molte sono le classificazioni proposte durante la fase scientifico-linguistica. Si ricordino tra le altre:

- Firth (1959) con i suoi quattro tipi di traduzione: "creativa" (es. testi letterari), "ufficiale" (es. trattati), traduzione come "tecnica linguistica" (es. per un commento "interlineare" o riga per riga su brevi estratti di testi) e traduzione "automatica";

- Jakobson (1971) per cui la traduzione può essere "intralinguistica" (all'interno della stessa lingua), "interlinguistica" (tra due lingue diverse) e "intersemiotica" (tra due diversi sistemi semiotici, es. lingua, pittura, musica, ecc.);

- Savory (1968) propone l'opposizione tra traduzione "letterale", in cui forma e contenuto sono di uguale importanza, e traduzione "non-letterale", in cui si conferisce priorità al contenuto rispetto alla forma;

- Nida (1964) con le sue "equivalenza dinamica" e "corrispondenza formale" (v. sopra);

- Newmark che oppone una traduzione "*semantica*, con cui il traduttore cerca [...] di riprodurre l'esatto significato contestuale dell'autore" a una traduzione "*comunicativa*, con cui il traduttore cerca di produrre sui lettori della LA (lingua d'arrivo) lo stesso effetto prodotto dall'originale su quelli della LP (lingua di partenza)"(1988a: 51);

- Komissarov (citato in Newmark 1988a) parla di tre tendenze della traduttologia: "denotativa", per una traduzione informativa, "semantica", per una equivalenza esatta e "trasformazionale", per la trasposizione di strutture rilevanti.

---

[4] Li cita anche Newmark (1988a) nel suo dettagliato resoconto dell'approccio linguistico alla teoria della traduzione.

- Catford (1965) offre uno schema più complesso definito su tre parametri:

a) "lunghezza": *full translation* (l'intero testo redatto nella lingua di partenza è sostituito da un testo "equivalente" nella lingua d'arrivo) e *partial translation* (quando parte del testo originale non può essere riprodotto nella lingua d'arrivo, per esempio per intraducibilità culturale);

b) "livello": *total translation* (tutti i livelli formali della lingua di partenza sono sostituiti dai livelli della lingua d'arrivo) e *restricted translation* (un solo livello), quest'ultima suddivisa ulteriormente in *phonological translation* (solo il livello fonologico della lingua di partenza è sostituito dal livello fonologico della lingua d'arrivo), *graphological translation* (solo il livello grafologico è sostituito) e *grammatical translation* (vengono sostituiti elementi e strutture grammaticali);

c) "grado": *word-for-word translation* (procede per brevi segmenti ed è strettamente legata alle strutture grammaticali della lingua di partenza), *literal translation* (procede per brevi segmenti, ma segue le strutture grammaticali della lingua d'arrivo) e *free translation* (prende in considerazione l'intero testo e si adatta alle esigenze della lingua d'arrivo).

1.1.3 Linguistica sistemico-funzionale applicata alla teoria della traduzione

Influenzato da Firth (1959), secondo cui il significato contestuale sta alla base di qualsiasi teoria della traduzione, Catford (1965) ha elaborato la sua teoria linguistica della traduzione in quello che l'autore stesso definisce nel titolo "An Essay in Applied Linguistics"[5]. La teoria linguistica su cui tutta l'opera si fonda è quella sviluppata dall'Università di Edimburgo e, in particolare, da M.A.K. Halliday, secondo un proposito che l'autore stesso spiega in questi termini:

> Our starting-point is a consideration of how language is related to the human social situation in which it operates. This leads on to classification of *levels* of language (or of linguistic analysis) and then to a discussion of the fundamental *categories* of linguistics which can be used in the description

[5] " Un saggio di linguistica applicata".

of at least the grammar and phonology of particular languages[6] (1965: 1).

Catford prosegue definendo l'uso della lingua "a type of patterned human behaviour"[7] (1965:1) che si manifesta con un certo grado di attività fisica da parte di un attore (*performer*) e presuppone l'esistenza di almeno un altro partecipante nella situazione (*addressee*). Il comportamento linguistico definisce a sua volta il mezzo o canale di comunicazione (parlato, scritto, ecc.). Il linguaggio è quindi considerato un'attività umana che da un lato si manifesta apertamente con la comunicazione scritta, parlata, o di altro tipo, e dall'altro è posto in relazione con oggetti ed eventi specifici del contesto situazionale. La lingua, infatti, dipende da due fattori extralinguistici, la "sostanza fonica" e la "situazione" (o "sostanza di situazione"), al di là dei quali essa non è altro che "forma". Il canale parlato è naturalmente legato alla "sostanza fonica"; quello scritto, invece, alla "sostanza grafica". I livelli interni della lingua sono quelli formali di "grammatica e lessico". Si arriva così alla definizione di *contesto* - o significato contestuale - come il rapporto che si stabilisce tra le unità grammatico-lessicali e quelle di sostanza fonica e/o grafica. Ma l'autore chiarisce che:

> *context* or *contextual meaning* is what is most usually understood by 'meaning': in our theory, this is only one part of *meaning*, which also includes *formal meaning* which is the way any item operates in the network of formal relations[8] (1965: 5).

Dopo queste premesse teoriche, Catford procede all'analisi dettagliata delle diverse categorie (*levels)* da lui introdotte, per poi arrivare a definire su queste basi il fenomeno della traduzione. Egli considera la teoria della traduzione una branca della Linguistica Comparata, in quanto interessata alle relazioni che si stabiliscono tra lingue o dialetti diversi. Ma se queste relazioni sono reciproche o "bi-direzionali", anche se non

---

[6] "Il nostro punto di partenza è la considerazione di come la lingua si trovi in relazione con la situazione sociale umana in cui opera. Questo porta alla classificazione di *livelli* di lingua (o di analisi linguistica) e poi a una discussione delle *categorie* fondamentali della linguistica che possono essere usate per descrivere almeno la grammatica e la fonologia di determinate lingue".

[7] "un tipo di comportamento umano strutturato".

[8] "per 'significato' si intende comunemente il *contesto* o il *significato contestuale* [cfr. significato pragmatico]: secondo la nostra teoria, quest'ultimo non è che una parte del *significato*, che comprende anche il *significato formale* [cfr. significato semantico], ossia il modo in cui un elemento si pone nella rete di relazioni formali".

necessariamente simmetriche, la traduzione è un processo sempre "uni-direzionale", è il passaggio da una lingua di partenza a una lingua d'arrivo secondo una direzione predefinita. La traduzione è quindi "the replacement of textual material in one language (Source Language) by equivalent textual material in another language (Target Language)"[9] (1965: 20). La *pratica* della traduzione è incentrata sul problema di trovare degli "equivalenti" nella lingua d'arrivo; la *teoria* della traduzione cerca di spiegare la natura e le condizioni di questa equivalenza.

Catford definisce l'equivalenza traduttiva come un fenomeno empirico e distingue l'*equivalenza testuale* dalla *corrispondenza formale*. Un equivalente testuale è un testo - o una porzione di testo - nella lingua d'arrivo che *equivale* al corrispondente testo - o porzione di testo - nella lingua di partenza. Un corrispondente formale, invece, è una qualsiasi "categoria" nella lingua d'arrivo (unità, strutture, ecc.) quanto più possibile vicina al ruolo occupato dalla corrispondente categoria nella lingua di partenza ed è quindi quasi sempre approssimativo.

Per equivalenti traduttivi bisogna allora intendere elementi nella lingua di partenza e nella lingua d'arrivo che sono "interchangeable in a given situation"[10] (1965: 49). L'interscambiabilità viene generalmente stabilita a livello di frase (Catford considera la frase l'unità grammaticale più direttamente legata alla funzione linguistica in una data situazione).

Per elaborare una teoria della traduzione, Catford ritiene indispensabile rifarsi a una stabilita *teoria del significato*. Nella sua opera egli si attiene a quella presentata da Firth (1959), per cui non è possibile trasferire un significato da una lingua all'altra in quanto il significato è una proprietà particolare di una data lingua. Un testo nella lingua di partenza ha un suo significato distinto da quello del testo corrispondente nella lingua d'arrivo (per esempio, un testo italiano avrà un 'significato italiano', mentre l'equivalente inglese avrà un 'significato inglese'). Ma che cos'è il *significato*?

following Firth, we define *meaning* as the total network of relations entered into by any linguistic

[9] "la sostituzione del materiale testuale in una lingua (Lingua di Partenza) con il materiale testuale equivalente in un'altra lingua (Lingua d'Arrivo)".

[10] "interscambiabili in un dato contesto situazionale".

form - text, item-in-text, structure, element of structure, class, term in system[11] (Catford 1965: 35).

L'autore propone inoltre un'interessante distinzione tra *translation* e *transference*, processo a cui dedica un capitolo intero del suo saggio. Se *translation* significa sostituzione dei significati del testo di partenza con i corrispondenti significati nel testo d'arrivo, con *transference* si intende un 'impianto' (*implantation)* dei significati del testo di partenza nel testo d'arrivo, ossia un 'trasferimento' di significati.

Naturalmente perché ci possa essere equivalenza nella traduzione si devono verificare determinate condizioni: gli elementi che costituiscono il testo di partenza e il testo d'arrivo devono poter essere posti in relazione con le medesime caratteristiche di sostanza[12].

Dopo una descrizione dettagliata dei vari tipi di traduzione (fonologica, grafologica, 'translitterazione', grammaticale, lessicale e *translation shifts*), l'analisi di Catford prosegue con la classificazione delle varietà linguistiche nella traduzione: idioletto, dialetto (geografico, temporale e sociale), registro, stile e modo (scritto o parlato).

Infine lo studioso prende in considerazione i limiti della traducibilità. La traduzione è sempre possibile quando sia il testo di partenza sia il testo d'arrivo sono in relazione con le caratteristiche situazionali che Catford definisce *functionally relevant*, che si riferiscono cioè alla funzione comunicativa del testo in una particolare situazione. Caratteristiche situazionali da non confondere con quelle definite *linguistically relevant*, che portano l'attore a scegliere determinati elementi tra tutti quelli a disposizione nella sua lingua. L'intraducibilità è un fatto che si verifica solo se non è possibile ricostruire nel significato contestuale del testo d'arrivo le caratteristiche situazionali relative alla funzione comunicativa del testo di partenza. Le difficoltà che si incontrano in tal senso possono essere di tipo linguistico o culturale. Nel primo caso si tratta spesso di ambiguità linguistiche tipiche della lingua di partenza, non riproducibili nella lingua d'arrivo, che hanno una loro funzione comunicativa (es. giochi di parole). L'impossibilità di tradurre è

[11] "seguendo Firth, definiamo *significato* tutto quell'insieme di relazioni nelle quali si inserisce una qualsiasi forma linguistica: testo, elemento di un testo, struttura, elemento di una struttura, classe, termine di un sistema".

[12] Per una traduzione "totale" si tratterà di sostanza situazionale; per una traduzione "fonologica" di sostanza fonica ; per una traduzione "grafologica", di sostanza grafica.

quindi dovuta a differenze linguistiche formali che sono però funzionalmente importanti. Difficoltà culturali si verificano invece quando una caratteristica situazionale che esplica una funzione comunicativa è totalmente assente nella *cultura* della lingua d'arrivo: si tratta di quella che Catford definisce una *cultural untranslatability*. Emerge qui nettamente l'influenza della grammatica sistemico-funzionale di Halliday, anche se, proprio nel momento culminante della sua teoria traduttiva, Catford non riesce a superare un importante limite. Afferma infatti:

> A decision [...] as to what is functionally relevant [...] must in our present state of knowledge remain to some extent a matter of opinion. [...] it is difficult to define functional relevance in general terms[13] (1965: 94).

Nonostante il legame della tipologia proposta da Catford con il contesto situazionale e culturale della linguistica hallidayana, il suo modello risulta ancora radicato nello studio della lingua.

Una proposta interessante è quella di Ilyas (1992) che, dopo aver ricordato le principali classificazioni elaborate da teorici della traduzione antichi e moderni, presenta la sua tipologia costruita su cinque diversi parametri che mettono il testo in relazione al suo contesto culturale: a) *agente* che comporta l'opposizione tra *traduzione umana* e *traduzione automatica*; b) *canale*, che può essere *orale* (traduzione simultanea, consecutiva, a vista e 'a udito', quando un testo orale viene tradotto per iscritto) o *scritto*; c) *registro* e *sotto-registri* (poetico, scientifico, tecnico, ecc.); d) *sistema* , che può essere *intra-linguistico, inter-linguistico* o *inter-semiotico* (cfr. Jakobson in 1.2); e) *orientamento*, verso la lingua di partenza o verso la lingua d'arrivo, con tutte le possibili sotto-categorie (traduzione interlineare, letterale, parola-per-parola, creativa, dinamica, comunicativa...) (cfr. 1.2).

---

[13] "Stando alle conoscenze attuali, decidere [...] che cosa sia pertinente dal punto di vista funzionale rimane [...], fino a un certo punto, una questione di opinioni. [...] è difficile definire in termini generali la pertinenza funzionale".

1.2 *Translation Studies*

Negli anni del secondo dopoguerra gli studi sulla teoria e la pratica della traduzione erano considerati una sottodisciplina della Letteratura Comparata o della Linguistica Applicata a seconda dell'approccio adottato dalle diverse scuole. Solo a partire dagli anni Ottanta si riconobbe ai cosiddetti *Translation Studies* una certa indipendenza, vista soprattutto l'ampiezza di soggetti e discipline che in essi confluiscono. Nel settembre del 1992 si tenne presso l'Istituto di Traduzione e Interpretazione dell'Università di Vienna un congresso internazionale sulla traduzione che sancì definitivamente l'autonomia di questa nuova disciplina, o meglio "interdisciplina". Nel corso del congresso, infatti, vennero discussi i rapporti esistenti tra *traduzione*, *storia* e *cultura*, oltre che la pratica e la teoria dell'interpretazione, la terminologia, le lingue speciali e per concludere l'insegnamento e la pratica della traduzione[14].

La necessità di considerare i *Translation Studies* come una nuova disciplina era nata dall'insoddisfazione di fronte ai risultati ottenuti sia in ambito linguistico sia in ambito letterario nel corso di quella che è stata definita la fase linguistica o scientifica (cfr. 1.1.2). L'approccio linguistico sviluppatosi in particolare negli anni Cinquanta e Sessanta in seguito all'interesse accademico nei confronti della traduzione si era rivelato alquanto limitativo. Sebbene garantisse agli studi sulla traduzione una solida base scientifica, si concentrava troppo sulla lingua in quanto sistema (*langue* o *competence*) senza allargare l'analisi al testo o al contesto situazionale e culturale. Naturalmente per poter studiare la traduzione con metodo strettamente scientifico, era indispensabile escludere dall'analisi i testi letterari perché non corrispondenti al linguaggio comune. Solo così era possibile giungere all'elaborazione di norme prescrittive che insegnassero *a priori* come tradurre per ottenere una perfetta *equivalenza*.

Le critiche a questo tipo di approccio non furono mosse solo dagli ambienti letterari. Gli stessi linguisti, infatti, si resero conto di come fosse indispensabile prima di tutto stabilire *quale linguistica* potesse apportare i migliori contributi agli studi sulla traduzione. In questo senso particolare attenzione fu rivolta alla grammatica sistemico-

[14] (cfr. Snell Hornby, 1992: 1)

funzionale di Halliday (cfr. 1.1.3 e cap. 3), che considera il linguaggio un fenomeno sociale in un determinato contesto culturale.

Inoltre, opponendosi alle ricerche linguistiche, gli studiosi di *Translation Studies* che prediligono l'approccio letterario rifiutano il concetto di equivalenza in quanto fuorviante. Infatti l'equivalenza non solo varia col variare delle epoche storiche, dei gusti estetici e dei criteri di fedeltà ad esse legati, ma impone ai testi da tradurre di rispondere a determinate condizioni, che invece non sono richieste da un approccio di tipo descrittivo.

Anche se gli studiosi di *Translation Studies* descrittivi tendono a non considerare la pratica e l'insegnamento della traduzione una vera area di ricerca, tutti sono d'accordo nel riconoscere l'imprescindibile connessione tra gli aspetti teorici e applicati della disciplina. In questo senso si sono mossi molti studiosi di *Translation Studies* dell'area anglosassone, e in particolare André Lefevere e Susan Bassnett, per quanto riguarda la tradizione letteraria comparata.

Il terreno comune tra approccio linguistico e letterario all'interno dei *Translation Studies* è costituito dall'indiscussa correlazione tra traduzione e comunicazione, tanto che Steiner (1995) ritiene la traduzione implicita in ogni atto di comunicazione. Ecco perché l'approccio linguistico è una componente non trascurabile in una descrizione generale dei *Translation Studies*. D'altra parte, anche studiosi come Lefevere e Bassnett hanno finito col riconoscere l'importante contributo dell'elemento linguistico a una teoria della traduzione veramente integrata.

Nell'ambito prettamente letterario, invece, l'insoddisfazione nasceva dalla scarsa considerazione in cui era tenuta la traduzione, del tutto esclusa dalla ricerca. Fino agli anni Settanta, infatti, venivano considerati oggetto di studio solo i testi canonici, ossia quelli ufficialmente riconosciuti dalla comunità linguistica per la loro superiore qualità. Nacque quindi l'esigenza di ricostruire una 'genealogia' della traduzione, per provare l'importanza storica di alcuni testi tradotti. Si cominciò a riflettere sul processo di canonizzazione e sull'importanza di prendere in considerazione forme letterarie fino ad allora trascurate: traduzione, critica, storiografia, ecc. Ulrych (1997) ricorda come

> Per analizzare il ruolo dei testi tradotti nell'ambito della cultura letteraria, la struttura concettuale fu

offerta agli studiosi di *Translation Studies* dalla Teoria polisistemica (1997: 223).

Il concetto di "polisistema letterario" fu elaborato da Even-Zohar sul finire degli anni Settanta, e poi ripreso da Toury, a partire dal Formalismo russo e dalla Scuola di Praga. In base a esso, la letteratura di una particolare società è un insieme di sistemi (polisistema) - dinamico perché in continua evoluzione - in cui confluiscono forme di scrittura di vario genere, tra cui anche le traduzioni, che possono perciò occupare all'interno del patrimonio letterario un ruolo fondamentale e diventare testi canonici. Con questa prospettiva è diventato indispensabile anche lo studio dell'effetto prodotto dai testi tradotti sulla cultura d'arrivo e del ruolo del traduttore come 'manipolatore' di testi.

L'opera generalmente riconosciuta alla base stessa dei *Translation Studies* è *The Name and Nature of Translation Studies*, di James S. Holmes (1972, ripubblicata nel 1988). L'obiettivo primario dell'autore fu organizzare sistematicamente la ricerca traduttologica in modo da includere in essa tutti gli aspetti teorici e pratici e renderla una disciplina completa. Se la pratica non doveva e non poteva essere separata dalla teoria, quest'ultima doveva tenere conto degli sviluppi più recenti di altri campi di ricerca strettamente connessi alla traduzione: linguistica, critica testuale e letteratura comparata. *Translation Studies* era dunque il nome adatto per definire una nuova disciplina molto ampia, ma i cui obiettivi principali erano perfettamente mirati: 1) la descrizione dei processi traduttivi, 2) la messa a punto di solidi princìpi con cui spiegare tali processi (cfr. Holmes, 1988). Oltre agli aspetti descrittivo e teorico dei *Translation Studies* Holmes ricorda i *Translation Studies* applicati, ossia la didattica della traduzione, e la critica alla traduzione, che si aggiungono alla problematica storica e a quella metodologica, entrambe alla base della nascita stessa della nuova disciplina.

1.3 La teoria della traduzione oggi: i problemi di un approccio ancora troppo linguistico

In base alle varie prospettive traduttologiche fin'ora analizzate, risulta chiaro che, se non ci si limita ai *Translation Studies* in senso stretto (cioè agli studiosi della traduzione che operano soprattutto nel campo della letteratura comparata), ma li si considera in

senso più ampio (includendovi aspetti teorici, descrittivi e applicati, secondo diversi punti di vista), lo scopo principale della teoria della traduzione oggi rimane quello di segnalare dei metodi traduttivi validi per il maggior numero possibile di generi testuali. Ci si propone inoltre di elaborare princìpi e suggerimenti non solo per tradurre, ma anche per commentare e criticare traduzioni già esistenti. La teoria dovrebbe dunque indicare gli argomenti a favore o contro la scelta di una determinata soluzione traduttiva in un dato contesto culturale. Infine

> la teoria della traduzione tenta di fornire qualche cenno sulla relazione fra pensiero, significato e linguaggio; sugli aspetti universali, culturali e individuali del linguaggio e del comportamento e sulla comprensione delle culture; sull'interpretazione di testi che possono essere chiariti e persino completati dalla traduzione (Newmark, 1988a: 46).

La teoria della traduzione è una disciplina eclettica che trae il suo materiale da innumerevoli fonti e che, metodologicamente parlando, non si limita certo agli studi di natura linguistica: gli argomenti a favore o contro la scelta di determinati metodi o determinate soluzioni, infatti, dipendono da fattori di carattere culturale, istituzionale e idiosincratico.

Eppure Vermeer (1992) fa notare come chiunque si accinga all'analisi dei saggi sulla teoria e la pratica della traduzione scritti dai tempi antichi fino ai giorni nostri, non può non sentirsi in preda a un sentimento di frustrazione.

> The same problems and the same affirmations are repeated again and again: whether it is better to translate literally or freely according to the meaning (or sense) of words or sentences or texts, whether rhyme and rhythm are to be preserved or substituted and so on. [...] Has there been no progress in all these centuries of hard work?[15] (1992: 3).

Le tesi formulate da Holmes nel 1972 furono da lui riproposte in termini più decisi in occasione del suo intervento al Decimo Congresso Mondiale della Federazione Internazionale Traduttori (FIT) tenutosi a Vienna nel 1984. Ma esistevano ancora

---

[15] "Si ripetono continuamente gli stessi problemi e le stesse affermazioni: se sia preferibile tradurre letteralmente o liberamente, in base al significato (o senso) di parole, frasi o testi; se rima e ritmo debbano essere mantenuti o sostituiti, e così via. [...] Non c'è stato alcun progresso in tutti questi secoli di duro lavoro?"

diversi ostacoli che impedivano di portare a piena maturità la disciplina dei *Translation Studies* come da lui delineata. Prima di tutto, le negative condizioni lavorative e professionali dei traduttori letterari, dovute all'interesse sempre minore per la traduzione letteraria rispetto a quella tecnico-scientifica, più redditizia dal punto di vista economico. Questa situazione aveva contribuito a rendere sempre più pressante l'esigenza di elevare gli studi sulla traduzione a rango di disciplina riconosciuta; Holmes stesso si disse compiaciuto della maggiore attenzione che i *Translation Studies* stavano acquisendo negli ambienti accademici.

Una delle vie che permise di ridare la giusta importanza agli studi sulla traduzione fu la rivalutazione del suo aspetto culturale, cioè del ruolo della cultura - e quindi di storia e ideologia - nella traduzione, tanto che De Beaugrande nel 1992 poté affermare:

> Today, the term 'translation science' no longer sounds quixotic or paradoxical. Its academic ambience is not confined to linguistics, but encompasses neighbouring disciplines, such as psychology, sociology, anthropology, ethnography, and computer science. Even so, our 'science' is perhaps still a bit too language-centred to navigate some of the wider aspects of translation as a human activity [16](1992: 3).

Dopo avere distinto il controllo esercitato sulla lingua in *antecedent control* (fonetica, grammatica e vocabolario) e in *consequent control* (scelte del parlante e quindi del traduttore), De Beaugrande propone di spostare - rispetto alla letteratura precedente - lo studio del linguaggio e della traduzione sul *consequent control*, ossia sulle funzioni della lingua nel contesto (cfr. la *parole* di Saussure o la *performance* di Chomsky), piuttosto che sulla forma. Così facendo l'autore si oppone sia alla teoria degli "universali linguistici" elaborata dalla linguistica generativa, sia all'ipotesi di Sapir-Whorf (cfr 1.1), per cui ogni lingua crea una diversa realtà per la propria comunità di parlanti. Entrambe le teorie - anche se diametralmente opposte - si basano infatti sull'*antecedent control*, cioè sulle forme della lingua ma non sulle sue funzioni, mentre per De Beaugrande è importante sottolineare come il parlante, e di conseguenza il traduttore, abbiano la libertà

[16] "Oggi il termine 'scienza della traduzione' non suona più idealistico o paradossale. Tra le discipline accademiche in cui può essere fatto rientrare non vi è solo la linguistica, ma vi sono anche discipline contigue come la psicologia, la sociologia, l'antropologia, l'etnografia e l'informatica. Eppure, la nostra 'scienza' è ancora un po' troppo incentrata sul problema linguistico per potersi addentrare in alcuni degli aspetti più vasti della traduzione intesa come attività umana".

di scegliere le forme in base alle funzioni.

Su queste basi lo studioso indica una nuova 'geopolitica' del discorso e della traduzione che renda più equa nel mondo la possibilità di accedere alla conoscenza attraverso la lingua.

> The 'new geopolitics' would thus be an integrative perspective that does not take 'reality' as a neutral given, nor language as an abstract system, but seeks to gauge the functions and interfaces of discourse in constituting and negotiating 'real' or possible worlds, extending all the way from wide social contexts [...] over to minute discursive choices [...]
> This vision of 'geopolitics' implies a central [...] role for translation[17] (1992: 13).

Anche per Vermeer è evidente che i *Translation Studies* non possono essere costruiti su basi esclusivamente linguistiche; ma egli si spinge ben oltre se arriva a concludere che:

> all this [si riferisce a problemi di resa traduttiva] is by no means a question of language. [...] It is a question of language usage, of what I call "culture" [...], that is the social background of a text[18] (1992: 9).

Significativo che, proprio nel corso del congresso tenutosi a Vienna nel 1992 (cfr. p. 12), in occasione del quale Vermeer espresse le idee sopra citate, la sezione intitolata "Translation and Linguistics" non fu caratterizzata da interventi significativi. Con questa giustificazione Mary Snell-Hornby spiega l'assenza dal volume da lei curato in seguito al congresso di una parte dedicata appunto ai rapporti tra traduzione e linguistica (cfr. Snell-Hornby, 1992: Preface).

Rapporti, questi, tutt'altro che trascurabili nel dibattito sui *Translation Studies*.

> Whether or not linguistics and translation studies are strictly separate disciplines has been a matter of debate for some decades, and certainly in the recent past. [...] the particular stand one takes on the issue depends to a considerable extent on what kind of *linguistics* one is talking about. It appears to me that the more one's notion of *linguistics* is structure-oriented (rather than system-oriented) and oriented towards *formal issues*, rather than *function*, the greater will be the need to define translation

---

[17] "La 'nuova geopolitica' sarebbe così una prospettiva integrativa che non considera la 'realtà' un dato neutro o la lingua un sistema astratto, ma che invece cerca di valutare le funzioni e le sfaccettature del discorso nel costituire e negoziare mondi 'reali' o possibili, passando dai contesti sociali più ampi [...] fino alla scelte discorsive più puntuali [...] senza tralasciare le possibilità intermedie.
L'idea di questa 'geopolitica' conferisce alla traduzione [...] un ruolo centrale".

[18] "tutto questo non è assolutamente una questione di lingua. [...] È una questione di uso della lingua, di quanto definisco 'cultura' [...], cioè il retroterra sociale di un testo".

studies as an independent discipline. However, in a *functional perspective* on language and the study of language, there are no strictly separate fields of linguistics and translation studies[19] (Steiner, 1996: 54).

La traduzione occupa un ruolo di notevole importanza non solo nell'ambito della linguistica, ma anche all'interno di molte altre discipline, tra cui la critica letteraria, la didattica delle lingue straniere, la retorica, la linguistica computazionale e la traduzione automatica, ecc. A sua volta, la traduzione può essere considerata una disciplina autonoma, con determinate caratteristiche, metodi e sottodiscipline che le sono propri. In ogni caso Steiner sottolinea come tutti coloro che operano professionalmente nel settore delle lingue non possano prescindere da nozioni di base quali le funzioni e le strutture della lingua e i metodi per sviluppare modelli, tecniche e tecnologie. Resta scontato che, dovendo scegliere un particolare orientamento linguistico, quello più utile alla pratica traduttiva è l'orientamento funzionale.

Come molte altre discipline (matematica, fisica, ecc.), la linguistica è spesso suddivisa in *teorica* e *applicata* e - soprattutto nei paesi anglosassoni - esistono scuole e società professionali che si occupano dell'una o dell'altra, come discipline collegate ma distinte. In realtà, un certo progetto di ricerca linguistica è difficilmente catalogabile come esclusivamente teorico o pratico. Per alcuni linguisti tra cui Halliday (1978) una separazione tra linguistica teorica e pratica è del tutto impossibile; anche per Steiner i due aggettivi *teorica* e *applicata* riferiti alla linguistica stanno solo ad indicare un maggiore o minore orientamento verso l'applicazione pratica. Se in passato è stato più volte affermato che la teoria senza la pratica è priva di significato, Steiner aggiunge che "application without theory is blind" (1996: 56)[20].

Una disciplina, per ritenersi *scientifica*, deve avere un oggetto di studio e metodi che le siano propri. Se l'oggetto di studio della linguistica è la lingua, quello della

[19] "Per alcuni decenni, e sicuramente in questi ultimi anni, la questione se considerare la linguistica e i *Translation Studies* due discipline del tutto distinte o meno è stata al centro del dibattito. [...] una presa di posizione a questo riguardo dipende in gran parte dal tipo di *linguistica* di cui si parla. Mi sembra che quanto più la nozione di *linguistica* a cui ci si riferisce si basa sulla struttura (piuttosto che sul sistema) e sulle *questioni formali* (piuttosto che sulla *funzione*), tanto maggiore sarà la necessità di considerare i *Translation Studies* una disciplina indipendente. Tuttavia, secondo una *prospettiva* di tipo *funzionale* sulla lingua e sullo studio della lingua, la linguistica e i *Translation Studies* non possono essere due settori del tutto distinti".

[20] "l'applicazione senza la teoria è cieca". Cfr. a proposito la posizione analoga di Holmes (1988).

traduttologia è costituito non solo dal rapporto che esiste tra i testi nella lingua di partenza e i testi tradotti nella lingua d'arrivo, ma anche da operazioni e meccanismi che il processo traduttivo comporta. L'oggetto di studio della traduttologia coincide in parte con quello della linguistica, laddove implica lingua e testi da analizzare, produrre e tradurre; ma nello stesso tempo è un oggetto di cui si occupano solo gli studi sulla traduzione, per la specificità dell'analisi dei processi traduttivi.

Lo sviluppo di una disciplina accademica comporta inevitabilmente la differenziazione al suo interno di scuole e tendenze diverse. Nel caso della linguistica si ricordino, tra le altre, la grammatica strutturale, la grammatica trasformativa e generazionale, la grammatica funzionale e la grammatica cognitiva. Anche la teoria della traduzione ha visto fiorire al suo interno diverse correnti di pensiero che hanno rappresentato e rappresentano tradizioni e approcci diversi. L'esistenza di varie scuole è un fattore stimolante e arricchente per la disciplina stessa, purché non tragga origine dal mero rifiuto di riconoscere il lavoro di ricerca compiuto da altri, nel qual caso le diverse terminologie adottate diventerebbero solo un ostacolo e un fattore di confusione.

Per quanto riguarda il rapporto tra linguistica e teoria della traduzione, la dibattuta questione rimane ancora aperta.

> Are *linguistics* and *translation studies* different disciplines? [...] there is a very substantial common body of knowledge which has to be shared by the translator and his/her fellow language professionals, such as language teachers of different types, the computational linguist, the technical writer, the speech therapist, the literary critic, and many others. We shall emphasize here this common body of knowledge [...]. We shall also look at what may be considered specifically translation oriented problems and methods [...] whatever the approach one adopts towards translation as a scientific discipline, if it does not incorporate at least most of the knowledge that we are attempting to adopt here, it will leave the prospective translator at a very serious disadvantage relative to other language professionals[21] (Steiner, 1996: 57).

Ciò che più conta al momento nell'ambito traduttologico è riuscire ad attuare un

[21] "La *linguistica* e i *Translation Studies* sono forse due discipline diverse? [...] il traduttore e i suoi colleghi specializzati nel ramo linguistico (insegnanti di lingue a vari livelli, linguisti computazionali, scrittori tecnici, terapisti della parola, critici letterari e molti altri) condividono gran parte del loro bagaglio di conoscenze. Ci concentreremo proprio su questo bagaglio di conoscenze comuni [...]. Vedremo anche quali sono i problemi e i metodi che si possono considerare specifici della traduzione [...] qualunque sia l'approccio adottato nei confronti della traduzione in quanto disciplina scientifica, se esso non riflette almeno una buona parte delle conoscenze su cui stiamo cercando di basarci in questa sede, metterà il traduttore in grande svantaggio rispetto agli altri specialisti nel campo linguistico".

approccio che preveda non solo l'integrazione di teoria e pratica, ma anche dei due maggiori indirizzi di ricerca: quello letterario e quello linguistico (cfr. 1.2). D'altra parte i punti di contatto risultano sempre più evidenti e confluiscono tutti nell'*elemento culturale*, che caratterizza fortemente entrambi gli approcci.

2.VERSO UNA DEFINIZIONE DI 'CULTURA'

Il concetto di 'cultura' è difficile da circoscrivere e richiede sempre grande prudenza nell'essere analizzato e criticato. Prima di tutto è necessario chiarire che per 'cultura' in ambito linguistico e ancor più traduttologico non si intende il 'patrimonio di conoscenze' di un singolo o di un gruppo; ci si riferisce invece a una definizione di tipo antropologico.

Per *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana* (1987) - in cui la definizione antropologica del lemma 'cultura' è inserita per terza - si tratta dell'*insieme dei valori, delle tradizioni e dei costumi che caratterizzano la vita sociale di un popolo.* Il tutto è considerato sinonimo di *civiltà.*

Più completa appare la seconda definizione del lemma 'cultura' proposta dal *Grande dizionario della lingua italiana De Agostini* (1990); si legge infatti: *in etnologia, civiltà; il complesso delle manifestazioni tradizionali (materiali, spirituali, artistiche, ecc.) di una popolazione.* Saranno allora proprie della cultura italiana una certa edilizia corrispondente a determinate condizioni climatiche e ambientali (mare, montagna, ecc.), tradizioni religiose in particolar modo legate al cattolicesimo ed espressioni artistiche che hanno reso la penisola celebre in tutto il mondo (arte romana, rinascimentale, ecc.).

Ancora più articolata la terza definizione di 'cultura' fornita dal *Nuovo vocabolario illustrato della lingua italiana Devoto-Oli* (1987), per cui: *in senso antropologico,* [cultura è] *il complesso delle manifestazioni della vita materiale, sociale e spirituale di un popolo o di un gruppo etnico, in relazione alle varie fasi di un processo evolutivo o ai diversi periodi storici o alle condizioni ambientali.* Tale definizione introduce l'aspetto diacronico per cui non si considerano solo le manifestazioni culturali nel loro risultato finale, ma anche le cause e le motivazioni storiche che hanno portato, per esempio, all'evolversi della società, al susseguirsi dei diversi modelli di governo, ecc.

Secondo una prospettiva linguistico-traduttologica, però, la definizione più completa e progredita è quella elaborata dallo *Zingarelli 1996 - Vocabolario della lingua italiana,* che tra l'altro riconosce all'accezione antropologica del termine 'cultura' maggiore priorità inserendola per prima. 'Cultura' è il *complesso di cognizioni, tradizioni,*

procedimenti tecnici, tipi di comportamento e sim., trasmessi e usati sistematicamente, caratteristico di un dato gruppo sociale, o di un popolo, o di un gruppo di popoli, o dell'intera umanità. Cultura, dunque, non più necessariamente legata a un popolo e alle sue tradizioni, ma con una portata all'occorrenza molto più ampia, che può arrivare a coinvolgere l'intera 'razza umana' in nome di una 'unicità' dell'uomo che dovrebbe permettere una 'unicità' di linguaggio (cfr. 4.2).

Al di là delle definizioni canoniche, tuttavia, il concetto di cultura rimane soggettivo, perché legato ad esperienze di vita personali, sociali e nazionali. Il vocabolo generico 'cultura' implica di per sé l'insieme di diverse 'culture'. Anche se non è possibile fornire una definizione 'corretta' di 'cultura' che sia universalmente accettabile, linguisti e teorici della traduzione si sono trovati nella necessità di fornire dei principi cardine che conferiscano all'elemento culturale una certa stabilità, soprattutto se considerato in relazione alla lingua. Inevitabile un riferimento a Newmark:

> I define culture as the way of life and its manifestations that are peculiar to a community that uses a particular language as its means of expression[1] (1988b: 94).

Newmark prosegue facendo notare come una sola lingua possa riferirsi a più culture e sotto-culture. Inoltre ogni comunità i cui membri parlano una stessa lingua è particolarmente legata o interessata a una manifestazione culturale - definita '*cultural focus*' - per cui sviluppa un ricco vocabolario: lo sport per gli Inglesi, vini e formaggi per i Francesi, la neve per gli Eschimesi, e così di seguito (Newmark 1988b: 94). Lo studioso sottolinea come questi siano i contesti che generalmente pongono seri problemi di traduzione a causa di un *cultural gap* o distanza culturale tra lingua di partenza e lingua d'arrivo. Per Newmark è importante chiarire che, dal suo punto di vista, la 'lingua' non è una proprietà o un elemento della 'cultura', perché altrimenti la traduzione risulterebbe impossibile. Tale infatti la considerano i relativisti linguistici Sapir e Whorf (cfr. 1.1.1): se le lingue sono considerate una parte delle culture, e quindi

[1] "Definisco cultura la condotta e le manifestazioni di vita tipiche di una comunità che usa una certa lingua come proprio mezzo di espressione."

rispecchiano il diverso modo con cui diverse comunità di parlanti percepiscono la stessa realtà, la trasposizione da una lingua all'altra distorce inevitabilmente il messaggio e rende la comunicazione inefficace.

Secondo Lambert (1992) una delle maggiori difficoltà che si incontrano nell'analizzare il rapporto tra lingua e cultura sta nel fatto che società e culture sono raramente omogenee; diventa dunque indispensabile stabilire quali sono i principi cardine che costituiscono una cultura, quali le 'regole' da rispettare, come funzionano le istituzioni che la rappresentano e che ne garantiscono la continuazione. Ma allora il concetto di 'cultura' non può semplicemente coincidere con quello di 'nazione'. "This would be a very Euro-centric definition"[2] (1992: 23), in quanto storici e sociologi dell'occidente europeo hanno riunito sotto le stesse nazioni popoli con origini e tradizioni diverse. Inoltre gli eventi stessi che hanno fatto la storia recente del continente europeo, confermano una certa tendenza a privilegiare l'antico principio della 'cultura', sacrificando quello meno antico di 'nazione' (si vedano i fatti più o meno drammatici della storia recente dell'oriente europeo).

All'interno di uno stesso popolo, se non addirittura di una stessa famiglia, possono coesistere idee di 'nazione' diverse e contraddittorie: si è giunti alla fine del ventesimo secolo con un'idea di nazione quanto mai relativa e contestualizzata, ossia mutevole a seconda dei periodi storici e delle coordinate geografiche. Ecco perché non è nemmeno molto chiaro se la lingua sia o meno un fattore decisivo di una cultura. Indubbiamente ci sono tra lingua e cultura legami ovvi e molto importanti che sociologi e sociolinguisti hanno stabilito negli ultimi cinquant'anni. Ma storici e filosofi (tra cui Hobsbawm, 1990) hanno anche ampiamente dimostrato che, soprattutto nel mondo occidentale, la componente linguistica non ha avuto un ruolo sistematico e ben definito per lo sviluppo delle società. Inoltre, discipline diverse quali economia, psicologia e antropologia, tendono a studiare la 'cultura' trascurandone del tutto la componente linguistica. Al di là dei diversi interessi e dei diversi punti di vista, però, le varie aree di studio non concepiscono una cultura che non si manifesti attraverso una determinata scala di valori e attraverso una serie di istituzioni comunitarie.

---

[2] "Sarebbe una definizione molto eurocentrica"

Molto prima di Newmark e di Lambert, De Martino, in quanto linguista e teorico della traduzione, aveva dato una definizione di 'cultura' molto simile a quelle più tipiche fornite dai vocabolari:

> La *cultura*, in senso antropologico ed etnologico, abbraccia tutte le caratteristiche di un popolo nei suoi disparati aspetti e tendenze che si manifestano nella *lingua*, nella *politica*, nella *religione*, nell'*economia*, etc. (1968: 18).

Ma in seguito arrivava a stabilire un'equivalenza tra 'cultura' e 'comunicazione' basandosi sulle teorie elaborate - e così espresse da Sapir - in merito ai rapporti tra 'lingua' e 'cultura':

> il concetto culturale, che stiamo ora cercando di capire, aspira ad abbracciare in un singolo termine quegli atteggiamenti generali, quei modi di vedere la vita, e quelle manifestazioni specifiche della civiltà, che conferiscono a un particolare popolo il suo posto caratteristico nel mondo. Si mette in evidenza non tanto che cosa sia fatto e creduto da un popolo, quanto come ciò che è fatto e creduto funzioni nell'intera vita di quel popolo, e quale importanza abbia per esso (1972: 69).

D'altra parte, uno stesso elemento culturale può essere essenziale per un gruppo sociale e trascurabile per un altro. In questo senso, la definizione di Sapir ben si adatta all'esigenza di individuare un carattere distintivo per ogni popolo - quello che lo studioso definirebbe "spirito" o "genio" di un popolo - fermo restando che per 'cultura' si indica non solo un atteggiamento psicologico di un popolo, bensì un insieme di manifestazioni concrete che gli sono proprie. Ecco il motivo per cui 'cultura' e 'civiltà' possono essere considerati sinonimi.

Mona Baker individua due possibili definizioni di 'cultura' tradizionalmente separate. La prima considera la cultura " the result of a process of evolution, extending from a state of savagery to the heights of civilization"[3] (1996: 11), una prospettiva elitaria che privilegia il tipo di società occidentale. La seconda è invece una definizione pluralistica che considera la cultura "the whole way of life of a people"[4] (1996: 11). Quest'ultimo punto di vista ha prevalso in campo antropologico e sociale, giustificando la nascita degli

[3] "il risultato di un processo evolutivo che parte da uno stato di barbarie e arriva al culmine della civiltà."

[4] "il modo di vivere di un popolo in tutti i suoi aspetti".

'studi culturali' come disciplina indipendente. Baker condivide le idee espresse da Kroeber/Kluckhohn (1952), secondo cui la 'cultura' non coincide con il comportamento o lo studio del comportamento umano; solo una parte di essa vi è dedicata, mentre il resto prende in esame le ideologie e i metodi di catalogazione e razionalizzazione propri di un popolo.

2.1 La cultura come identità: sociologia ed etnologia al servizio degli studi culturali

Una trattazione estremamente articolata del concetto di 'cultura' si riscontra in Katan (1996). Partendo da studi eseguiti in ambito etnologico, antropologico e sociologico che dovrebbero aiutare ad acquisire una maggiore consapevolezza della cultura propria e di quella altrui, Katan rielabora un sistema di cinque livelli culturali gerarchicamente ordinati e strettamente interconnessi attraverso i quali si esplicita ogni manifestazione del singolo o della comunità. Procedendo dalla base verso il vertice, si trova in primo luogo l' "ambiente", ossia l'insieme dei fattori e dei condizionamenti esterni, seguito dal "comportamento", verbale e non, e generalmente visibile. Ambiente e comportamento insieme costituiscono il "contesto" di una situazione. Al terzo posto si trovano "capacità e strategie", senza cui non si può arrivare a realizzare un determinato comportamento. "Valori e convinzioni" al secondo posto precedono e dipendono dall'"identità", "the type of person, organization or culture in that particular context"[5] (1996: 46). L'identità, in senso più ampio, coincide dunque con la cultura:

> Culture [...] is what we identify with. At the highest level 'mankind' is a culture that we all belong to [...].
> We have mentioned identification at the level of continent (America, Europe, Asia), country, region and so on. Cultures also cross geographical and political borders and are sometimes more usefully categorised ethnically, linguistically or religiously[6] (1996: 72).

---

[5] "il tipo di persona, organizzazione o cultura in quel particolare contesto"

[6] "La cultura [...] è ciò con cui ci identifichiamo. Al livello più alto l' 'umanità' è una cultura a cui tutti apparteniamo [...]

Abbiamo visto un'identificazione a livello di continenti (America, Europa, Asia), paese, regione e così di seguito. Le culture attraversano anche confini geografici e politici e a volte risulta più utile differenziarle in base a categorie etniche, linguistiche o religiose".

Per riconoscersi membro di una determinata cultura, è necessario condividerne i valori in ognuno dei cinque livelli sopra menzionati, operazione che in genere si compie inconsciamente nel corso dello sviluppo e della maturazione in una determinata società. Ecco perché raramente si è consapevoli di avere una visione del mondo influenzata dalla propria cultura. Etnologi e sociologi distinguono la realtà oggettiva dalla "mappa" o modello di realtà per così dire "mentale" proprio di ogni cultura, che "generalizza, distorce ed elimina" determinate informazioni a seconda delle diverse necessità o tradizioni. Se da un lato questa "mappa culturale" fornisce una interpretazione del mondo e aiuta il singolo a trovare una posizione nella società, dall'altro essa lo induce a non vedere la possibilità di altre interpretazioni e, quindi, all'incomprensione delle altre culture. Fu questa la prospettiva che come si è già visto (cfr. pp. 22-23) portò i relativisti linguistici Sapir e Whorf a ritenere la traduzione impossibile.

Katan sottolinea inoltre l'importanza di considerare la cultura un processo dinamico, costantemente influenzato dalle esperienze del passato e volto all'interpretazione dei significati del futuro. La non-staticità della cultura si esplica in un rapporto dialettico tra il proprio modello del mondo e la realtà oggettiva, senza per questo comportare la mancanza di punti fermi all'interno di ogni cultura che la conservino tale.

Una particolare "mappa culturale" corrisponde a un particolare "orientamento culturale", vale a dire la tendenza insita in una cultura a percepire il mondo secondo un determinato punto di vista. Katan riassume le varie tassonomie di orientamenti culturali proposte in diversi ambiti disciplinari dagli anni Sessanta ai giorni nostri (cfr. l'antropologo Kluckhohn, lo studioso di comunicazione internazionale Hofstede, i sociologi Trompenaars, Parsons e Inkeles, lo psicologo Levinson), presentando i dieci orientamenti di Brake *et al.* come la tassonomia più esaustiva. Operando nell'ambito di una 'sociologia del business', ossia di una sociologia funzionale alla riuscita degli scambi commerciali internazionali, Brake e i suoi collaboratori ripropongono la "teoria dell'iceberg" divulgata dall'antropologo americano Hall negli anni Cinquanta ([1952] 1990) in riferimento alla 'cultura'. Gli orientamenti culturali formano la parte nascosta dell' "iceberg culturale", mentre la punta emergente (visibile) rappresenta il contesto, o meglio l'ambiente e il comportamento, incluso quello verbale.

VISIBILE	linguaggio, musica, arte, gastronomia, modo di vestire, maniere, rituali, comportamento esteriore
INVISIBILE	
ambiente	controllo/armonia/forzatura
tempo	multipolare/monopolare fisso/fluido passato/presente/futuro
azione	inazione/azione
comunicazione	contesto sottointeso/da definire immediata/indiretta formale/informale
spazio	privato/pubblico
potere	gerarchia/eguaglianza
individualismo	individualista/collettivista universalista/particolarista
competitività	competitivo/cooperativo
struttura	ordine/flessibilità
pensiero	deduttivo/induttivo lineare/sistematico

L'iceberg culturale. Adattamento da Brake *et al.* (1995: 39).

Gli orientamenti riguardano il rapporto dell'uomo con l'ambiente naturale (*environment*), con lo scorrere del tempo (*time*), con lo spazio (*space*), con le relazioni di potere (*power*), con la tendenza verso un comportamento più o meno individualistico o particolaristico (*individualism*) e competitivo (*competitiveness*), con le regole e le incertezze (*structure*), con il pensiero e i suoi procedimenti (*thinking*). L'azione (*action*) e soprattutto la comunicazione (*communication*) influenzano direttamente il linguaggio, sia orale sia scritto (cfr. 2.2.3).

Quando si parla di 'cultura' è indispensabile chiarire a quale dei tre livelli teorizzati da Hall (1990) si sta facendo riferimento, per evitare incomprensioni. Esistono infatti una

cultura *tecnica* o scientifica - in cui tutto è calcolabile e indiscusso e le informazioni sono sempre esplicitate -, una cultura *formale* - che definisce le regole per cui un comportamento (anche verbale) è corretto o errato - e una cultura *informale* o inconscia - il livello legato alla cultura e alle credenze secondo modelli subconsci a cui si risponde spontaneamente. Il terzo tipo di cultura è quello che si comincia a sviluppare sin dalla prima infanzia e che porta il singolo o la comunità a considerare universale la sua propria concezione del mondo.

Le considerazioni di Hall permettono di comprendere meglio le difficoltà che si riscontrano nel momento in cui, in diversi ambiti di studio (antropologia, etnologia, traduzione,...), ci si pone di fronte a una cultura 'altra'. Indubbiamente ha ragione Steiner quando afferma: "L' 'alterità', soprattutto quando abbia la ricchezza e la penetrazione della lingua, costringe il 'senso del presente' a chiarificarsi" (1995: 431).

Cordonnier fa presente che il pericolo di giudicare la diversità mantenendo i canoni radicati nel proprio sistema culturale è ancora più accentuato nel caso di culture molto lontane l'una dall'altra.

> Ou bien on continue à chercher naïvement similitudes et différences selon les critères en vigueur dans sa propre culture [...]; ou bien alors on admet qu'il n'y a pas de lieu commun pour la compréhension des systèmes en présence et l'altérité sera donc à ce moment une modification des modes d'interprétation eux-mêmes. C'est à niveau du deuxième terme de l'alternative qu'il faut situer le *décentrement.*[7] (1995: 14).

Si tratta quindi di cambiare la percezione dell' 'Altro', imparando innanzitutto a guardare obiettivamente al proprio sistema culturale. Per comprendere ciò che è diverso da noi, è indispensabile comprendere prima noi stessi, riducendo al massimo che ci è concesso lo spazio tra soggettività e oggettività. A questo proposito, risultano estremamente utili la "teoria di attribuzione" e la "strategia di ri-attribuzione" spiegate in Katan (1996). In psicologia, il processo di attribuzione consiste nel fatto che, spontaneamente, ognuno di noi percepisce e giudica il comportamento dell'altro in base a

[7] "O si continua ingenuamente a ricercare somiglianze e differenze secondo i criteri in vigore nella propria cultura [...]; oppure si ammette che non esiste un luogo comune per la comprensione dei sistemi cui ci si trova di fronte e, a questo punto, la differenza diventa una modificazione degli stessi modi di interpretare. È al livello del secondo termine dell'alternativa che va situato il *decentramento*."

fattori personali, senza considerare le differenze situazionali o culturali. La strategia di ri-attribuzione consiste allora nell'imparare a riconoscere e controllare le nostre reazioni emotive di fronte a quanto non comprendiamo, senza colpevolizzare l'altro per la sua differenza culturale. Solo così si arriva a riconoscere che la nostra "mappa della realtà" è solo una tra le molte altre possibili, presa di coscienza indispensabile per chi si appresta a fare da mediatore tra culture diverse.

È indispensabile rendersi conto che ogni cultura, in un dato momento storico, organizza il suo sistema in base a un particolare ordine definibile in termini di identità, analogie e differenze rispetto agli altri sistemi culturali. Ciascuno si pone di fronte alla realtà empiricamente, attraverso un "codice ordinatore" (cfr. Cordonnier) - il modello o "mappa" della realtà più volte citato - che ha validità all'interno del proprio gruppo sociale, e teoricamente, cercando di analizzare quel codice, le sue regole, le sue differenze rispetto agli altri.

Il traduttore ha il compito di prendere le distanze dalla propria prospettiva culturale e di comprendere ed esplicitare a livello linguistico la diversità delle "mappe culturali" che si riferiscono allo stesso "territorio", cioè alla stessa realtà. Egli dovrà allora scegliere un'etica di rifiuto dell'etnocentrismo (cfr. 2.2.1), etica che attualmente è anche al centro del dibattito di altre discipline come l'antropologia, l'etnologia e la psicanalisi e che dovrebbe essere condivisa nell'ambito di tutti i rapporti internazionali. Al giorno d'oggi è impossibile non accorgersi di come il confronto continuo con le altre culture sia fonte di arricchimento durevole e profondo per la propria. È chiaro che la traduzione occupa in tal senso un ruolo di primo piano.

Gli studi condotti in ambito sociologico e antropologico da Brake e Hall possono risultare di grande aiuto per quella parte della traduttologia che crede nella traduzione come operazione biculturale piuttosto che esclusivamente bilinguistica. L'attività traduttiva diventa quindi un momento di incontro e di arricchimento reciproco delle diverse culture, in quanto comporta un confronto tra lingue che non sono solo codici attraverso cui comunicare, ma anche mezzi di conservazione e di trasmissione di significati culturali.

2.2 L'importanza della cultura nella traduzione

Per quanto il binomio "traduzione e cultura" sia sempre più diffuso in ambito teorico, la funzione della traduzione come paradigma del contatto tra culture diverse è ancora tutt'altro che definita. Proprio perché la traduzione interessa gli ambiti più vari (linguistica, letteratura comparata, storia, antropologia, ecc.), come dimostrano gli studi culturali più recenti, non si è ancora arrivati a elaborarne una definizione che non sia fortemente contestualizzata. È necessario far convergere le riflessioni dell'attuale traduttologia verso una teoria della 'traduzione culturale', cercando di stabilire una volta per tutte cosa si intende per traduzione nell'ambito del contatto tra culture diverse o dell'interpretazione di culture diverse. Una prospettiva questa che negli anni Ottanta ha portato alla nascita dei *Translation Studies* in opposizione agli studi linguistici fino ad allora eseguiti sulla traduzione (cfr. 1.2). Ma finora non si è andati oltre a una definizione descrittiva della traduzione come intermediaria tra culture (e del rapporto del processo traduttivo con il contesto ideologico della cultura in cui il testo è radicato) trascurando uno studio applicato e sperimentale dei risultati teorici.

Eppure il fatto stesso di avvicinarci a una cultura che non ci appartiene implica automaticamente l'inizio di un processo traduttivo. Rovesciando la prospettiva, perché ci sia traduzione non basta la perfetta assimilazione della lingua straniera, ma è indispensabile avere *esperienza* della cultura straniera e non percepire la propria come 'superiore'. Solo in questo modo è possibile fare della traduzione una forma di controllo contro eventuali stereotipi riferiti a una data cultura. Un esempio appropriato è quello della traduzione della letteratura neo-coloniale (cfr. 2.4), troppo spesso resa secondo ideologie, valori e regole tipici dei paesi colonizzatori.

La teoria della traduzione non può più occuparsi della traduzione testuale: il *contesto* (di situazione e di cultura) deve essere sempre tenuto presente. L'importanza dell'ambiente culturale di una lingua è tale che non può essere limitato all'ambito linguistico (lingua di partenza e lingua d'arrivo); esso acquista significato nel momento in cui lo si considera all'interno di un nuovo spazio culturale che nasce dall'intersezione (o

scontro) di due culture.

Nessuno studioso tenterebbe oggi di definire la traduzione come operazione meramente linguistica: il ruolo della cultura è in gran parte riconosciuto. Ma allora, anche gli studi sulla traduzione entrano a far parte delle 'scienze della cultura', e la prospettiva di farne una disciplina ben definita nei suoi confini e con a disposizione un insieme coerente di metodi, teorie, scopi, ecc., appare sempre meno probabile. Inoltre la teoria, la pratica e la didattica della traduzione risultano direttamente dipendenti dalla ricerca in ambito culturale.

Del problema si preoccupa anche Lambert:

> Whether we like it or not, the impossibility of excluding the cultural component implies - once for all - that there can never be any ideal translation, and that only a better investigation of the various cultural parameters can provide a better basis for a better predictability of say *efficiency* in translation practice[8] (1992: 18).

Ancora una volta risulta inevitabile il riferimento agli studi culturali per poter comprendere più facilmente quali soluzioni traduttive saranno accettate dal lettore nella lingua d'arrivo. Non è quindi un caso se i *Translation Studies* hanno conferito grande importanza alla storia e alla storiografia della traduzione (cfr. 2.3), in modo da superare la prospettiva sincronica delle fasi pre-linguistica e linguistica della traduttologia: fino ad allora, oggetto di studio erano state non tanto le traduzioni esistenti quanto le traduzioni da effettuare nel presente o nell'immediato futuro.

Naturalmente, con la rivalutazione dell'elemento culturale, il concetto di traduzione non è più definibile a priori, ma è costretto ad adattarsi di volta in volta alle circostanze storico-culturali. Quanto detto è facilmente verificabile attraverso il confronto delle traduzioni di uno stesso testo originale in lingue - e quindi in culture - e/o in epoche diverse.

Fino agli anni Ottanta si usava opporre all'approccio *linguistico* alla teoria della traduzione (cfr. 1.2) un approccio centrato sugli aspetti culturali del fenomeno traduttivo, generalmente definito *letterario*. Con il progressivo sviluppo degli studi

[8] "Che piaccia oppure no, l'impossibilità di escludere la componente culturale implica - una volta per tutte - che non può mai esserci una traduzione ideale e che solo una più approfondita esplorazione dei parametri culturali può aumentare le possibilità di previsione dell'*efficienza* della prassi traduttiva".

culturali, l'interesse per questo tipo di opposizione binaria si è affievolito, mentre la componente culturale è stata oggetto di ridefinizioni sempre più complesse. Ma insistendo sulla necessità di ridefinire la cultura in funzione della traduzione, si rischia di offuscare sempre più il concetto stesso di traduzione. Pessimistica è al riguardo la posizione di Lambert:

> If translation is a matter of culture and an object for the study of culture, there is hardly any chance to keep it isolated within an autonomous discipline[9] (1992: 25).

Nonostante le incertezze suscitate dal rapporto traduzione/cultura, lo sviluppo recente della traduttologia e delle discipline ad essa collegate ha permesso di affermare che:

> There has never been a better time to study translations. From being a marginal activity outside linguistics proper, at the edges of literary study, neglected by anthropologists, ethnographers and philosophers, translation is now being reconsidered, and its fundamental importance in intercultural transfer processes is becoming more apparent[10] (Bassnett 1996: 22-23).

2.2.1 Definire la 'traduzione'

Molti studiosi hanno cercato di dare un contributo alla sempre più complessa definizione di 'traduzione'. Si tratta di un termine comune, facilmente incontrato nella vita di tutti i giorni e a cui ognuno di noi è in grado di attribuire un giusto significato se considerato in termini generici. Ma allora perché tante pagine scritte per spiegare cosa significhi tradurre, senza che si sia riusciti a pervenire a una soluzione definitiva e

---

[9] "Se la traduzione è una questione di cultura ed è un oggetto per lo studio della cultura, è quasi impossibile tenerla isolata come disciplina autonoma".

[10] "Non c'è mai stato un momento migliore per lo studio delle traduzioni. Da attività di importanza secondaria esclusa dalla linguistica vera e propria, ai margini degli studi letterari, trascurata da antropologi, etnologi e filosofi, la traduzione viene oggi rivalutata e la sua fondamentale importanza per la comunicazione interculturale risulta sempre più evidente".

universale?

La definizione più immediata del processo traduttivo è quella che Newmark propone per introdurre il problema: "What is translation? [...] rendering the meaning of a text into another language in the way that the author intended the text"[11] (1988b: 5). Ma poi lo studioso sposta il problema da un ambito scientifico a un ambito etico affermando che tradurre significa spesso fingere di essere qualcun'altro. In un'altra occasione (1996), infatti, Newmark precisa:

> Translation is in one sense a form of behaviour and communication with other individuals, and should be based on implicit moral standards; however, it is an artificial process, since it is based on the conceit that one is pretending to be someone one is not[12] (1996: 37).

Le più classiche definizioni di traduzione elaborate in ambito linguistico descrivono il processo del passaggio da un sistema linguistico all'altro senza alcun riferimento al contesto sociale e culturale in cui le lingue stesse sono radicate, trascurando così il carattere interdisciplinare del fenomeno traduttivo. Il limite di tali definizioni sta nella pretesa di descrivere una categoria universale, una 'traduzione' indipendente da fattori socioculturali o da altri tipi di condizionamenti; un comune denominatore che riunisce in astratto quella pratica chiamata 'traduzione' in italiano, '*translation*' in inglese, '*traduction*' in francese, ecc.

Proprio per superare questo limite, molti studiosi di *Translation Studies* hanno proposto una loro definizione di 'traduzione' che recuperi il contesto sociale e culturale.

Schäffner & Herting chiamano 'traduzione' "a type of intercultural communication which enables a widening of the audience of a particular text across language boundaries"[13] [sottolineatura aggiunta] (1992: 27).

Più completa la definizione di Bandia , secondo cui

---

[11] "Che cos'è la traduzione? [...] rendere in un'altra lingua il significato di un testo così come lo ha inteso l'autore".

[12] "La traduzione, in un certo senso, è una forma di comportamento e di comunicazione con altri individui e dovrebbe fondarsi su princìpi morali impliciti; tuttavia si tratta di un processo artificiale perché basato sulla presunzione di fingersi qualcun altro".

[13] "un tipo di comunicazione interculturale che permette di ampliare l'insieme dei lettori di un testo oltre i confini linguistici".

> Translation is an intercultural activity as well as an intralingual [sic] one as it deals with (at least) two linguistic systems embedded in two different cultures. However, the difficulties inherent in the translation process vary proportionately with the degree of distance between the languages and the cultures involved[14] (1993: 55).

Wilss (1992) riconosce che, essendo la lingua strettamente legata alla cultura, traduttori e interpreti non possono limitarsi a studi linguistici, ma devono diventare veri "mediatori culturali", così come sono stati definiti da Bochner e Taft (1981), citati in Katan (1997) (cfr. 4.1.2). Tuttavia egli è fermamente convinto che molti aspetti della traduzione siano universali. La sua definizione, quindi, tiene conto sia di aspetti socioculturali - e perciò contingenti - sia di aspetti universalmente validi.

> Translation can be depicted as a domain of socioculturally determined linguistic behaviour with both culture-specific and universal components. Mental processes related to translational performance, such as source-text decoding, transfer, and target-text encoding, are observable in all cultures, no matter how proximate or remote[15] (1992: 38).

Per lo studioso, sta comunque al traduttore adottare le tecniche di mediazione e di compensazione migliori per ottenere sul lettore del testo d'arrivo lo stesso effetto dell'originale sul lettore del testo di partenza.

Hermans, invece, parte dall'importanza del tradurre in un contesto comunicativo socioculturale e cita al proposito la definizione 'semiotica' di traduzione di Gideon Toury:

> Translating is an act (or a process) which is performed (or occurs) over and across systemic borders. In the widest of its possible senses it is a series of operations, or procedures, whereby one semiotic entity, which is a constituent (element) of a certain cultural (sub)system, is transformed into another semiotic entity, which forms at least a potential element of another cultural (sub)system, providing that some informational core is retained 'invariant under transformation', and on its basis a

[14] "La traduzione è un'attività interculturale e interlinguistica in quanto ha a che fare con (almeno) due sistemi linguistici appartenenti a due diverse culture. Tuttavia le difficoltà inerenti al processo traduttivo variano in proporzione alla distanza tra le lingue e le culture interessate".

[15] "La traduzione può essere descritta come un tipo di comportamento linguistico socioculturale, che ha caratteristiche sia proprie delle diverse culture, sia universali. I processi mentali che si innescano al momento del tradurre, come la decodificazione del testo di partenza, la trasposizione e la codificazione del testo d'arrivo, sono riscontrabili in tutte le culture, per quanto vicine o lontane".

relationship known as 'equivalence' is established between the resultant and initial entities[16] (Toury 1986, citato in Hermans 1996: 44).

Tale definizione amplifica notevolmente l'uso quotidiano del termine 'traduzione' così come lo si conosce in gran parte del mondo occidentale moderno. Essa nasce dalla combinazione delle riflessioni accademiche sulla lingua e sulla semiotica con il concetto e la pratica della traduzione comunemente intesi.

Ma in seguito Hermans concentra la sua attenzione sul ruolo del traduttore come 'essere sociale' che collabora con altri 'esseri sociali'.

Translation involves a network of active social agents, [...] each with certain preconceptions and interests. The translative operation is a matter of transactions between parties that have an interest in these transactions taking place. [...] the various modalities and procedures [...] presuppose choices, alternatives, decisions, strategies, aims and goals[17] (1996: 26).

Di qui alla definizione di 'norme' intese come 'realtà sociali e culturali' il passo è breve (cfr. 2.4.2).

Per Cordonnier la traduzione è "interazione": due culture non vengono a contatto totalmente, ma interagiscono solo in determinate parti o regioni, a seconda delle analogie e degli interessi in gioco. Tradurre significa allora

établir un contact, qui est en interaction avec un ensemble d'autres contacts, plus ou moins importants, noués antérieurement, connus ou inconnus du traducteur, et qui ne recouvrent pas la culture étrangère dans sa totalité[18] (1995: 10-11).

L'intraducibilità (cfr. 1.1.1), che è storica e culturale, varia a seconda della quantità e

[16] "Tradurre è un atto (o un processo) che si compie (o ha luogo) oltre e attraverso confini sistemici. Nel senso più ampio è una serie di operazioni, o procedimenti, per cui un'entità semiotica, costituente (elemento) di un certo (sotto)sistema culturale, viene trasformata in un'altra entità semiotica, che costituisce un potenziale elemento di un altro (sotto)sistema culturale, purché il significato centrale del contenuto informativo rimanga 'invariato dopo la trasformazione', e che, grazie ad essa, si stabilisca una relazione detta di 'equivalenza' tra l'entità iniziale e quella finale".

[17] "La traduzione coinvolge una rete di agenti sociali attivi, [...] ognuno con determinati preconcetti e interessi. L'operazione traduttiva è costituita da un insieme di transazioni che hanno luogo tra parti nel cui interesse è il buon esito delle transazioni stesse. [...] le varie modalità e procedure [...] presuppongono scelte, alternative, decisioni, strategie, intenzioni e obiettivi".

[18] "stabilire un contatto, che a sua volta interagisce con un insieme di altri contatti, più o meno importanti, stabiliti in precedenza, di cui il traduttore è a conoscenza o meno e che non coprono la cultura straniera nella sua totalità".

della qualità dei contatti stabiliti con la realtà 'altra'. Se gli scambi tra due culture sono rari o inesistenti, il problema della traducibilità è inevitabile, ma non diventa in nessun caso l'essenza della traduzione.

All'interno di una stessa comunità linguistica può instaurarsi tra i diversi membri un rapporto gerarchico o comunque diseguale che non può non influire sul problema della traducibilità. Secondo Cordonnier la cultura generalmente associata a un popolo è in realtà espressione di una minima parte di quel popolo, è una cultura dominante, imposta ai gruppi dominati o integrati con la forza. Perché un testo risulti traducibile sarebbe quindi indispensabile collocarlo nel suo giusto rapporto con la "cultura dominante" prima di trasporlo in una realtà altra. Tutto questo emerge chiaramente da un'analisi delle società occidentali e dev'essere tenuto presente per comprendere le strategie attuali di traduzione.

Ma la riflessione più innovativa sull'essenza e sul ruolo della traduzione è che "en tant que système de communication" [come sistema di comunicazione] essa "montre le Même autant que l'Autre. Elle ne saurait être neutre" [mostra allo stesso tempo la sua identità e quella 'altra'. Non può essere neutra] (Cordonnier 1995: 35). Affermazione a favore di quella che è stata definita la 'visibilità' del traduttore - parola-chiave dei *Translation Studies* degli anni Novanta secondo Susan Bassnett (1995) - che si oppone al mito della 'trasparenza', di recente riproposto da Venuti nel suo *The translator's invisibility* (1995) (cfr. 4.2.1).

Tra gli studiosi che privilegiano un approccio culturale alla teoria della traduzione si inserisce anche Juan C. Sager, che propone un concetto di 'traduzione' molto ampio ed elastico. Per Sager, infatti, 'tradurre' non significa semplicemente e inderogabilmente cambiare la forma (linguistica) e mantenere inalterato il contenuto. Esistono invece diversi 'tipi' di traduzione che variano a seconda dell'*intenzione* del traduttore e della *funzione* del testo tradotto nella cultura d'arrivo. In base a queste considerazioni, lo studioso ammette nella categoria definita 'traduzione' non solo

"a) Translation which aims at preserving both content and intention"[19]

ma anche

[19] "a) La traduzione che mira a mantenere sia il contenuto sia l'intenzione".

"b) Translation which aims at preserving the intention but reduces or adds to the content"[20] (riassunti in lingua diversa; '*gist translations*' in cui si traduce solo l'essenza, il 'succo' dell'originale; traduzioni complete di note, commenti, ecc.);
"c) Translation which in addition to a change of code also involves a change of intention"[21] (traduzioni a scopo informativo che spesso comportano anche una variazione del genere testuale diventando resoconti, rapporti, riassunti, ecc.);
"d) Translation in which both the content and the intention are changed"[22] (per esempio il compendio di un articolo scientifico scritto in lingua diversa) (Sager 1996: 48-49).

È evidente che con questa prospettiva si arriva a considerare 'traduzione' tutta la gamma di possibili comunicazioni interlinguistiche. Sager definisce la traduzione:

> the production of derived texts in a TL which are dependent for their content upon another text or message in a SL with the restriction that the core knowledge contained in the derived TL text cannot in essence exceed the knowledge contained in the SL document[23] (1996: 50).

2.2.2 Nascita della traduzione. Il mito e la preistoria

Cordonnier giunge alla sua interessante definizione di traduzione (v. pp. 35-36) prendendo spunto da un saggio scritto da Freud all'inizio del secolo per spiegare psicanaliticamente le incertezze e le paure dell'uomo di fronte a ciò che non conosce. Il libro, intitolato *Das Unheimliche* (Ciò che inquieta) (1919), non analizza direttamente i rapporti tra culture diverse, ma Cordonnier applica le riflessioni di Freud sulle sensazioni di straniamento, che l'individuo sperimenta di fronte all'ignoto, alla traduzione come scontro di lingue e di culture. Per il filosofo, però, non tutto ciò che è sconosciuto è

---

[20] "b) La traduzione che mira a mantenere l'intenzione dell'originale, ma ne riduce o ne incrementa il contenuto".
[21] "c) La traduzione che oltre a un cambiamento di codice comporta anche un cambiamento di intenzione".
[22] "d) La traduzione in cui cambiano sia il contenuto sia l'intenzione".
[23] "la produzione in una lingua d'arrivo di testi derivati il cui contenuto dipende da un altro testo o messaggio in una lingua di partenza, purché il nucleo di conoscenze contenuto nel testo derivato redatto nella lingua d'arrivo non ecceda nell'essenza la conoscenza di cui il documento originale è portatore".

anche necessariamente inquietante. Tra i motivi che possono trasformare la 'novità' in 'angoscia', Freud individua principalmente il motivo del *doppio*: l'io si sdoppia creando un 'secondo io' il cui linguaggio è incomprensibile al primo. Su queste basi, Cordonnier può affermare che "le moi propre se sent menacé car la traduction permet l'introduction du moi étranger"[24] (1995: 24). Ma, come rivela Freud, ciò che è sconosciuto a un individuo fa comunque parte della sua vita psichica, poiché il 'familiare' diventa 'non-familiare' in seguito a un processo inconscio di 'repressione'. Il 'ritorno' del 'rimosso' genera poi il suddetto sentimento di angoscia.

Le rivelazioni psicanalitiche di Freud getterebbero così nuova luce sulla traduzione nel mito e nella storia. Il mito di Babele - nome che deriva dal babilonese *Bll*, che significa *confondere* - è simbolo di confusione e dispersione: dispersione, a sua volta, significa sdoppiamento di se stesso e apparizione dell' 'Altro'. Ma, poiché fu la volontà divina a condurre gli uomini dall'unicità alla pluralità di lingue, tradurre significava, nella tradizione occidentale, trasgredire la legge divina, oltrepassare i limiti imposti con la creazione di diverse lingue, per tentare di ritrovare la lingua primordiale (cfr. Benjamin e Jakobson in 1.1.1). Per questo, secondo Cordonnier, se il *traduttore* è un *traditore* lo è nei confronti della legge divina, ma non della lingua. Se riconciliare le diversità linguistiche attraverso la traduzione significava trasgredire, la resistenza opposta alla pratica del tradurre e il mito dell'intraducibilità, che hanno caratterizzato la storia occidentale, risultano più facilmente comprensibili. Le lingue sono allora uno degli aspetti di doppio del nostro io, che, solo apparentemente rimosse dalla nostra coscienza, riemergono dal nostro inconscio mostrandoci un'inquietante realtà a noi sconosciuta.

Al di là del mito, non sembra scientificamente plausibile che la grande varietà di lingue esistente provenga da un'unica lingua originale. La preistoria insegna infatti che la difficile lotta per la sopravvivenza spinse i nostri antenati a raggrupparsi in tribù, con il conseguente sviluppo dell'interazione sociale e quindi del linguaggio, o meglio di linguaggi diversi per ogni tribù. La genesi delle lingue deriva allora dalla dispersione geografica dei gruppi umani che si verificò più di due milioni di anni fa. Ciò che distinse l'uomo dalle altre specie animali fu proprio la facoltà di parlare, che, con la differenziazione linguistica, divenne a sua volta l'elemento primario di distinzione tra i

[24] "Il proprio io si sente minacciato poiché la traduzione permette l'introduzione dell'io estraneo".

diversi popoli. Ecco perché il successivo sviluppo delle comunicazioni interculturali sembrò mettere in pericolo l'identità di una nazione, spesso identificata con la sua lingua: il 'miracolo' della traduzione fece riemergere il rimosso, la possibilità di intendersi tra uomini di diverse origini grazie al 'linguaggio', caratteristica che accomuna tutti gli uomini. La traduzione, più che le differenze, mostra le analogie e garantisce l'esistenza di una sostanza semantica comune a tutte le lingue. "Derrière les homologies, il y a donc l'unicité du langage; et derrière la pluralité des cultures, l'unicité de l'Homme"[25] (Cordonnier 1995: 30).

2.2.3 Lingua = specchio della cultura. Tradurre = operazione biculturale

Culture diverse tendono a esprimersi in modi diversi soprattutto per quanto riguarda la scelta di esplicitare o meno determinate informazioni nell'atto comunicativo, vale a dire la proporzione di 'testo' e 'contesto'. In base a questa teoria, per cui Hall nel 1976 coniò il termine *contexting*, Katan (1996) divide le culture, e quindi i paesi di cui sono espressione, in due categorie a seconda del loro orientamento: *HCC (High Context Communication) countries* sono quei paesi in cui gran parte dell'informazione rimane implicita perché considerata patrimonio culturale di tutti i membri (Giappone, popoli arabi e latino-americani, Italia, ecc.); *LCC (Low Context Communication) countries* sono invece i paesi in cui tutte le informazioni tendono ad essere esplicitate per maggiore chiarezza (Germania, Stati Uniti, Francia, Gran Bretagna, ecc.). La presa di coscienza dei diversi orientamenti e delle relative ragioni culturali è fondamentale per poter tradurre.

Alla suddetta competenza è poi indispensabile aggiungere la capacità di distinguere tra i tre livelli di cultura teorizzati da Hall, così come sono già stati presentati in 2.1. Se si tratta di cultura tecnica, la traduzione non costituisce mai un problema, poiché, in mancanza di un esatto corrispondente, sarà sempre possibile spiegare il concetto con una perifrasi. A un livello formale, invece, la traduzione comporta la conoscenza dei parametri di vita sociale di entrambe le culture con cui si ha a che fare: registro, genere e

[25] "Dietro le omologie c'è l'unicità del linguaggio; e dietro la pluralità delle culture, l'unicità dell'Uomo".

regole di conversazione, infatti, non sono universali, ma variano di cultura in cultura. Tuttavia è a livello di cultura inconscia che risiede il vero significato del testo; solo qui le connotazioni culturali vengono percepite nelle loro minime sfumature, poiché rimandano a modelli subconsci a cui si risponde spontaneamente. Se dunque a livello tecnico qualsiasi testo può essere tradotto, a livello di cultura formale o informale il contesto acquista importanza prioritaria e la traduzione, per essere efficace, non può limitarsi a una trasposizione di concetti, ma deve ricostruire il contesto in base ai suoi nuovi destinatari, rispettandone la diversa organizzazione culturale dei valori. Tutto questo rimanda all'idea per cui tradurre significa distorcere il messaggio in superficie per mantenere invariato il messaggio nascosto (cfr. Nida & Taber 1969).

Un'altra distinzione utile è quella operata da Newmark (1988b) tra lingua "universale", "culturale" e "personale". Gli "universali linguistici" (verbi come *nascere*, *morire*, *mangiare*, *dormire*, sostantivi come *tavolo* o *sedia*, che designano oggetti 'universali', ecc.) non pongono problemi di traduzione perché privi di qualsiasi connotazione culturale. Le parole che rispecchiano la cultura di un popolo, invece, sono difficilmente traducibili, a meno che non riguardino un settore in cui ci sia identità culturale tra la lingua d'arrivo e la lingua di partenza. Ci sono poi parole universali che ricoprono la stessa funzione in ogni lingua, anche se ogni cultura implica una diversa interpretazione del referente. Il termine *pane*, per esempio, è sempre traducibile, ma ogni popolo intenderà con esso la varietà di pane tipicamente prodotta nel suo paese o nella sua regione. Infine, ogni individuo usa una sua "lingua personale", ossia un linguaggio riconoscibile all'interno della società in cui si vive, ma distinguibile per determinate scelte stilistiche, lessicali o strutturali più o meno consapevoli, che ricorrono con una certa frequenza.

Anche se, come si è già avuto modo di sottolineare (cfr. p. 22), per Newmark la lingua non è tra gli elementi che costituiscono la cultura, egli riconosce che 'depositi culturali' sono riscontrabili nella grammatica, nelle strutture e nel lessico di una lingua. D'altra parte, come osserva Lyons, "la lingua di una società è parte integrante della sua cultura" e quindi "le distinzioni lessicali fatte da ogni lingua tendono a riflettere i tratti culturalmente importanti di oggetti, istituzioni e attività della società in cui la lingua opera" (1971: 571). Su questa strada Newmark arriva a elencare le categorie lessicali

più strettamente legate alle tradizioni o alle ideologie di un paese e quindi alla sua cultura: 1) Ecologia; 2) Cultura materiale (cucina, abbigliamento, urbanistica, trasporti); 3) Cultura sociale (lavoro e divertimenti); 4) Organizzazioni, attività, tradizioni, metodi, concetti (politica e amministrazione, religione, arte); 5) Abitudini.

Molto simile è la teoria di Aixelá (1996), che, per studiare gli aspetti culturali della traduzione, propone di ricorrere a quello che egli definisce uno strumento adatto a questo tipo di analisi, vale a dire la nozione di *culture-specific items (CSIs)* (vocaboli propri di una cultura). Aixelá sottolinea che la tendenza generale è di classificare i *CSIs* nelle aree più contingenti del sistema linguistico: istituzioni locali, strade, nomi propri, figure storiche, opere d'arte, ecc.. Ma in realtà esistono molti altri elementi testuali di difficile traduzione a causa della distanza culturale che separa le due lingue. Lo studioso accusa i teorici della traduzione che lo hanno preceduto di aver definito questi vocaboli culturali con poca precisione ma soprattutto staticamente, come se fossero suddivisi in categorie fisse e universali, applicabili a qualsiasi coppia di lingue presa in considerazione. Uno dei contributi fondamentali dei *Translation Studies* è stata l'asserzione del carattere dinamico della traduzione, che cambia a seconda del momento storico e delle relazioni interculturali. Un *CSI* non può esistere di per sé, ma scaturisce dal problema di tradurre un referente linguistico della lingua di partenza nella lingua d'arrivo, quando in quest'ultima esso è inesistente o acquista un valore diverso. La definizione di *culture-specific items* che Aixelá propone è la seguente:

> Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text[26] (1996: 58).

Qualunque elemento linguistico può dunque diventare un *CSI*, a seconda della sua funzione nel testo e del modo con cui è percepito dalla cultura d'arrivo. Naturalmente nel

[26] "I vocaboli di un testo, la cui funzione e le cui connotazioni nel testo di partenza comportano un problema di traduzione quando vengono trasferiti nel testo d'arrivo, laddove il problema è generato dall'inesistenza del suddetto vocabolo o dal suo diverso status intertestuale nel sistema culturale dei lettori del testo d'arrivo".

corso del tempo alcuni *CSIs* verranno portati alla conoscenza di molte altre culture e cesseranno pertanto di essere considerati tali.

La conoscenza della cultura di un altro popolo non è importante solo per i traduttori, ma anche per chi semplicemente voglia apprendere una lingua straniera. Per imparare una lingua, infatti, non basta l'informazione teorica sulle sue strutture linguistiche: capire una lingua non vuol dire capire una serie di parole, ma vivere le esperienze da cui nasce quella lingua in modo durevole, per comprendere le strutture della comunità che la parla e partecipare alla vita sociale da essa promossa con un continuo confronto di opinioni e aspirazioni. L'esperienza vissuta diventa così automaticamente conoscenza effettiva.

Gli studi culturali dimostrano che, al di là del suo aspetto formale, una lingua è il prodotto di secoli di storia e conserva in sé i segni delle conquiste intellettuali, civili e artistiche dell'uomo. La diversità linguistica deriva quindi dalla diversità di esperienze storiche, sociali e culturali.

> Se intendiamo mirare alla conoscenza della lingua straniera nel senso di *possederla* e non di esserne schiavi, cioè di disporne a nostro piacimento, *quando* vogliamo e *come* vogliamo, non possiamo sottovalutare, o peggio ancora ignorare, le componenti culturali che si attuano per il tramite della lingua (De Martino 1968: 18).

Si è già visto come sociologi ed etnologi abbiano dimostrato quale impatto si produce tra culture che improvvisamente - per ragioni generalmente storiche (guerre, conquiste, annessioni, colonialismo, ecc.) - si trovano a dover coesistere (cfr. 2.1). È stato poi stabilito il rapporto indissolubile tra lingua e cultura (cfr. pp. 39-42). Rimane ora da dimostrare quale ruolo possano assumere le traduzioni nel contribuire allo sviluppo delle società e delle culture. La lingua tradotta è ambigua per definizione, in quanto è stata 'presa in prestito' da un'altra lingua; ecco perché può avere un'influenza tutt'altro che trascurabile sull'identità culturale di una nazione.

Sulla base di quanto detto, tradurre significa cercare di avvicinarsi il più possibile a un'altra realtà culturale; il più possibile, perché la conoscenza totale di una cultura diversa dalla propria non è mai effettivamente raggiunta. Di fronte alle differenze di una realtà 'altra', i cui elementi culturali possono spingere a rimettere in discussione o perfino a negare la propria identità, il proprio modo di vivere, la traduzione funge da mediazione

scegliendo, a seconda delle esigenze, tra tutta una serie di strategie traduttive che variano da un massimo di conservazione (riproduzione delle differenze culturali del testo di partenza) a un massimo di naturalizzazione (trasformazione degli elementi culturali per adattarli ai lettori nella lingua d'arrivo). In ogni caso la traduzione rimane un'operazione 'biculturale', ossia in relazione con almeno due culture distinte.

La traduzione in lingue europee di opere africane costituisce un ottimo esempio di contatto diretto tra lingue e culture molto lontane e quindi di una complessa operazione biculturale. Non solo essa è passaggio da una tradizione letteraria prettamente orale a una tradizione scritta, ma è anche traduzione da una cultura linguistica verso una cultura linguistica del tutto diversa - il che implica un confronto tra due sensibilità eterogenee profondamente radicate nei loro rispettivi sistemi di valori. Questi ultimi sono molto difficili da cogliere perché intessuti nell'intricata trama di una lingua a livello di cultura inconscia. Il compito del traduttore diventa ancora più complicato se i sistemi socioculturali nascosti nelle lingue hanno pochi punti in comune: è necessario infatti che il traduttore presti molta attenzione al modo in cui manipola il materiale del testo di partenza per rispondere alle esigenze della lingua e della cultura d'arrivo. Se poi, come si vedrà più in dettaglio nel corso del quarto capitolo (cfr. in particolare 4.2), le due culture in questione sono state storicamente opposte da conflitti e tensioni, il traduttore deve cercare di non rievocarli, evitando stereotipi negativi che il più delle volte dipendono da una conoscenza solo superficiale della cultura di partenza. È questo il caso di culture africane da una lato ed europee dall'altro, che in passato si sono scontrate nel ruolo rispettivo di colonizzate e colonizzatrici.

Bandia analizza le difficoltà che si incontrano nel tradurre la letteratura orale africana partendo da una rivalutazione dei più recenti approcci traduttivi messi a punto dai *Translation Studies*. Egli ricorda come Snell-Hornby, che di questi ultimi è uno dei massimi esponenti, dopo avere riconosciuto la traduzione come 'atto comunicativo' (e non come semplice 'transcodaggio' linguistico) radicato in un contesto culturale, con una sua propria funzione, distingua due possibilità di approccio: una *retrospective translation* (traduzione retrospettiva), con cui si mantiene la funzione originale del testo di partenza nella sua cultura, e una *prospective translation* (traduzione prospettiva), con cui si cambia la funzione del testo per adattarla alla cultura d'arrivo. Ma una traduzione è

equilibrata quando senso e forma sono considerati un unicum non separabile. È quanto, secondo Bandia, hanno compreso anche i traduttori dei testi africani in lingua europea se è vero che

> The main aim of the translator of African works is to preserve the homogeneity of African thought. [...] is [...] transferring the source-language culture into the target-language culture with a minimal distortion of both languages and cultures[27] (1993: 60-61).

Questo tipo di traduzione non *adatta* gli elementi specifici della cultura africana alla lingua europea, ma li *infonde* nella lingua europea secondo un processo di 'africanizzazione' che pone in secondo piano le esigenze del lettore d'arrivo. Questa pratica traduttiva si riallaccia a quelle che Venuti (1995: 34) definisce "foreignizing strategies" (strategie di 'esotizzazione', cfr. 4.2.1) e che secondo Baker possono essere sfruttate non solo per svelare l'ideologia implicita di cui le traduzioni sono portatrici, ma anche "to challenge the hegemonic attitudes to society and culture"[28] (1996: 13).

Ad ogni modo, qualsiasi tipo di traduzione implica un certo grado di 'manipolazione' del testo di partenza, intesa come rielaborazione dei dati linguistici (forma e contenuto). Per evitare o almeno limitare i rischi di errata interpretazione di un testo, è indispensabile conoscere la cultura a cui il testo si riferisce, analizzarne l'immediato contesto extralinguistico (situazionale e culturale) e informarsi sulle posizioni dell'autore. In questo senso, come vedremo (cfr. 3), l'analisi testuale proposta dalla linguistica sistemico-funzionale può essere di grande aiuto.

2.2.4 Traduzione come cultura e/o cultura come traduzione

> Translations are never produced in an airlock where they, and their originals, can be checked against the *tertium comparationis* in the purest possible lexical chamber, untainted by power, time, or even

[27] "L'obiettivo principale dei traduttori di opere africane è conservare l'omogeneità culturale del pensiero africano. [...] è [...] trasporre la cultura della lingua di partenza nella cultura della lingua d'arrivo con la minima distorsione di entrambe le lingue e le culture".

[28] "per sfidare le egemonie sociali e culturali".

> the vagaries of culture. Rather, translations are made to respond to the demands of a culture, and of various groups within that culture[29] (Bassnett & Lefevere 1990: 7).

La "svolta culturale" dei Translation Studies - così come è stata definita da Snell-Hornby (cfr. Bassnett & Lefevere 1990: 4) - riconosce il ruolo centrale della cultura e ne fa l' 'unità operativa' della traduzione. 'Fedeltà' al testo di partenza non significa più 'equivalenza' di parole o frasi, ma far sì che il testo tradotto svolga per i suoi nuovi lettori la stessa funzione dell'originale nei confronti dei destinatari di partenza, o, se la funzione è diversa, ricercare le nuove caratteristiche semantiche e linguistiche che deve avere il testo d'arrivo inserito nel suo nuovo contesto (cfr. 3.2). D'altra parte, si è già visto come Sager (1996) ritenga che, per definire la 'traduzione', non sia più sufficiente basarsi sul binomio tradizionale di "contenuto" (che resta invariato) e "forma" linguistica (che varia), ma sia necessario prendere in considerazione un terzo elemento, l'intenzione o funzione del testo, che nel passaggio dal testo di partenza al testo d'arrivo può rimanere la stessa o cambiare a seconda del tipo di traduzione (cfr. 2.2.1). Per la precisione

> Translations require to be given different intentions when the source text is so situation-bound that its intention is not transferable to the new communicative situation created through the translation. Unless it is self-evident, the translator has to identify and define the new situation so that he can select the appropriate intention and with it the text-type[30] (Sager 1996: 47).

La nuova funzione del testo tradotto dipenderà in gran parte dal contesto culturale d'arrivo in cui si inserisce.

Se è vero che la traduzione non può sussistere senza la conoscenza della cultura, è anche innegabile che le traduzioni rappresentano un importante fattore per lo sviluppo

---

[29] "Le traduzioni non sono mai prodotte in una camera a vuoto dove, insieme con i testi originali, possano essere verificate tramite il confronto con un *tertium comparationis*, in una camera lessicale il più pura possibile, per nulla intaccata da relazioni di potere, dal tempo, o dalle peculiarità della cultura. Piuttosto, lo scopo delle traduzioni è rispondere alle esigenze di una cultura e dei vari gruppi che costituiscono quella cultura".

[30] "Quando il testo di partenza è talmente legato alla situazione che non è possibile trasferire la sua intenzione alla nuova situazione comunicativa creata con la traduzione, è necessario conferire al testo tradotto un'intenzione diversa. A meno che la nuova situazione non sia evidente, il traduttore dovrà identificarla e definirla in modo da poter scegliere l'intenzione appropriata e con essa il tipo di testo".

della cultura, di una nazione e del mondo intero. Un esempio è citato da Macura (1990) in relazione allo sviluppo e alla diffusione della cultura ceca. Egli ricorda che nel 1832 un certo Bowring pubblicò a Londra una breve antologia di poesia ceca tradotta in inglese, la cui unica funzione era far conoscere la nascente cultura ceca - e la sua lingua letteraria - in Gran Bretagna. Poiché molte espressioni nuove per la stessa popolazione ceca non avevano un corrispondente in inglese, Bowring scelse di chiarirle fornendo al lettore inglese le stesse spiegazioni fornite dall'originale al lettore ceco. In questo modo, la versione inglese si appropriava attivamente di concetti culturali cechi senza limitarsi a una traduzione passiva.

Fin qui, dalla riflessione su ciò che è proprio e su ciò che è altrui, sul rapporto tra il familiare e l'estraneo - ossia tra la cultura in cui viviamo e la cultura che non conosciamo - si è giunti a considerare il ruolo e gli effetti di un'opera tradotta come contributo allo sviluppo della storia culturale del popolo stesso per cui è stata tradotta e, quindi, delle sue tradizioni. La traduzione, infatti, può essere *creatrice di lingue e letterature*; anzi: ha sicuramente occupato un ruolo molto meno marginale di quanto si è soliti pensare nell'evoluzione delle diverse culture nazionali. Teoria e pratica della traduzione fanno entrambe parte della *storia culturale*, poiché tradurre significa importare o esportare nuovi modelli, stili ed espressioni, cioè ampliare e arricchire non solo la lingua, ma anche la letteratura di paese. Diversi esempi storici possono confermare questa tesi: la letteratura romana si sviluppò in gran parte sull'imitazione delle traduzioni dal greco; il tedesco letterario moderno si formò sul modello della traduzione luterana della Bibbia; molte traduzioni dal francese e dall'italiano furono necessarie in Inghilterra prima che cominciassero a scrivere grandi personalità come William Shakespeare o Francis Bacon; il classicismo tedesco dell'Ottocento, epoca in cui la Germania - alla ricerca di una propria identità culturale - cercava di fondare una letteratura nazionale, sarebbe stato impensabile senza l'intensa attività di traduzione (soprattutto dei classici greco-latini) che lo caratterizzò. Nel complesso 'polisistema letterario' (cfr. 1.2) di una cultura, le traduzioni contribuiscono sia a preservare sia a innovare la lingua e la letteratura di una nazione.

Di ciò furono già consapevoli due grandi umanisti tra i maggiori rappresentanti del Rinascimento europeo: Thomas More e soprattutto Étienne Dolet. Quest'ultimo fu

autore del primo trattato sistematico di metodologia traduttiva in una lingua europea moderna: *La manière de bien traduire d'une langue en aultre* (1540), in cui si stabiliscono cinque regole fondamentali che ogni traduttore è tenuto a seguire. Il traduttore deve conoscere a fondo il soggetto trattato dal testo in questione e comprenderne il significato; deve avere un'ottima conoscenza della lingua di partenza e della lingua d'arrivo; non deve essere "schiavo delle parole e dell'autore" e tradurre tutto alla lettera, ma assumere un ruolo attivo e autonomo; deve usare una lingua moderna ed evitare arcaismi e latinismi, contribuendo così allo sviluppo delle lingue nazionali; deve infine creare un testo armonioso e di piacevole lettura. Come si evince soprattutto dal quarto suggerimento, Dolet non si stava limitando a fornire delle norme pratiche per la traduzione, ma si faceva assertore di una nuova e, vista l'epoca, azzardata prospettiva per cui la traduzione era un elemento centrale per lo sviluppo della cultura nazionale. Inoltre, proclamando la libertà del traduttore, lo studioso riconosceva per la prima volta la carica ideologica della prassi traduttiva (cfr. 2.4). Dolet pagò la sua posizione innovativa con la vita: sei anni dopo la pubblicazione del suo trattato, l'Inquisizione francese lo condannò a morte per eresia a causa della traduzione (troppo 'libera') da lui divulgata di un testo di Platone.

Eppure al giorno d'oggi le idee di Dolet non potrebbero che essere confermate. Se ci spostiamo in epoca moderna, infatti, un esempio di quanto la traduzione contribuisca ad importare nuovi costumi e valori è dato dalla posizione occupata a livello internazionale dalla cultura americana come polo di riferimento. L'importazione crescente di prodotti di consumo americani, ha reso la lingua inglese, e la visione del mondo da questa riflessa, sempre più familiare, innescando un graduale processo di accettazione (più o meno consapevole) della specifica organizzazione culturale di quella società. Naturalmente, la cultura esportatrice occupa una posizione egemonica rispetto a quelle importatrici. Di questa influenza unidirezionale non hanno potuto non risentire i traduttori, che, oltre a sviluppare una serie di strategie adatte alla traduzione dall'inglese, si sono trovati di fronte a una necessità sempre inferiore di tradurre vocaboli di lingua inglese indicanti realtà socio-culturali conosciute da tutti. Gli esempi sono innumerevoli e interessano diversi settori: quello alimentare (*fast food, corn flakes*); quello dello spettacolo (*talk show, performance*); della musica (*funky, hip hop*); del cinema (*thriller*); della politica

(*leader*), quello sociale (*welfare*) e tantissimi altri. Inizialmente sostituite da equivalenti funzionali, tutte queste espressioni sono gradualmente entrate a far parte del vocabolario internazionale. Un caso a parte è il settore relativamente nuovo dell'informatica, il cui rapido sviluppo e continuo perfezionamento ha imposto fin dall'inizio il vocabolario inglese. Forse è proprio la grande velocità con cui le novità informatiche si diffondono sul mercato a rendere sconveniente il tentativo di tradurne il linguaggio tecnico (si pensi alla fulminea diffusione di Internet a livello mondiale).

Finora si è dimostrato come la traduzione possa influenzare la cultura; ma i rapporti tra cultura e traduzione sono bidirezionali. Quando si parla di *traduzione e cultura* ci si riferisce al modo con cui il traduttore si pone nei confronti del fatto culturale altrui, di come decide di trasmetterlo al lettore della lingua d'arrivo. In questo senso, come abbiamo già visto, "la traduction est *dans* la culture. Elle *est* culture"[31] (Cordonnier 1995: 12). Ma se si invertono i termini del binomio e si parla di *cultura e traduzione*, allora si intende esaminare il modo in cui la cultura concepisce la traduzione e dunque il suo rapporto con la realtà 'altra'. Il modo in cui si traduce in un determinato paese (strategie, scelte stilistiche, rapporto forma/senso, ecc.) riflette il punto di vista di quello stesso paese nei confronti della realtà tradotta. Dalle traduzioni del mondo occidentale, per esempio, traspare innegabilmente come esso consideri ancora universali i suoi valori e cerchi di imporli a civiltà di tipo diverso. Ecco perché, come si vedrà in seguito in maniera più dettagliata (cfr. 4.2), esiste un'esigenza sempre più impellente di stabilire un'etica della traduzione. Secondo Cordonnier

> aujourd'hui la réflexion sur la traduction doit montrer l'essence des modes de traduire, afin de définir une éthique présente et à venir des rapports d'alterité, et en même temps une *éthique de la traduction*, au sein de laquelle le traducteur pourra agir[32] (1995: 13) [cfr. 4.2].

Per concludere l'analisi del rapporto cultura/traduzione è necessario chiarire che gli studiosi di traduttologia non hanno mai messo in dubbio l'importante ruolo della

---

[31] "La traduzione è *nella* cultura; *è* cultura".

[32] "oggi la riflessione sulla traduzione deve mostrare l'essenza dei modi di tradurre, in modo da definire un'etica presente e futura dei rapporti di diversità e, allo stesso tempo, un'*etica della traduzione* nel cui ambito il traduttore potrà agire".

traduzione per l'evoluzione culturale. Ma solo quando tutte le discipline umanistiche (letteratura, storia, filosofia, ecc.) accetteranno di doversi occupare anche di traduzione per essere veramente complete, la teoria della traduzione potrà essere finalmente guardata con maggiore interesse e serietà. La teoria della traduzione riconosce già il ruolo della cultura al suo interno; sta ora alla cultura riconoscere il ruolo imprescindibile della traduzione per il suo sviluppo.

2.3 Cultura e storia nella traduzione

> one feature [...] makes the 'cultural turn' all but inevitable: time or, if you prefer, history[33](Bassnett & Lefevere 1990: 5).

Se la teoria polisistemica (cfr. 1.2) applicata ai *Translation Studies* ha messo in evidenza il ruolo fondamentale della traduzione letteraria per lo sviluppo della letteratura occidentale, la prospettiva storica ha fornito alla teoria della traduzione una genealogia sicura con cui elevare la posizione della disciplina all'interno degli studi umanistici. Gli studiosi hanno cominciato a dedicarsi all'analisi dettagliata della storia della traduzione e dei traduttori, rilevando come in epoche storiche diverse le stesse culture tendano a tradurre in modo diverso a seconda delle esigenze economiche, politiche (cfr. 2.4) e artistiche.

Così, tra gli altri, Aixelá afferma che

> Translating is above all a complex rewriting process which has appeared in many conflicting theoretical and practical situations throughout history. If there is anything to be stated without any doubt about translation it is its historicity, which goes hand in hand with the notion of language and of the *other* each linguistic community has had throughout its existence[34] (1996: 52).

---

[33] "Un elemento in particolare rende la 'svolta culturale' del tutto inevitabile: il tempo o, se si preferisce, la storia".

[34] "La traduzione è prima di tutto un complesso processo di riscrittura che nel corso della storia è stato considerato da diverse posizioni pratiche e teoriche in conflitto fra loro. Se esiste un solo elemento della traduzione che non dà adito a dubbi si tratta della sua storicità, che procede di pari passo con la nozione di lingua e di *altro* propria di ogni comunità linguistica nel corso della sua esistenza".

Per quanto riguarda i periodi e i fatti storici che hanno effettivamente avuto una grande importanza per lo sviluppo della traduzione, non si può non citare la lingua e la cultura latina che, dai tempi antichi fino all'affermazione delle lingue (e delle culture) nazionali alla fine del XV secolo, è stata mezzo di comunicazione e di diffusione della conoscenza, nonché modello culturale per tutto il bacino del Mediterraneo, con un approccio traduttivo in gran parte annessionista ed etnocentrico. Ma, proprio alla fine del XV secolo, un altro grande avvenimento storico induce a perpetuare lo stesso atteggiamento etnocentrico: la scoperta dell'America. Colombo e Cortés portano l'Europa a scontrarsi con realtà sconosciute, del tutto inesplorate, proprio nel momento in cui ha inizio l'epoca delle nazioni moderne. È questa l'occasione in cui la prospettiva di vita europea dimostra la sua totale chiusura nei confronti dell'*Altro* in quanto *culturalmente diverso*. Nello stesso tempo, il confronto tra lingue e culture così lontane (spagnola e indiana), dimostra una volta per tutte che la traduzione non è solo un fatto linguistico, ma è un'antropologia culturale *ante litteram*.

2.3.1 La conquista dell'America: una svolta

La data simbolo che conviene scegliere per segnare la nascita dell'Era Moderna è dunque il 1492, perché la scoperta del Nuovo Mondo e la sua successiva conquista comportarono lo sviluppo di una vera e propria ermeneutica. Il contatto tra popoli di così diversa natura rese subito centrale il problema della comunicazione e quindi il bisogno di interpreti e traduttori e soprattutto di "mediatori culturali" (cfr. Bochner e Taft 1981, Neubert/Shreve 1992 in 4.1.2) che interpretassero la cultura prima ancora della lingua. Ma, come è stato dimostrato, le due operazioni sono indissolubilmente legate, tanto che proprio tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo al primo significato del termine 'interprete', ossia 'colui che spiega', si venne ad aggiungere un nuovo significato: 'colui che traduce' (cfr. Lefevere 1997).

Cordonnier (1995: 39-63) fa notare come la conoscenza, o episteme, del XVI secolo procedesse attraverso la ricerca del simile, del riconoscibile e tendesse quindi alla conservazione piuttosto che al cambiamento. Ma il mondo rinascimentale era anche sensibile alla magia e all'erudizione, tanto che i suoi punti cardine erano fedeltà agli Antichi, gusto per il 'meraviglioso' e tendenza alla razionalità - tratto destinato a diventare uno dei più marcati della nostra cultura. Gli uomini del Cinquecento vivevano in un mondo in cui *identità* e *alterità* non erano ancora nettamente delineate, un mondo ripiegato su se stesso che aveva bisogno di un'apertura verso l'esterno. La *traduzione* poteva essere la risposta adeguata a tale esigenza.

Con la scoperta dell'America non fu più possibile sfuggire al confronto con l'alterità, ma Cordonnier (1995: 39-63) dimostra come l'etnocentrismo che caratterizzava il mondo europeo impedì di accettare la possibilità di una conoscenza o episteme dell'Altro e si procedette così all'appropriazione dell'Altro, secondo un fine primario di conquista e dominazione. D'altro canto, erano tre i motivi che avevano spinto Colombo al suo viaggio verso le Indie: la scoperta di terre e popoli nuovi da integrare nella società europea, la ricerca di ricchezze e prodotti da importare e il desiderio di diffondere l'ideale cristiano.

Il contatto con una realtà nuova comportò il bisogno dei conquistatori di 'dare un nome' a tutto ciò che prima non conoscevano. Essi non riuscivano a considerare la possibilità di un'altra prospettiva, quella delle popolazioni indigene che, naturalmente, avevano già dato un nome a luoghi, cose e persone. Più che 'dare un nome' gli Europei dunque *cambiarono il nome* di tutto ciò che incontrarono secondo la loro dimensione culturale, lessero la cultura degli indigeni per analogie rispetto alla loro. Colombo, per esempio, considerava gli Indiani tanto più 'civili' quanto più essi assomigliavano al tipo europeo, cioè in base al colore più o meno chiaro della pelle. Il rapporto tra le due culture non poteva essere di scambio reciproco, ma di assimilazione e sottomissione. Non c'era alternativa, poiché, dal punto di vista dei conquistatori, lo scambio stesso (se tale può essere definito) non era equilibrato: in cambio delle ricchezze naturali degli indigeni, essi offrivano loro il dono più prezioso: Dio.

Secondo Cordonnier la 'chiusura' nei confronti dell'Altro tipica del Cinquecento, contrapposta a quella 'apertura' che è generalmente considerata caratteristica dominante

del nostro secolo, non si esplicitò attraverso la mera 'negazione' dell'Altro, ma attraverso 'espulsione e distruzione'. La lingua giocò in tal senso un ruolo fondamentale. Per Cortés la lingua fu una vera arma da guerra, ma, per poterla sfruttare al meglio, egli ebbe bisogno di interpreti e traduttori. Per la prima volta la persona dell''interprete' secondo l'accezione cinquecentesca, ossia colui che spiegava e commentava, veniva a coincidere con quella del 'traduttore', considerato già allora come colui che stabiliva il rapporto esistente tra due lingue-culture. La conquista dell'America fornisce dunque l'occasione per riflettere sul ruolo della traduzione, dimostrando la relazione imprescindibile tra la comprensione, o 'interpretazione', della cultura e l'atto di tradurre propriamente detto. Se in epoca rinascimentale l'uomo non era abbastanza maturo per rendere conto dell'Altro invece che di se stesso nelle traduzioni, alle soglie del Duemila la teoria della traduzione ha il dovere di liberare la comunicazione internazionale dagli etnocentrismi che la dominano ancora troppo spesso (cfr. 2.4).

> Après la célébration du cinq centième anniversaire de la Découverte, nous ne pouvons aborder notre entrée dans le XXI siècle en continuant à brandir le miroir de Colon, dans lequel il croyait entrevoir le visage de l'Autre, alors qu'il ne faisait que répéter le sien propre. Le miroir a désormais sa place au musée, et c'est l'Autre qu'il faudrait trouver maintenant dans les textes traduits[35] (Cordonnier 1995: 16).

Con ciò non si intende suggerire una traduzione di tipo letterale, ma una in cui, dopo un'attenta analisi del contesto culturale di partenza, si riesca a comunicarlo al lettore d'arrivo, tenendo conto dei suoi diversi canoni culturali.

2.3.2 L'influenza della storia sul traduttore

> the discourse belongs to the user, who also belongs to it[36] (Mason 1992: 33).

---

[35] "Dopo aver celebrato il cinquecentesimo anniversario della Scoperta [dell'America], non possiamo prepararci a entrare nel XXI secolo continuando a brandire lo specchio di Colombo, in cui egli credeva di intravedere il volto dell'Altro, mentre invece non faceva che riprodurre il suo. È ormai tempo di considerare questo specchio un pezzo da museo e di cominciare a trovare l'Altro nei testi tradotti".

[36] "il discorso appartiene a colui che lo usa, come quest'ultimo appartiene al discorso".

Per quanto approfondita sia l'esperienza del traduttore come 'mediatore culturale', per quanto cioè egli sia consapevole che conoscere una lingua significa conoscere la 'mappa del mondo' propria della cultura che si esprime attraverso quella lingua, la storia del suo paese come anche la sua storia personale non potranno non influire sul suo modo di pensare, di comunicare e quindi di tradurre. Spesso il traduttore trasforma la sua mediazione in una manipolazione involontaria del testo di partenza, poiché il suo modo di comprendere (decodificazione) e di riformulare (ricodificazione) un messaggio dipende dai valori e dagli obiettivi che fanno parte della sua cultura inconscia (o informale) e sono stati 'plasmati' dalla storia (collettiva e individuale) suo malgrado. Ognuno di noi porta con sé una propria "storia del discorso" (l'*individual discoursive history* di cui parla Ian Mason, 1992: 25) da cui dipende sia la percezione che si ha, sia l'uso che si fa della parola. Lingue e culture nascondono inevitabilmente delle ideologie (cfr. 2.4), tanto che ogni soggetto parlante sceglie attivamente le parole, ma ne subisce passivamente l'autorità. Di qui il famoso paradosso di Barthes (1982) secondo cui "siamo al tempo stesso schiavi e padroni del linguaggio" (Trad. di Ulrych 1997: 235). Procedendo su questa strada, non si possono ignorare le complesse e molteplici relazioni di potere che si celano dietro la traduzione.

2.4 Ideologia, potere e manipolazione: quale rapporto con la traduzione?

> Les idéologies de la pureté, de l'homogénéité, de la réduction de la différence et du rejet de l'autre ont périodiquement des zélateurs bruyants dans les arts et dans les sciences [...]. La théorie de la traduction aurait-elle donc à voir avec la politique? Assurément[37] (Gouanvic 1993: 9).

Si è già visto (cfr. 2.3.1) come, ai tempi della scoperta dell'America, la traduzione venne sfruttata dai conquistatori come mezzo di dominio e di sottomissione delle popolazioni indigene, grazie alla sua forte portata ideologica. I traduttori rinascimentali,

[37] "Le ideologie della purezza, dell'omogeneità, della riduzione della differenza e del rifiuto dell'altro sono periodicamente sostenute da assertori convinti nel campo delle arti e delle scienze. [...] La teoria della traduzione avrebbe dunque a che vedere con la politica? Non c'è dubbio".

infatti, plasmarono la realtà indigena secondo il modello socioculturale europeo, perché incapaci di riconoscere l'esistenza di un' 'altra' visione del mondo. Inoltre si è dimostrato come il linguaggio di per sé nasconda un'ideologia e come chi ne fa uso (traduttori compresi) possa esserne più o meno consapevole. Quando l'alterazione di un testo da parte del traduttore è del tutto consapevole, allora egli se ne serve come strumento di potere. D'altra parte l'esercizio del potere, inteso come la facoltà di imporre norme e di produrre valori culturali (si pensi a sistemi di potere come quello editoriale o come quello scolastico, cfr. Lefevere 1992[38]), si esplica all'interno di una società anche in termini di 'produzione di cultura' e quindi di traduzione, che, come si è dimostrato (cfr. 2.2.4), è produzione di cultura o, per lo meno, la influenza. La manipolazione a cui il potere sottomette la cultura può rispecchiare due diversi obiettivi: promuovere e proteggere una determinata ideologia o impedire che un'ideologia 'altra' si diffonda tra chi usufruisce del prodotto culturale. L'Altro, infatti, è pur sempre un 'rivale' o 'nemico' nei confronti del quale una determinata cultura avverte il bisogno di tutelarsi; la lingua, che nasce dal consenso di tutti i membri di una cultura, può diventare strumento al servizio di questa tutela. Così come gerghi, socioletti e tecnoletti nascono dall'intesa di determinati gruppi umani e mirano a escludere i 'non addetti' proprio attraverso un linguaggio per gli altri incomprensibile (e quindi in un certo senso segreto), anche le lingue possono fungere da centro di potere cognitivo e diventare di volta in volta strumento di *apertura* o di *chiusura* nei confronti dell'Altro, in mano a scrittori, giornalisti o a chiunque altro operi nella società attraverso la lingua. Le lingue, infatti, non sono solo un mezzo per comunicare e trasmettere informazioni, ma anche per nascondere, attraverso una scelta consapevole di cosa *non dire* o lasciare implicito.

La traduzione è cultura sotto vari punti di vista (cfr. 2.2), ma soprattutto in quanto (insieme con la critica, l'adattamento cinematografico, la storia, la didattica, il giornalismo, ecc.) è una delle tante forme di 'riscrittura' a cui sono sottoposti i testi

---

[38] Lefevere afferma al proposito:

Il 'potere' va qui inteso non nel senso di forza repressiva, bensì nell'accezione foucaultiana:

> il potere si consolida, si rende accetto imponendosi non solo come proibizione ma anche come forza produttiva trasversale che crea piacere, forma conoscenza e produce pensiero (Foucault, 1980: 119). (Lefevere 1992. Trad. di S. Campanini, di prossima pubblicazione).

letterari: "[...] la traduzione è una riscrittura di un testo originale" (Lefevere 1992. Trad. di S. Campanini, di prossima pubblicazione). Al giorno d'oggi le forme di 'riscrittura' dei testi sono tanto importanti per garantire la sopravvivenza dei testi stessi quanto gli originali:

> if a work is not 'rewritten' in one way or another, it is not likely to survive its publication date by all that many years, or even months. [...] this state of affairs invests a non-negligible power in rewriters[39](Bassnett & Lefevere 1990: 10).

L'evoluzione che ha interessato la traduttologia nel corso degli ultimi decenni ha trasformato l'ossessione prescrittiva di fare della traduzione una scienza perfetta, che distinguesse versioni corrette da versioni errate, in un atteggiamento descrittivo pronto ad accettare la possibilità di diverse versioni. Ecco perché gli studiosi di *Translation Studies*, tra cui Snell-Hornby, Lefevere e Bassnett, sono passati all'analisi delle relazioni di potere all'interno di un testo che riflettono le relazioni di potere del più ampio contesto culturale. Si tratta di esaminare con attenzione il modo in cui la cultura di partenza produce nuova conoscenza e come questa viene trasmessa e reinterpretata nella cultura d'arrivo in funzione delle strutture di potere in essa attive. Il traduttore ha la facoltà di ricreare artificialmente il contesto in cui il testo in questione dev'essere recepito; ha il potere di manipolare cultura, politica e letteratura in modo da renderle più o meno accettabili per i lettori a cui si rivolge.

Inoltre il rapporto tra due culture è difficilmente equilibrato in termini di potere: una prevale normalmente sull'altra. Ogni comunità linguistica corrisponde a tutta una serie di valori, regole e sistemi di classificazione che, con l'evolvere della storia, possono talvolta coincidere, talaltra differire da quelli di altre comunità linguistiche. Le scelte operate dal traduttore comportano la creazione di una nuova immagine dell'originale che, soprattutto se i lettori non possono accedere direttamente all'originale per un eventuale confronto, può trasformare e distorcere la realtà iniziale sotto le pressioni

---

[39] "se un'opera non viene 'riscritta' in un modo o nell'altro, è probabile che non sopravviva per molti anni, ma nemmeno per alcuni mesi, oltre la sua data di pubblicazione. [...] tale situazione conferisce a chi riscrive un potere non trascurabile".

ideologico-culturali di cui il traduttore non può o non vuole liberarsi. È in questo senso che Hermans (1985) e Lefevere (1992) parlano entrambi di "manipolazione" con riferimento alla traduzione letteraria. Per la precisione, Lefevere (1992), dopo aver definito la traduzione una forma di 'riscrittura', precisa che:

> Tutte le forme di riscrittura, a prescindere dalle loro intenzioni, riflettono particolari concezioni ideologiche e poetiche e pertanto alterano la letteratura affinché svolga una particolare funzione in una società. *Ogni riscrittura è una manipolazione* che si pone al servizio del potere e, nei suoi risvolti positivi, può anche contribuire all'evoluzione di un sistema letterario e sociale [corsivo aggiunto] (Trad. di S. Campanini, di prossima pubblicazione).

È dunque di fondamentale importanza riconoscere che la traduzione, se comporta un'eccessiva o errata manipolazione della lingua, può diventare uno strumento di abuso del potere. Se tradurre significa trasferire un'intera cultura in un'altra, con tutte le conseguenze che l'operazione comporta, non possiamo ignorare l'ideologia che si cela dietro la traduzione. Ciò è possibile attraverso un'analisi sistematica del testo d'arrivo, delle aggiunte, delle omissioni, delle scelte stilistiche e di costruzione sotto cui si rivelano la storia e l'ambiente socio-politico del traduttore, vale a dire la sua cultura. Il potere si esercita nella scelta non solo dei contenuti, ma anche della forma con cui quei contenuti sono trasmessi. Lo hanno dimostrato nel corso della storia le diverse traduzioni della Bibbia (si pensi, per esempio, a San Girolamo (cfr. 1.1) o a William Tyndale, accusati di eresia per aver tradotto in maniera diversa rispetto alla tradizione esegetica già affermata), o, in tempi più recenti, le traduzioni di testi portatori di istanze ideologiche come, per esempio, il post-colonialismo, di cui si sono occupate, tra gli altri, Mahasweta Sengupta (1990) e Tejaswini Niranjana (1992).

2.4.1 Il ruolo della traduzione nelle posizioni ideologiche

Lo studio della lingua come strumento per l'esercizio del potere, fa della traduzione un mezzo con cui è possibile imporre un'egemonia, ma anche lottare contro un'egemonia già imposta.

Molti teorici della traduzione post-coloniale, tra cui Sherry Simon in Canada, condividono l'idea secondo cui il testo riflette nella sua struttura le relazioni di potere del

suo contesto culturale. Per Tejaswini Niranjana (1992), che si è occupata della traduzione come strumento al servizio delle pratiche di colonizzazione, il traduttore nel corso della storia non è mai riuscito ad essere totalmente neutrale o 'invisibile', pur spacciandosi in diverse occasioni come tale. L'esperienza coloniale si è avvalsa dunque della traduzione come riflesso dei rapporti tra colonizzatori e colonizzati: il testo di partenza, portatore della cultura colonizzatrice, rappresenta il potere; la traduzione, o copia, destinata alla colonia è, in quanto tale, sottomessa all'originale e quindi fortemente ideologizzata, ma presentata sotto il mito della trasparenza e dell'oggettività. Come afferma Susan Bassnett: "the colony [...] is perceived as a translation, never as an original"[40] (1996: 21).

Ma la teoria e la pratica della traduzione sono servite anche da arma per la lotta contro il colonialismo e contro la censura, il monopolio, il razzismo e il sessismo. Si pensi, in quest'ultimo caso, all'analisi dei rapporti esistenti tra 'genere sessuale' e 'traduzione', per cui sono stati presi in esame il linguaggio metaforico legato a distinzioni di sesso (Chamberlain 1988), il modo di tradurre delle donne rispetto agli uomini, soprattutto in relazione a testi di ideologia marcatamente maschilista o femminista (Godard 1990, Levine 1991, 1992) e le posizioni teoriche delle traduttrici nel corso della storia (Krontiris 1992, Robinson 1995).

La teoria e la pratica della traduzione che mirano a combattere contro l'imposizione ideologica, hanno spinto molti teorici della traduzione che operano soprattutto in una prospettiva linguistica a ritornare al concetto di 'fedeltà' al testo di partenza, inteso come "fedeltà culturale" (cfr. Eco 1995[41]) e rifiuto dell'etnocentrismo. Si crea così un divario con gli studiosi di *Translation Studies*, in gran parte a favore di una traduzione adattata alle esigenze della cultura d'arrivo. L'accostamento della linguistica funzionale alla teoria della traduzione (cfr. 3) può aiutare a superare questo divario una volta per tutte.

---

[40] " la colonia viene considerata come una traduzione, mai come un originale".

[41] Eco sostiene che "il concetto di fedeltà ha a che fare con la persuasione che la traduzione sia una delle forme dell'interpretazione [...] e che l'interpretazione debba sempre mirare, sia pure partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a ritrovare non dico l'intenzione dell'autore, ma l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua in cui è espresso e al contesto culturale in cui è nato" (1995: 123). A tal proposito, lo studioso propone come esempio l'espressione inglese "it's raining cats and dogs", che "il traduttore fedele dovrà [...] tradurre 'piove come Dio la manda' " (1995: 123). In questo caso la "fedeltà culturale" è resa possibile solo da una "infedeltà linguistica" (1995: 123).

2.4.2 L'elaborazione di norme: un modo per controllare il potere della traduzione

Nel corso della storia, alcuni concetti cardine della teoria della traduzione hanno subito una graduale evoluzione. Uno di questi è proprio il concetto di 'fedeltà', a cui gli approcci descrittivo e teorico sostituirono quello di 'equivalenza'. In questi ultimi anni, anche il concetto di 'equivalenza' è stato progressivamente svalutato; si preferisce pensare a 'norme' di traduzione.

Il primo studioso a introdurre il concetto di 'norme' fu Gideon Toury (1980), secondo cui il tipo di equivalenza che si ottiene tra il testo di partenza e il testo d'arrivo dipende dalle norme che il traduttore applica per prendere le sue decisioni in termini di scelte stilistiche e strutturali. L'approccio descrittivo di Toury, dunque, fa delle 'norme' un insieme di princìpi che il traduttore decide di seguire come strumento operativo. Ma, da allora, molti altri studiosi di traduzione si sono avvicinati al problema, fino ad arrivare al contributo di Theo Hermans (1996), per cui è impossibile prescindere dal concetto di 'norme' di traduzione se si prendono in considerazione il ruolo sociale della traduzione e la sua posizione in funzione del potere e della ideologia. Nel campo della traduzione, così come in altri contesti, le norme garantiscono un certo ordine sociale, perché da esse dipende quel coordinamento dell'attività senza cui non sarebbero possibili né la collaborazione, né la semplice convivenza. Anche i traduttori, infatti, rientrano in una struttura sociale gerarchizzata, su cui ha un'influenza decisiva il potere delle istituzioni.

> The impact of institutions on translations is much more than an *occasional* aspect of the problem: it occurs from the beginning to the end, since the decision to translate (or *not* to translate) as well as the (implicit/explicit) instructions given to the translator [...] and the expectations of the user are indebted to the societal situation, even and especially when there is an attempt to react against it[42] (Lambert 1992: 20).

La traduzione è un'attività che implica il concorso di diversi agenti sociali (cfr. Hermans in 2.2.1) e che deve tenere conto degli interessi e degli obiettivi di tutti. La

[42] "L'impatto delle istituzioni sulle traduzioni è molto più che un aspetto *marginale* del problema: è presente dall'inizio alla fine, poiché la decisione di tradurre (o di *non* tradurre), le istruzioni (implicite o esplicite) impartite al traduttore e le aspettative dei destinatari sono influenzate dall'ambiente sociale, anche e soprattutto quando si cerca di reagire contro di esso".

scelta di un modo o di un altro di tradurre dipende in gran parte dalla situazione sociale e da quelle che Hermans definisce le sue "regole del gioco". Gli scambi interculturali, di cui la traduzione è il nodo cruciale, sono del tutto immersi in un contesto di complesse strutture di potere, da cui gli agenti sociali sono da un lato fortemente condizionati, dall'altro fortemente attratti: il loro scopo è, il più delle volte, sfruttarle per asservirle ai propri interessi. È necessario ribadire che per 'strutture di potere' vanno intese quelle di carattere non solo politico ed economico, ma anche culturale. Il concetto di 'norme' torna utile proprio in quest'ultimo caso, poiché esse facilitano e guidano la scelta di *quali* prodotti culturali importare e, soprattutto, del *modo in cui* presentarli ai nuovi destinatari, ogni qual volta sono possibili diverse alternative. Si tratta cioè di decidere quali testi stranieri importare, quale metodo di importazione utilizzare (traduzione o altro) e, se si opta per la traduzione, con quali criteri tradurre. Il processo decisionale con cui il traduttore compie le sue scelte, e quindi le 'norme' su cui si basa, è un'operazione mentale che, rimanendo nascosta, non si presta facilmente all'analisi. Ma la traduzione è pur sempre un atto di comunicazione, "it constitutes a more or less interactive form of social behaviour, involving a degree of 'interpersonal coordination' among those taking part"[43] (Hermans 1996: 29). Il suo successo dipende non solo da una buona coordinazione degli agenti coinvolti, ma anche dalla loro posizione e dai loro interessi; essendo questi ultimi legati al potere, il successo di una traduzione può essere determinato dal prevalere di determinati interessi su altri.

Ritornando alla traduzione come forma di comunicazione, non deve sorprendere che le convenzioni e le norme che regolano quest'ultima possano essere applicate anche all'uso della lingua e, di conseguenza, agli aspetti teorici e pratici del tradurre. Prima di esaminare questi aspetti, però, conviene distinguere tra convenzioni e norme. Hermans definisce 'convenzioni'

> regularities in behaviour which have emerged as arbitrary but effective solutions to recurrent problems of interpersonal coordination. [...] these solutions become the preferred course of action for

[43] "costituisce, più o meno, una forma interattiva di comportamento sociale, che comporta un certo grado di 'coordinazione interpersonale' tra coloro che vi prendono parte".

> individuals in a given type of situation. Conventions grow out of precedent and social habit, and they presuppose common knowledge and acceptance[44] (1996: 29).

Le convenzioni implicano dunque reciproche aspettative da parte di chi condivide una certa situazione ed è per questo che condizionano il comportamento umano, anche se in maniera più blanda rispetto a regole o leggi. Ma spesso, se la convenzione è particolarmente efficace, essa va oltre la mera abitudine e diventa vincolante. A differenza delle 'norme' di cui parla Toury, le 'norme' a cui si riferisce Hermans sono "convenzioni vincolanti", ossia

> more prescriptive versions of social conventions. [...] Like conventions, norms derive their legitimacy from shared knowledge, a pattern of mutual expectations and acceptance [...]. Norms differ from conventions in that they tell individual members of a community not just how everyone else *expects* them to behave in a given situation, but how they *ought* to behave[45] (Hermans 1996: 30).

La comunità crea una norma decidendo di designare una determinata convenzione come il modo di agire 'corretto' e contrapponendola a tutta una serie di alternative 'non corrette'.

Più coercitive delle norme sono le 'regole', ossia le norme una volta istituzionalizzate. Infine, quando l'unica ragione per cui un individuo sceglie un determinato modo di agire è il rispetto della regola, secondo Hermans siamo di fronte a veri e propri 'decreti', intesi come atti amministrativi emanati da autorità, che puniscono con sanzioni la mancata osservanza degli stessi. È questa la struttura gerarchica con cui si presentano i moderni sistemi sociali e socioculturali. Se la traduzione, come si è provato, è anch'essa un evento socioculturale, allora imparare a tradurre significa imparare ad applicare le norme traduttive riconosciute come 'corrette' dalla propria società. "The notion of what

---

[44] "comportamenti costanti emersi come soluzioni arbitrarie ma efficaci di problemi ricorrenti di coordinazione interpersonale. [...] queste soluzioni diventano i metodi di procedimento preferiti da individui inseriti in un dato tipo di situazione. Le convenzioni si sviluppano a partire dai precedenti e dalle abitudini sociali e presuppongono una conoscenza e un'accettazione comuni".

[45] "versioni più prescrittive delle convenzioni sociali. [...] Come le convenzioni, anche le norme sono legittimate dalla conoscenza condivisa, da uno schema di aspettative e di accettazione reciproca [...]. Diversamente dalle convenzioni le norme suggeriscono ai singoli membri di una comunità non solo come tutti gli altri si *aspettano* che essi si comportino, ma anche come essi *dovrebbero* comportarsi".

constitutes 'correct' behaviour, or 'correct' linguistic usage, or 'correct' translation, is *a social and cultural construct*"[46] [corsivo aggiunto] (Hermans 1996: 36).

Conoscere una cultura significa sapervi operare rispettando i modelli e le norme da essa segnalati come 'corretti'; sapere tradurre 'correttamente' significa tradurre rispettando i parametri (princìpi e regole pratiche per scrivere bene) che la cultura a cui si appartiene ritiene ideali. Ma può succedere che, all'interno di una stessa cultura, diverse comunità o categorie scelgano canoni o modelli di traduzione opposti, per farsi portatori o difensori di determinate istanze ideologiche (cfr. 2.4.1). Ecco perché sul traduttore può ricadere un grande potere: i suoi committenti (o lettori) sono coloro i quali hanno la necessità, ma non la capacità tecnica, di conoscere le informazioni espresse in un sistema segnico a loro sconosciuto; affidarsi alla mediazione del traduttore significa *fidarsi* non solo della sua esperienza tecnica, ma anche e soprattutto della sua lealtà personale e ideologica. Diventa quindi indispensabile identificare le 'norme' che un dato contesto storico e geografico suggerisce o impone al traduttore. Il frequente mutamento delle gerarchie sociali e culturali nel tempo e nello spazio implica l'emergere di nuovi valori, nuove ideologie e nuove forme di controllo e di lotta, tra cui anche nuove tecniche di traduzione.

Una traduzione non è mai fine a se stessa, ma rispecchia un obiettivo del traduttore e/o del suo committente. Come si è visto, Niranjana, nel suo intento di dimostrare come la traduzione sia stata un'arma al servizio del colonialismo (cfr. 2.4.1), arriva a considerare la traduzione asservita a motivi religiosi, razziali, sessuali ed economici. Ma le sue constatazioni hanno valore in quanto derivano da una posizione politicamente impegnata a svelare i contenuti ideologici e di potere che il discorso accademico sulla traduzione può implicare. A dire il vero, tutti i maggiori rappresentanti dei *Translation Studies*, impegnati a dimostrare l'importanza di una traduzione orientata verso la cultura d'arrivo (André Lefevere, Susan Bassnett e Josè Lambert tra gli altri), hanno di recente riconosciuto la dipendenza della traduzione da relazioni di potere socioculturale e la necessità di elaborare al più presto uno schema teorico e pratico che permetta di riconoscere le ideologie o i condizionamenti esterni che influenzano i traduttori.

---

[46] "La concezione di comportamento 'corretto', o di uso 'corretto' della lingua o di traduzione 'corretta', è *una costruzione di carattere sociale e culturale*".

> Do different cultures necessarily have different rules in matter of translation policy? And is the idea of "moving" in spatial terms a necessary condition of cultural differentiation? Such questions are no longer the monopoly of historians or philosophers, they tend to be at the heart of the matter nowadays for politicians and economists as well as for literary scholars[47](Lambert 1992: 23).

e quindi anche per gli studiosi di traduzione.

La risposta di Hermans sta nel concetto di 'norme'. Proprio perché le norme sono un prodotto di interazione sociale e quindi di confronto tra ideologie, sistemi di valori e fonti di potere, individuarle significherebbe riconoscere l'influenza esercitata sul traduttore dalla cultura in cui egli è radicato. Hermans distingue tra norme 'costitutive' e norme 'regolative': le prime definiscono cosa sia e cosa non sia 'traduzione' per una determinata comunità; le seconde individuano, nell'ambito di quanto è definito 'traduzione' dalle regole costitutive, diversi approcci che, se adatti o meno alla situazione, comportano traduzioni 'buone' o 'cattive'.

Ma anche tenendo conto di una serie di norme, è naturale che lo studioso di traduzione e il traduttore stesso, per quanto obiettivamente si propongano di analizzare il fenomeno traduttivo di una cultura lontana (nel tempo e/o nello spazio), partano comunque dal concetto di traduzione così come definito dalle norme della comunità a cui appartengono. Il loro punto di vista è inevitabilmente influenzato dalla loro formazione culturale. Il tentativo di elaborare una definizione astratta di 'traduzione' che sia come tale applicabile a qualsiasi contesto culturale, può indubbiamente aiutare il traduttore a prendere le distanze dalla sua situazione socioculturale immediata. Ma anche la descrizione teorica di cosa significhi 'traduzione' rimane un'interpretazione dal proprio punto di vista. Non sembrerebbe esistere via di uscita: la traduzione è un concetto radicato nella lingua e nella cultura di un popolo e dipendente dalla posizione sociale e ideologica del singolo in un contesto istituzionale. "As a social practice, that is, the

[47] "Culture diverse devono forse possedere regole diverse in materia di politica traduttiva? E l'idea di 'spostamento' nello spazio è forse una condizione necessaria della differenziazione culturale? Oggi tali interrogativi non sono più monopolio di storici e filosofi, ma tendono a essere di fondamentale importanza per politici ed economisti, così come per gli studiosi di letteratura".

study of translation, like translation itself, is always overdetermined"[48](Hermans 1996: 48).

Se dunque non è possibile 'liberare' la traduzione dalle sue connotazioni ideologiche, ci si può per lo meno esercitare a riconoscere quegli elementi testuali in cui esse maggiormente si celano e interpretarli con la dovuta cautela. In tal senso, l'analisi sistematica di un testo che prenda in considerazione le scelte lessicali, i rapporti di coesione, l'organizzazione sintattica, la progressione tematica e il tipo di struttura e di genere testuale, risulta utile al traduttore, per individuare l'ideologia dominante nel testo di partenza, e al destinatario del testo tradotto, per capire dove si nasconde l'intervento ideologico (consapevole o meno) del traduttore. D'altra parte

> genre, discourse and text are the semiotic systems within which the expression of ideology occurs, and [...] the investigation of ideology in translation is best handled within such a framework[49] (Mason 1992: 26).

Ancora una volta tutto converge verso il tipo di analisi linguistica suggerita da Halliday e dalla sua scuola di indirizzo sistemico-funzionale. Come vedremo (cfr. cap. 3), le *metafunctions* (metafunzioni) legate al *context of situation* (contesto situazionale) permettono un'analisi capillare del testo che porti in superficie gli evidenti segni linguistici di una ideologia.

2.5 Cultura e linguistica

"il segno e la situazione sociale in cui esso si inserisce sono indissolubilmente legati".

Michail Bachtin

---

[48] "In quanto pratica sociale, quale effettivamente è, lo studio della traduzione, come la traduzione stessa, è sempre influenzato da troppi fattori".

[49] "genere, discorso e testo sono i sistemi semiotici in cui si manifesta l'ideologia e [...] lo studio dell'ideologia nella traduzione è condotto nel modo migliore all'interno di questa cornice strutturale".

Come ampiamente dimostrato, ogni individuo è portatore di un suo orizzonte culturale e sociale che gli rende difficile una comprensione oggettiva dell'Altro e della cultura altrui. Questa si manifesta tramite la letteratura, la scienza, il diritto, la morale, ecc., tutte discipline che si esprimono linguisticamente. Ma se il legame tra *lingua* e *cultura* è indissolubile, lo studio della traduzione non può prescindere né dall'una né dall'altra.

2.5.1 Il recupero della linguistica nella teoria della traduzione

> it is hard not to include the linguistic component into the cultural view on translation. [...] empirical research demonstrates that the linguistic aspects of translation are a function of larger strategies[50] (Lambert 1992: 18).

Una volta stabilita l'esigenza di includere la componente culturale nell'ambito degli studi di traduzione, per controbattere a una traduttologia normativa basata esclusivamente su sistemi linguistici (cfr. 1.2), è necessario domandarsi se tutta la linguistica sia effettivamente una disciplina inadeguata per affrontare le problematiche ideologiche che investono la pratica traduttiva. Con questa prospettiva, Mona Baker (1996) rilancia il ruolo della linguistica e la sua connessione con la teoria della traduzione, pronta a dimostrare che, soprattutto negli ultimi anni, essa ha preso in esame in più occasioni l'ideologia di cui la lingua si fa portatrice.

In particolare Baker ricorda come dal saggio pubblicato da Fowler nel 1979, intitolato *Language and Control*, prese a svilupparsi un nuovo ramo della linguistica: la linguistica critica, in gran parte basata sull'analisi del discorso. Partendo dalla convinzione che la

[50] "è difficile escludere la componente linguistica da una prospettiva culturale sulla traduzione. [...] la ricerca empirica dimostra che gli aspetti linguistici della traduzione sono una funzione di strategie più ampie".

lingua, in qualunque modo venga usata, riflette nelle sue strutture l'organizzazione ideologica di chi parla o scrive, la linguistica critica fonde l'analisi del discorso con la conoscenza del contesto storico e sociale; in questo modo arriva a svelare le tecniche linguistiche di persuasione sfruttate da discorsi fortemente politicizzati come quelli legati, per esempio, a militarismo e capitalismo.

Tra i teorici della traduzione che hanno saputo sfruttare i risultati della linguistica critica va citato Mason che, come si è visto sopra (cfr. 2.4.2), ritiene una dettagliata analisi del discorso indispensabile per ricercare l'ideologia *volutamente* o *inconsapevolmente* trasmessa dall'autore/traduttore nel suo testo. Proprio qui Baker riscontra la differenza fondamentale con cui la linguistica critica e i *Translation Studies* affrontano il rapporto lingua/ideologia. Secondo la studiosa, la linguistica critica ritiene il discorso sempre e inevitabilmente ideologizzato, ma conferisce al concetto di 'ideologia' un significato più neutro, intendendo con essa il 'modo in cui una comunità organizza e giustifica la sua esistenza'. Gli studi culturali, invece, tenderebbero a considerare il rapporto lingua/ideologia solo da un punto di vista negativo, soffermandosi sullo sfruttamento della lingua in quanto veicolo di propaganda ideologica pianificata. Questo tipo di prospettiva sembrerebbe suggerire la possibilità di utilizzare un linguaggio ideologicamente neutrale, un'idea inaccettabile per la linguistica critica, che considera ogni tipo di discorso mediato da una visione particolare del mondo.

Un altro motivo per cui Baker critica gli studiosi di *Translation Studies* che applicano gli studi culturali alla teoria della traduzione deriva dall'enfasi di questi ultimi su un tipo di cultura popolare e non elitaria, il che presupporrebbe, per renderli credibili, un'attenzione di gran lunga maggiore verso testi di varia natura e utilità. Ma la studiosa accusa i *Translation Studies* di essersi sempre limitati all'ambito letterario, trascurando l'attività traduttiva più comune che riguarda testi commerciali, comunicati, ecc.

> One sometimes gets the feeling that there is an element of snobbery in the kind of attacks on linguistic discussions of translation that we find in some of the literature, the disregard for what

ordinary students of translation need to learn, their linguistic level of competence during their years of training, and so on[51] (1996: 17).

Ma l'approccio culturale presenta anche dei meriti indiscutibili. Esso spinge il traduttore a considerare il suo compito molto più che la semplice resa di un testo da una lingua all'altra; come abbiamo visto, studiando le differenze culturali, il traduttore diventa consapevole del suo ruolo sociale e del potere delle traduzioni di influenzare la formazione culturale e ideologica di un popolo. Inoltre lo studio della cultura è per definizione di natura interdisciplinare e, se applicato alla traduzione, può contribuire ad aprire nuove aree di ricerca traduttologica.

Sulla base di queste considerazioni, Baker asserisce che la linguistica rimane la scienza più direttamente legata alla teoria della traduzione e che in nessun caso essa potrà essere sostituita dagli studi culturali. Ma la studiosa si dichiara a favore di un approccio congiunto, che elimini le debolezze di entrambe le discipline e ne rinforzi le certezze. "Cultural studies and linguistics both have an important contribution to make to the study of translation"[52] (1996: 18). Baker si oppone dunque alla già citata "svolta culturale" (cfr. p. 45) proclamata dai maggiori rappresentanti dei *Translation Studies* (cfr. Bassnett/Lefevere, 1990), che, nell'intento di subordinare la traduzione alla cultura d'arrivo, non farebbero che sostituire l'approccio linguistico normativo con un altro tipo di normativismo.

Ci troviamo così ancora una volta di fronte a due orientamenti traduttivi contrastanti: da una parte i *Translation Studies*, che affermano la supremazia della 'cultura' sulla 'linguistica', dall'altra il punto di vista di Baker che, pur riconoscendo l'efficacia di uno studio integrato di 'cultura' e 'linguistica' in funzione della traduzione, recupera la supremazia della 'linguistica' fermamente respinta dai *Translation Studies*.

Nei capitoli che seguono ci si propone di dimostrare che, circoscrivendo la 'linguistica' di cui parla Baker a un 'tipo di linguistica', quella sistemico-funzionale, i due

---

[51] "A volte si ha l'impressione che ci sia un elemento di snobismo non solo nel tipo di attacchi rivolti ai dibattiti linguistici sulla traduzione che si riscontrano in parte della letteratura, ma anche nella mancanza di considerazione per quanto il comune studente di traduzione ha bisogno di imparare, per il livello di competenza acquisito nel corso degli anni di formazione, e così via".

[52] "sia gli studi culturali sia la linguistica possono apportare un importante contributo agli studi sulla traduzione".

orientamenti descritti non si oppongono affatto, ma scelgono vie diverse per affermare lo stesso fondamentale concetto: solo analizzando in profondità il contesto situazionale e culturale è possibile produrre una traduzione che sia accettabile e adeguata alla sua funzione nella cultura d'arrivo.

3. LA LINGUISTICA SISTEMICO-FUNZIONALE

3.1 La 'cultura' nella linguistica sistemico-funzionale: 'lingua in azione'

Nella storia della linguistica applicata, diverse scuole di pensiero si sono distinte per i loro validi contributi. Alla linguistica strutturale (Saussure, Bloomfield) vanno attribuite le descrizioni accurate e quasi sempre chiare di livelli, strutture e componenti che costituiscono le lingue. La linguistica generativa e trasformazionale (Chomsky), nonostante il suo diverso approccio, ha condiviso con gli strutturalisti due caratteristiche fondamentali: l'analisi della 'frase' come unità massima e lo studio della lingua come sistema fine a se stesso, senza preoccuparsi del suo uso pratico e della sua funzione comunicativa.

Ma il desiderio di fare della linguistica una disciplina 'scientifica' ha portato a un'eccessiva astrazione o formalizzazione delle teorie e dei modelli esistenti, contro cui si è sviluppato un orientamento pragmatico volto ad abbandonare i vecchi modelli e a sostituirli con teorie operative che considerano la lingua un fenomeno dinamico, o 'lingua in azione'. Tra i maggiori rappresentanti della linguistica 'pragmatica', si ricordino Austin (1962) e Searle (1969), a cui si deve il concetto di *speech-acts* (atti linguistici), Grice (1975) e il suo *cooperative principle* (principio di cooperazione), Wilson e Sperber (1988), che hanno insistito sull'importanza della *relevance* (pertinenza). Tutti concordano nel considerare la lingua non un sistema statico, ma un fenomeno dinamico volto alla comunicazione.

A differenza di strutturalismo e generativismo, la pragmatica predilige un approccio interdisciplinare e analizza la lingua dal punto di vista empirico, rivolgendo cioè l'attenzione alla funzione comunicativa più che alla forma (cfr. 1.3). Naturalmente questa radicale svolta teorica e metodologica ha ampliato notevolmente il terreno della ricerca linguistica e ha introdotto nuove categorie destinate all'analisi. La novità che ha comportato il maggior numero di conseguenze è senza dubbio l'idea di 'lingua' come *discorso* (o *testo*) in un contesto.

3.1.1 Il contesto situazionale e il contesto culturale

> We must accept context as a complex, multi-dimensional phenomenon, influenced and modified by multiple situational perspectives[1] (Wilss 1992: 37).

Per definire il concetto di 'contesto' in ambito traduttologico è necessario prima di tutto specificare se di esso si vuole dare un'immagine molto ampia o ristretta. Se è ristretta, infatti, è senz'altro facile predire con un buon margine di esattezza quale sarà l'attività cognitiva richiesta a un traduttore in una situazione specifica, ma non in un insieme di situazioni. L'abilità del traduttore non dipenderà solo dalle sue capacità personali, ma soprattutto dall'adeguata applicazione di queste a situazioni definite. Proprio per la stretta dipendenza del contesto dalla situazione, l'approccio contestuale alla traduzione varia a seconda di epoche, realtà socioculturali e finalità traduttive, e risulta quindi inadatto alle generalizzazioni. Ogni contesto comporta infatti un nuovo confronto tra il mondo interiore, personale del traduttore e l'immediata realtà esterna. Una teoria della traduzione che si basi sul 'contesto', non può dunque avvalersi solo di criteri universalmente applicabili, perché ogni singolo traduttore risponderà allo stesso contesto in maniera diversa a seconda delle proprie esperienze e capacità. Nonostante ciò, lo studio della traduzione non può prescindere dalla relazione testo/contesto se veramente mira a risolvere le difficoltà pratiche incontrate dal traduttore.

Per Newmark (1988a) il legame tra testo e contesto è talvolta un limite, talaltra un aiuto per il traduttore. Se il testo descrive una situazione tipica di una cultura, del suo ambiente naturale o delle sue istituzioni, il passaggio da una lingua all'altra non potrà che essere approssimativo e si assisterà a una inevitabile perdita di significato. Se invece il testo di partenza presenta ambiguità di difficile comprensione, soprattutto se inerenti a significati di tipo performativo, intenzionale, inferenziale o connotativo, il traduttore dovrà appellarsi al contesto linguistico e situazionale per trovare soluzioni

[1] "Per contesto dobbiamo intendere un fenomeno complesso e pluridimensionale, influenzato e modificato da molteplici prospettive situazionali".

traduttive adeguate.

Ma, per comprendere a fondo l'importanza del contesto per la teoria e la pratica della traduzione, è necessario compiere un passo indietro e considerare il contesto situazionale al di fuori dell'ambito traduttivo: il riferimento d'obbligo (e fin qui preannunciato) è quello alla linguistica sistemico-funzionale, di cui uno dei massimi esponenti è Michael A.K. Halliday. La sua ricerca linguistica è del tutto rispondente a una prospettiva sociale e semiotica, che mira a definire la lingua in base alle sue funzioni comunicative e il loro evolvere nel tempo. Se Firth (1959) aveva definito la 'linguistica' come 'lo studio dei significati' (cfr. 1.1.3), per Halliday "language [is] one among a number of [semiotic] systems of meaning that, taken all together, constitute human culture"[2] (Halliday & Hasan 1989: 4).

L'espressione 'contesto situazionale' era stata coniata nel 1923 da Malinowski, un antropologo e linguista che per molti anni aveva studiato le abitudini di alcune popolazioni primitive delle isole Trobriand, nel Pacifico meridionale. Per far conoscere ai popoli occidentali la cultura con cui era venuto a contatto, egli pensò di fornire una traduzione piuttosto letterale di alcuni testi tradizionali, accompagnata da un ampio commento che situasse i testi nel loro ambiente naturale e sociale. Dato che sino ad allora il termine 'contesto' era stato usato per indicare quelle parti di 'testo' che precedono o succedono a quella considerata, Malinowski decise di definire 'contesto situazionale' "the total environment in which the text unfolds"[3] (Halliday & Hasan 1989: 5). A loro volta, testo e contesto situazionale dipendevano da quello che lo studioso definì 'contesto culturale' ("the total cultural background", "the whole cultural history"[4], Halliday & Hasan 1989: 6) per essere compresi veramente a fondo.

Negli anni Cinquanta il linguista Firth, che era stato giovane collega di Malinowski alla London University, adattò la nuova idea di 'contesto situazionale' a una teoria linguistica generale più astratta. Un atto linguistico, orale (discorso) o scritto (testo),

---

[2] "la lingua [è] uno dei numerosi sistemi [semiotici] di significato che, considerati nell'insieme, costituiscono la cultura umana".

[3] "tutto l'ambiente in cui il testo si dispiega".

[4] "tutto il retroterra culturale", "l'intera storia culturale".

doveva essere analizzato in termini di 'partecipanti', 'azione' (verbale e non), 'caratteristiche pertinenti alla situazione' (eventi e oggetti) ed 'effetti' dell'azione verbale. Più tardi, l'antropologo americano Hymes (1972a) ampliò l'idea di Firth raddoppiando le variabili del contesto situazionale: *form and content of the message* (forma e contenuto del messaggio), *setting* (ambiente), *participants* (partecipanti), *intent and effect of the communication* (intenzione ed effetto della comunicazione), *key* (chiave, tono), *medium* (mezzo, strumento), *genre* (genere), *norms of interaction* (norme di interazione).

Con questi precedenti, Halliday riuscì a elaborare una grammatica funzionale moderna che, incentrata sul concetto cardine di contesto situazionale, poteva fornire una valida alternativa a un tipo di linguistica descrittiva e normativa ormai in declino (cfr. 1.1.3).

Per studiare le relazioni che si instaurano tra discorso e situazione, Halliday definì tre aspetti fondamentali del contesto situazionale: campo, tenore e modo. Il campo (*field*) riguarda il tipo di evento con le sue coordinate spaziali e temporali, i partecipanti e le loro aspettative, le funzioni del discorso e il suo oggetto principale. In esso viene analizzato anche il modo in cui le informazioni sono trasmesse, diverso a seconda che i destinatari del testo siano considerati a conoscenza o meno del contesto situazionale e culturale. Come ha dimostrato ampiamente Taylor Torsello (1987), le strutture linguistiche (sintattiche, grammaticali, lessicali e ritmiche) con cui si sceglie di veicolare il messaggio implicano o meno la condivisione del contenuto tra scrittore e lettore. Inoltre generi diversi sfruttano le potenzialità retoriche di queste strutture linguistiche giocando sul diverso grado di corrispondenza tra le informazioni presentate come condivise o sconosciute dal destinatario e quelle che sono effettivamente condivise o sconosciute.

> The different sets of typical communicative strategies which become part of what distinguishes one genre from another involve important dissimilarities in the degree of correspondence between structural indications of sharedness and the actual extent of shared information[5] (Taylor Torsello 1987: 57).

[5] "I diversi insiemi di strategie comunicative, i quali rientrano nelle caratteristiche distintive dei vari generi, comportano differenze notevoli nel grado di corrispondenza tra le strutture che indicano condivisione delle informazioni e le informazioni effettivamente condivise".

Con questo si intende che, per esempio, in un manuale scolastico, visto il suo fine pedagogico, si scelgono strutture linguistiche che implicano la non condivisione delle informazioni non solo per i contenuti effettivamente nuovi, ma anche per quelli che potrebbero - o dovrebbero - essere già stati assimilati. L'insegnante si assicura in questo modo che l'allievo non solo recepisca, ma soprattutto apprenda e ricordi le informazioni più volte ripetute. Al contrario, un testo pubblicitario, il cui scopo è persuadere il potenziale acquirente, trasmette come fossero condivise, e quindi date per vere, le informazioni nuove inerenti alla merce o al servizio promosso. Tale strategia è tipica dei messaggi pubblicitari che si rivolgono al lettore come colui che indubbiamente desidera o ha bisogno del prodotto presentato ("Vi garantiamo tutto il comfort di cui avete bisogno!").

Il tenore (*tenor*) del discorso analizza lo status dei partecipanti: il ruolo, le caratteristiche, le relazioni che gli uni instaurano con gli altri e le implicazioni di tipo sociale, psicologico e intellettuale. Prende inoltre in considerazione il comportamento e le attitudini dei partecipanti tra di loro e nei confronti del soggetto in questione (cfr. campo), e infine "which speech-acts are performed and, in each case, what roles [...] the participants assume in the performance of them [...]"[6] (Taylor Torsello 1984: 29).

Per finire, il modo (*mode*) del discorso indica

> what part the language is playing, what it is that the participants are expecting the language to do for them in that situation: the symbolic organisation of the text, the status that it has, and its function in the context, including the channel (is it spoken or written or some combination of the two?) and also the rethorical mode, what is being achieved by the text in terms of such categories as persuasive, expository, didactic, and the like[7] (Halliday 1989: 12).

I tre aspetti (campo, tenore e modo) nel loro complesso permettono di analizzare le relazioni più strette che si instaurano tra la lingua e il dato contesto situazionale in cui se ne fa uso, relazioni che nell'insieme Halliday definisce 'registro' (*register*) del discorso.

---

[6] "gli atti di parola eseguiti e, in ciascun caso, il ruolo [...] che in essi assumono i partecipanti [...]".

[7] "il ruolo che la lingua svolge; quanto i partecipanti si aspettano che la lingua faccia per loro nella data situazione: l'organizzazione simbolica del testo, il suo status e la sua funzione nel contesto, in cui rientrano anche il canale (orale, scritto o una combinazione dei due) e il modo retorico; qual è l'obiettivo che il testo si propone, se cioè esso rientra in categorie il cui scopo è persuasivo, espositivo, didattico, ecc.".

3.1.2 Funzioni linguistiche e metafunzioni

Prima di approfondire il concetto di 'registro', è necessario soffermarsi sul tipo di funzioni che la lingua può assumere, cioè sul modo in cui si sfrutta la lingua per ottenere determinati obiettivi. Diverse sono le classificazioni proposte dagli studiosi nell'arco del secolo.

Nel 1923 Malinowski, in base ai suoi interessi principalmente antropologici, distinse due funzioni del discorso: 'pragmatica', a sua volta suddivisa in 'attiva' o 'narrativa', e 'magica', in riferimento a rituali e cerimonie religiose dei popoli da lui studiati.

A distanza di circa un decennio (1934), lo psicologo Karl Bühler propose una nuova classificazione che, a partire dall'antica tripartizione di Platone in prima, seconda e terza persona del discorso, prevedeva rispettivamente una funzione 'espressiva', una 'conativa' e una 'rappresentativa'.

Su questo schema si basarono più tardi la Scuola di Praga e Roman Jakobson (1960), che ampliò le funzioni della lingua da tre a sei, elaborando una tassonomia destinata a rimanere un punto di riferimento per gli sviluppi successivi della linguistica. La *funzione emotiva* pone l'accento su chi parla o scrive (1a persona) ed è dunque particolarmente indicata per esprimere sentimenti e stati d'animo. Con la *funzione conativa*, invece, si cerca di ottenere un certo effetto sull'ascoltatore o sul lettore (2a persona), in modo da influenzarne il comportamento. La *funzione referenziale*, come dice il nome stesso, mette in rilievo il referente, cioè il contesto (3a persona), ed è particolarmente adatta alla trasmissione oggettiva di informazioni. La novità introdotta da Jakobson è costituita dalle *funzioni fatica*, che pone in primo piano il 'canale' comunicativo, *metalinguistica*, quando il soggetto del discorso è la lingua stessa, e *poetica*, in cui si conferisce particolare attenzione alla forma più che al contenuto.

Halliday propone sette funzioni: "instrumental, regulatory, interactional, personal, heuristic, imaginative, representative"[8] (1973: 11-17). Di particolare interesse sono quella euristica, che alla funzione metalinguistica aggiunge l'uso della lingua per

[8] "strumentale, regolativa, interattiva, personale, euristica, immaginativa, rappresentativa".

l'apprendimento e la ricerca, e quella immaginativa, che estende la funzione poetica di Jakobson a qualsiasi invenzione creativa, non solo ritmica e rimica.

Ma secondo la sua prospettiva socio-semiotica, Halliday ritiene indispensabile un superamento delle funzioni linguistiche intese come diversi usi possibili della lingua, per arrivare a variazioni funzionali che siano implicite nell'organizzazione linguistica stessa e ne costituiscano una proprietà fondamentale. In altre parole, egli intende dimostrare il legame tra il contesto situazionale e il testo, attraverso tre nuove categorie funzionali, o *metafunzioni*, che esprimano a livello semantico il campo, il tenore e il modo rispettivamente. Si tratta di "ideational", "interpersonal" e "textual" "functions" o "meanings"[9] (Halliday & Hasan 1989: 18-28).

SIGNIFICATO IDEAZIONALE

La funzione "ideazionale", che realizza a livello testuale il campo del contesto situazionale, è a sua volta suddivisa in "empirica" (*experiential*) e "logica" (*logical*). La prima prende in esame il tipo di evento rappresentato nel discorso e quindi il suo significato inteso come tipo di 'processo' in corso, i 'partecipanti' al processo con i loro eventuali 'attributi' e infine le 'circostanze' in cui il processo ha luogo; Halliday definisce questo tipo di analisi come "transitività" (Halliday & Hasan 1989: 32). Il predicato di ogni singola frase del discorso rappresenta uno dei sei possibili tipi di processo ("material, mental, relational, behavioural, verbal, existential"[10]) introdotti da Halliday e riproposti da diversi studiosi, non solo nell'ambito linguistico (cfr. Taylor Torsello 1992), ma anche specificamente traduttologico (cfr. Bell 1991).

> a text cannot be translated until it has been 'understood' [...].
> Let us concentrate [...] on the content. Let us ask, in simple terms, *who* is doing *what* to *whom* and *when* and *where* and *how* and *why*? In short, let us work out the **propositions** which underlie the text and reveal the **logical relations** which link participants, processes and circumstances together to create meaningful propositions[11] (Bell 1991: 123-124).

---

[9] "funzione" o "significato" "ideazionale", "interpersonale" e "testuale".

[10] "materiale, mentale, relazionale, comportamentale, verbale, esistenziale".

[11] "un testo non può essere tradotto finché non è stato 'capito' [...]. Concentriamoci [...] sul contenuto. Chiediamoci, in parole semplici, *chi* sta facendo *cosa* a *chi* e *quando*, *dove*, *come* e *perché*. In breve, analizziamo le **proposizioni** che costituiscono il testo e riveliamo le **relazioni logiche** che legano partecipanti, processi, e circostanze per dar vita a proposizioni significative".

I nomi che designano i partecipanti variano a seconda del tipo di processo in cui essi sono coinvolti: "actor" (attore) e "goal" (obiettivo), se il processo è materiale; "senser" (colui che sente) e "phenomenon" (fenomeno), se il processo è mentale; "carrier" (portatore) e "attribute" (attributo) nel processo relazionale di tipo attributivo, "identifier" ("identificatore") e "identified" (identificato) nel processo relazionale di tipo identificativo; "behaver" (colui che si comporta) se il processo è comportamentale; "sayer" (colui che parla) e "target" (destinatario) nel processo verbale, in cui "ciò che viene detto", si tratti di una sola parola o di un intero discorso, è definito "verbiage" (le parole pronunciate) o più genericamente "range" (serie, campo); "existent" (che esiste), se il processo è esistenziale (cfr. Bell 1991: 126; Taylor Torsello 1992: 255-282). Altri partecipanti possono prendere parte al processo, soprattutto se materiale, relazionale o verbale, in termini di "beneficiaries" (beneficiari). Le circostanze, poi, sono elementi quasi sempre opzionali suddivisibili in sei categorie: 1) spazio e tempo; 2) maniera (mezzo, qualità, paragone); 3) causa (ragione, vantaggio, fine); 4) compagnia e addizione; 5) argomento; 6) ruolo (cfr. Bell 1991: 129; Tayor Torsello 1992: 257). Infine, i processi materiale, mentale e relazionale, da cui, secondo Halliday, deriverebbero rispettivamente quelli comportamentale, verbale ed esistenziale, sono ulteriormente catalogabili. Bell distingue il processo materiale in "azione" ed "evento" (1991: 126), mentre Taylor Torsello separa il processo materiale di tipo "dispositivo" (l'attore fa qualcosa a qualcuno o qualcosa) da quello di tipo "creativo" (l'attore crea qualcosa) (1992: 261). Entrambi gli studiosi suddividono il processo mentale in "perception" (percezione), "affection" (sentimento) e "cognition" o "tought" (pensiero) e il processo relazionale in "intensive" (intensivo), "circumstantial" (circostanziale) e "possessive" (possessivo) (Bell 1991: 126; Taylor Torsello 1992: 265-272). Lo schema seguente riassume le funzioni di "transitività" collegate al *campo* del contesto situazionale in base ai diversi processi:

1) Materiale:

a) Azione:
"Il ragazzo ha attraversato la strada" (tipo dispositivo)

"Il ragazzo ha costruito un tavolo" (tipo creativo)

b) Evento:
"È scoppiata una bomba"

2) Mentale:

a) Percezione: "Sento che sta arrivando"
b) Sentimento: "Maria adora la musica"
c) Pensiero: "Credo che tu non sia sincero"

3) Relazionale:

a) Intensivo:
"Questo simbolo rappresenta la vita" (tipo identificativo)
"Questa mela sembra marcia" (tipo attributivo)
b) Circontanziale:
"Domani è il ventiquattro novembre" (tipo identificativo)
"La mamma è andata in panificio" (tipo attributivo)
c) Possessivo:
"La giacca blu è quella del papà" (tipo identificativo)
"Il papà ha una giacca blu" (tipo attributivo)

4) Comportamentale:

"Anna ride sempre"

5) Verbale:

"La mamma ti ha detto di rientrare presto"

6) Esistenziale:

"C'è un ragno sul muro"

Com'è stato anticipato, a livello ideazionale la seconda metafunzione è quella logica. Secondo Halliday

> The logical relationships that are built into natural languages are those that are expressed in the grammar as different forms of parataxis and hypotaxis[12] (Halliday & Hasan 1989: 21).

Un'analisi del periodo a livello di coordinazione e di subordinazione è quindi fondamentale per rivelare i legami logici a cui sottostanno le varie componenti del

[12] "Le relazioni logiche costruite nelle lingue naturali sono quelle espresse in termini grammaticali dalle diverse forme di paratassi e ipotassi".

discorso.

SIGNIFICATO INTERPERSONALE

Al *tenore* del contesto di situazione si riferisce invece la metafunzione interpersonale, che secondo Halliday permette un'analisi del testo in quanto "language as action" (lingua come azione, cfr. 3.1.1), se contrapposta alla metafunzione empirica per cui la lingua è piuttosto "reflection" (riflesso) (Halliday & Hasan 1989: 20). Bell riprende lo stesso concetto affermando che

> **Interactional meaning** [...] is the active aspect of the cognitive, since it consists of the knowledge used by the communicator as *intruder* into the speech situation in contrast with communicator as *observer* of situations[13] (1991: 134).

Da questo nuovo punto di vista il significato del discorso non è più inteso come una rappresentazione dell'esperienza, ma come tipo di interazione sociale. Ecco perché gli elementi che interessano a livello interpersonale sono quelli che contribuiscono alla definizione dei diversi ruoli assunti dai partecipanti nei loro 'atti linguistici' (monologo, dialogo, domanda-risposta, asserzione-commento, ecc.), cioè alla definizione di

> role relationships associated with the situation, including those that are defined by language itself, relationships of questioner-respondent, informer-doubter, and the like[14] (Halliday 1978: 112).

Risulta allora essenziale un'analisi del modo verbale, grazie a cui ogni frase può essere studiata in quanto 'atto linguistico' nell'ambito di uno scambio sociale. Il concetto di 'atto linguistico' (*speech act*) fu introdotto da Searle (1969) per dimostrare come, perché una conversazione o la lettura di un testo possano ritenersi veramente riuscite, sia indispensabile comprendere non solo ciò che viene detto o scritto, ma anche ciò che chi

---

[13] "**Il significato interazionale** [quello che Halliday definisce 'interpersonale'] [...] corrisponde all'aspetto attivo del significato cognitivo [quello che Halliday definisce 'ideazionale'], poiché deriva dalla conoscenza di colui che partecipa all'atto comunicativo come *intruso* nella situazione discorsiva, più che come *osservatore* di situazioni".

[14] "relazioni di ruolo associate alla situazione, comprese quelle definite dalla lingua stessa, relazioni tra chi domanda e chi risponde, chi fornisce informazioni e chi le mette in dubbio, e simili".

parla o scrive sta tentando di *fare attraverso le parole*. In questo senso l'uso della lingua permette di compiere diversi atti linguistici come asserire, negare, proporre, promettere, valutare, condannare, scusare, giustificare, accusare, avvertire, rimproverare, domandare, spiegare, salutare, socializzare e tante altre. È difficile pensare di poter elaborare una lista esaustiva di tutti gli atti linguistici, anche perché uno stesso atto può essere interpretato in modi diversi da partecipanti alla situazione che hanno ruoli o retroterra culturali diversi.

In Halliday (1985: 68-70) si afferma che la comunicazione comporta lo scambio di merci e servizi o di informazioni e che, in entrambi i casi, il ruolo assunto dai partecipanti può essere duplice: 'colui che dà/fornisce' (merci e servizi o informazioni) o 'colui che riceve' (merci e servizi o informazioni). Emergono così quattro possibilità che corrispondono a quattro diversi atti linguistici: fare un'offerta, fare un'affermazione, chiedere un servizio, domandare informazioni.

Un'altra distinzione utile è quella operata da Austin ([1962] 1975: 92) tra "illocutionary acts" (atti "illocutivi"), in cui l'azione è esaminata dal punto di vista del locutore e delle sue intenzioni, e "perlocutionary acts" (atti "perlocutivi"), in cui l'azione viene considerata dal punto di vista del destinatario e degli effetti che ha su di lui.

Intendere una frase in un determinato contesto come un particolare atto linguistico, significa da un lato decidere quale tipo di analisi linguistica si vuole perseguire, dall'altro dare una propria interpretazione delle parole altrui. Ma spesso solo un'operazione di questo tipo rende possibile scoprire il senso logico di sequenze apparentemente prive di coerenza e senz'altro prive di coesione grammaticale e lessicale (cfr. metafunzione testuale, p. 83), come quella ormai famosa proposta da Widdowson (1979: 138) e ripresa da Taylor Torsello (1984: 50) e da Katan (1996: 215):

A. That's the doorbell!
B. I'm in the bathroom.
A. OK. [15]

[15] " A. Il campanello!
B. Sono in bagno.
A. Va bene".

In termini di atti linguistici, le tre battute corrispondono rispettivamente a una richiesta ("Il campanello !" = "Qualcuno ha suonato il campanello; puoi andare a vedere chi è?"), un rifiuto con giustificazione ("Sono in bagno" = "No, non posso perché sono in bagno") e un'accettazione del rifiuto ("Va bene" = "Va bene, allora vado io"). Naturalmente lo scambio comunicativo può funzionare solo se i due interlocutori partecipano allo stesso contesto situazionale e culturale e quindi condividono le informazioni ad esso pertinenti (cfr. 3.1.1). Come spiega Katan, infatti:

> Both parties 'knew' that "I'm in the bath" did not mean what was textually said. As a result, the metamessage is successfully communicated through what is already shared. In another situation, between two other people who do not know each other, less can be assumed to be understood[16] (1996: 215).

Il concetto di 'atti linguistici' è legato a quello di "chiave comunicativa" (*communicative key*), introdotto da Hymes (1972a: 62) proprio per analizzare un 'evento linguistico'. Quando si parla o si scrive, oltre a comunicare informazioni circa il soggetto di cui si tratta, si trasmettono implicitamente informazioni riguardanti il proprio stato (fisico, mentale e sentimentale) nel dato contesto, ossia il proprio atteggiamento nei confronti dell'evento, del soggetto discusso e degli altri partecipanti. Vari sono gli elementi strutturali che indicano una certa chiave comunicativa, "the tone, manner, or spirit in which an act is done"[17] (Hymes 1972a: 62): scelte lessicali, grammaticali e sintattiche, ritmo e intonazione per la lingua parlata, grafia e tipo di documento prodotto per la lingua scritta. Così come non si riesce per gli atti linguistici, neanche per le chiavi comunicative è possibile compilare una lista che comprenda tutte le sfumature: il tono con cui ci si esprime può essere serio o scherzoso, piacevole o spiacevole, adulatorio o denigratorio, ecc., con tutte le eventualità intermedie che ogni coppia di opposti prevede. Inoltre, anche se ogni testo o discorso non manifesta dall'inizio alla fine una sola chiave

[16] "Entrambe le parti 'sapevano' che "Sono in bagno" non aveva un significato testuale. Così, la comunicazione del metamessaggio riesce grazie alle informazioni già condivise. In un'altra situazione, tra due persone che non si conoscono, il livello di comprensione sarà inferiore".

[17] "il tono, la maniera o lo spirito con cui si compie un atto".

comunicativa, è generalmente possibile individuarne una che prevalga sulle altre e contribuisca quindi a definire il 'genere' testuale (cfr. modo del discorso, p. 73).

A livello di frase (l'unità di base di ogni atto comunicativo) la funzione interpersonale si manifesta attraverso la scelta del 'modo' verbale e delle altre categorie ad esso legate. Il verbo, infatti, è l'elemento grammaticale principalmente responsabile del tipo di 'scambio' comunicativo e assume come tale l'importantissimo compito di rendere possibile l'interazione umana e, di conseguenza, la vita sociale come noi la concepiamo. In particolare, il modo verbale è legato al *tenore* del contesto situazionale, in quanto definisce il ruolo assunto da chi parla o scrive nei confronti del suo destinatario.

Prendendo la lingua inglese come strumento di base per le sue analisi funzionali, Halliday ([1966] 1976, 1985, 1989) propone come prima alternativa la scelta tra modo indicativo e modo imperativo. Il modo indicativo è a sua volta distinto tra dichiarativo (asserzioni o esclamazioni) e interrogativo (domande aperte, per es. "Come ti chiami?" "Quanti anni hai?", o chiuse, che implicano cioè una risposta affermativa o negativa, per es. "Ti chiami Luigi?", "Hai dieci anni?"). L'imperativo, infine, può essere esclusivo ("fa!") o inclusivo ("facciamo!"), se implica un ordine o un suggerimento, ottativo se implica un desiderio o una speranza; in quest'ultimo caso l'italiano ricorre generalmente al modo congiuntivo (es. "Che il cielo ci aiuti!").[18]

Diverse connotazioni possono essere assunte dai modi verbali se accompagnati da verbi e avverbi modali.

> The system of modality is an extremely important one, since it gives the communicator the option of expressing an opinion about the extent to which the assertion is (a) probable and (b) usual[19] (Bell 1991: 140).

[18] Halliday non prende in considerazione il modo congiuntivo inglese (*subjunctive*) poiché è interessato a un'analisi di tipo funzionale a livello di frase; le grammatiche tradizionali inglesi, che invece considerano il modo verbale un fenomeno da analizzare a livello di gruppo verbale, presentano la classica tripartizione dei modi 'indicativo', 'imperativo' e 'congiuntivo'. In Quirk, Greenbaum, Leech e Svartvik (1985: 149) si legge: "Finite verb phrases have mood, which indicates the factual, nonfactual, or counterfactual status of the predication. In contrast to the 'unmarked' INDICATIVE mood, we distinguish the 'marked' moods IMPERATIVE (used to express commands, and other directive speech-acts [...]) and SUBJUNCTIVE (used to express a wish, a recommendation, etc. [...])".

[19] "Il sistema modale è estremamente importante, poiché conferisce a chi sta comunicando la possibilità di esprimere un'opinione sul grado (a) di probabilità e (b) di frequenza dell'asserzione".

Lasciando da parte gli avverbi di frequenza, esistono due tipi di modalità: quella definita 'estrinseca', o 'epistemica', o 'vera modalità', o anche 'della possibilità', che esprime appunto la possibilità ("*Forse* domani arriva il papà"), la necessità ("*Bisogna* comprare del pane") e la previsione/supposizione ("La mamma *dev'*essere in cucina"); e quella definita 'intrinseca', o 'deontica', o 'pseudo-modalità', o infine 'del controllo', che indica l'obbligo ("*Devi* andare a scuola"), il permesso ("*Puoi* andare a giocare"), l'inclinazione ("È *pronto a* lavorare sodo") e la capacità ("*Sai* pattinare?") (Quirk, Greenbaum, Leech, Svartik 1985: 60 e Taylor Torsello 1992: 286). Halliday ([1970] 1976: 200-204) definisce questo secondo tipo di modalità "modulation" (modulazione); ogni ausiliare che esprime "modulazione" implica una determinata chiave comunicativa, poiché riflette il ruolo dei partecipanti e il tipo di relazione che li lega.

Per finire, la posizione e l'atteggiamento dei partecipanti al contesto situazionale sono espressi linguisticamente anche dalla scelta dei soggetti (strettamente dipendenti dai predicati) e dalla forma affermativa o negativa dei predicati stessi, che rispecchia la valutazione di chi parla o scrive.

SIGNIFICATO TESTUALE

Rispetto ai significati ideazionale e interpersonale, quello testuale è senz'altro il più tipico di ogni forma di discorso e come tale è sempre stato al centro delle varie teorie linguistiche. Se l'assenza di 'significato' comporta il 'vuoto', la mancanza totale di pensiero o contenuto, il significato testuale è una fonte inesauribile di contenuti che conferiscono unità e coerenza al discorso. È ormai dimostrato che la forma lessicale e grammaticale di un testo contribuisce al significato globale del messaggio da trasmettere: le difficoltà che la traduzione comporta ne sono una prova lampante. Per questo motivo, il significato testuale merita di essere trattato molto più in profondità di quanto non abbiano fatto la grammatica strutturale o quella generativa.

Nell'ambito della grammatica sistemico-funzionale, la lingua non è considerata un insieme di strutture o di frasi; essa è principalmente 'discorso'. Anche se il significato del termine è facilmente intuibile, vari sono stati i tentativi dei diversi sistemi linguistici di spiegare con definizioni canoniche cosa si intenda esattamente per 'discorso'; in

particolare, si è cercato di differenziare i termini 'discorso' e 'testo'. Secondo Widdowson (1979: 92-93) si tratta di due modi diversi di guardare alla stessa unità linguistica: il primo ('discorso') pone l'accento sulla "coerenza pragmatica" che tiene insieme le "espressioni" (*utterances*), il secondo, invece, sulla "coesione linguistica e semantica" che lega le frasi (*sentences*) tra loro. Il 'testo' è quindi una sequenza strutturata di frasi che formano un insieme unitario; il 'discorso' è un *evento* strutturato che si manifesta attraverso un comportamento sia linguistico sia di altro tipo. In questo senso, il 'testo' è spesso visto come 'prodotto', mentre il 'discorso' è considerato un 'processo' in atto.

In ogni caso, 'testo' e 'discorso' fungono da sinonimi in diverse occasioni[20], in quanto hanno in comune le stesse caratteristiche essenziali: coesione, coerenza, progressione, intenzionalità, ma soprattutto 'significato'. Per 'coesione' si intende la connessione sintattica, lessicale e tematica delle unità linguistiche; la 'coerenza' è invece quella caratteristica che conferisce al testo/discorso una certa stabilità semantica; la 'progressione' allude al flusso costante di informazioni trasmesse; l''intenzionalità', infine, si riferisce al fatto che un testo non può mai essere neutrale o imparziale: le scelte linguistiche operate da chi parla o scrive (un avverbio o un aggettivo strategicamente collocati, una certa organizzazione tematica, ripetizioni, ellissi, ecc.) rispecchiano la sua posizione e i suoi obiettivi (cfr. 2.4).

Il significato testuale prende in esame le suddette caratteristiche, combinando la conoscenza linguistica, indispensabile per una buona strutturazione del discorso, a una conoscenza per così dire 'sociale', che consiste nell'essere informato delle regole sociali che caratterizzano la comunicazione verbale in un dato contesto situazionale e culturale. La metafunzione testuale organizza le informazioni che emergono dal *modo* del discorso e *contestualizza* il significato ideazionale e interpersonale, rendendo la lingua funzionale e operativa. Senza di essa, non ci sarebbe un 'testo', ma un insieme disordinato di frasi prive di progressione logica: a differenza delle funzioni ideazionale e interpersonale, infatti, quella testuale non opera a livello di frasi o periodi privati del loro immediato contesto, ma a livello di testo come unità globale.

---

[20] Sono usati scambievolmente anche in questo scritto.

Una trattazione particolareggiata della funzione testuale implica l'analisi di tutti gli strumenti linguistici con cui l'unità semantica del discorso, e quindi la sua coesione, sono espresse. Per Halliday e Hasan si può parlare di 'coesione' testuale se

> the interpretation of one element in the discourse is dependent on that of another, in the sense that it cannot be effectively decoded except by recourse to it[21] (1976: 4).

La coesione fa parte del significato a livello semantico ed è espressa dalle 'parole' a livello lessicale e grammaticale, dal 'suono' a livello fonologico, dalla 'grafia' a livello ortografico. Halliday e Hasan distinguono una coesione grammaticale, una coesione lessicale e una coesione tematica.

La coesione grammaticale di un testo si realizza tramite 'referenza', 'sostituzione', 'ellissi' e 'congiunzione'. Gli elementi che esprimono referenza sono quelli che, per essere interpretati semanticamente, rimandano ad altri elementi extra-testuali o testuali. Nel primo caso si parla di referenza 'esoforica', indispensabile per rendere il testo pertinente al dato contesto situazionale e il più delle volte espressa da articoli determinativi (in "*la* legge" capiamo solo dal contesto storico, culturale ecc. di quale legge si sta effettivamente parlando). La referenza testuale è detta invece 'endoforica' e può essere 'anaforica', se si riferisce a un elemento del testo che precede, 'cataforica', se si riferisce a un elemento del testo che succede. Oltre agli articoli determinativi, le altre categorie grammaticali che possono esprimere referenza sono: pronomi personali (egli, noi...), aggettivi e pronomi possessivi (mio, tuo, proprio...) e dimostrativi (questo, quello...), avverbi di luogo e di tempo (qui, adesso..., usati soprattutto esoforicamente) e aggettivi e avverbi che esprimono un paragone (uguale, diverso, più piccolo, allo stesso modo...).

Sostituzione (generalmente pronominale) ed ellissi possono essere solo endoforiche e coinvolgono sostantivi ("la maglietta nuova"... "*quella* nuova"), verbi ("Stai mangiando?" "Sì!" = "Sì, sto mangiando") e frasi intere ("Perché vai via?" "Ho freddo" = "Vado via perché ho freddo"). Infine, le congiunzioni che contribuiscono alla coesione

[21] "l'interpretazione di un elemento del discorso dipende da quella di un altro, nel senso che non può essere propriamente decodificato senza ricorrere anche all'altro elemento".

grammaticale possono essere additive (e, inoltre...), avversative (ma, tuttavia...), causali (perché, così, di conseguenza...) e temporali (prima, dopo, infine...).

La coesione lessicale è realizzata tramite la 'reiterazione' e la 'collocazione' di elementi linguistici. Per 'reiterazione' si intende da un lato la 'ripetizione' di parole o espressioni, dall'altro il legame lessicale che si instaura tra parole o espressioni grazie a relazioni di 'sinonimia', 'iponimia', 'meronimia' e 'antinomia'. Se la sinonimia è la relazione tra parole che hanno lo stesso significato, in quanto rimandano allo stesso referente nel mondo reale ("Maria... La ragazza..."), l'iponimia implica un rapporto gerarchico di inclusione di termini più specifici (iponimi, es. "colazione, pranzo, cena...") all'interno di un termine di significato generale che li racchiude tutti (iperonimo, es. "pasto"). La "meronimia" (cfr. Halliday & Hasan 1989: 81) è la relazione tra la parte e il tutto ("dito/mano"), mentre l'antinomia è l'opposizione tra elementi contrari ("bianco/nero").

Per 'collocazione' Halliday e Hasan indicano il tipo di coesione che esiste "between any pair of lexical items that stand to each other in some recognizable lexicosemantic (word meaning) relation"[22] (1976: 285). In questo caso, la coesione non dipende dall'identità del referente, ma dalla vicinanza di significato dei due elementi in questione (appartenenza allo stesso campo semantico), o dal fatto che ricorrono spesso insieme nella stessa porzione di testo. La collocazione permette di organizzare le parole e le espressioni di un testo in 'catene lessicali', grazie a cui è possibile riconoscere velocemente il soggetto o i soggetti trattati.

Resta da analizzare la coesione tematica, cosiddetta perché individua i 'temi' di ogni singola frase e li pone in relazione tra loro. Il messaggio contenuto in una frase è sempre suddivisibile in 'tema', la prima parte, il punto di partenza scelto da chi parla o scrive per trasmettere l'informazione, e in 'rema', la parte finale. L'organizzazione tematica di un testo nel suo complesso svela la posizione e gli obiettivi del suo autore ed è strettamente legata al modo con cui quest'ultimo decide di distribuire le informazioni. In una situazione di normalità, l'autore sceglie come tema informazioni già note ai suoi destinatari e ne aggiunge di nuove nel rema. Ma se il testo non si propone solo di

[22] "tra due elementi lessicali di qualsiasi tipo legati reciprocamente da un'evidente relazione 'lessicosemantica' (attinente al significato della parola)".

informare, ma ha anche una funzione emotiva o, soprattutto, conativa (vedi funzioni di Jakobson, p. 74), allora l'autore può sfruttare gli effetti retorici di una organizzazione tematica e informativa non regolare, il cui scopo è mettere in rilievo elementi testuali che altrimenti passerebbero inosservati.

Non è superfluo far notare come, nell'ambito traduttologico, un'analisi contrastiva del significato testuale (coerenza, coesione, temi...) nel testo di partenza e nel testo d'arrivo può aiutare a comprendere più a fondo la pratica della traduzione e a risolvere più velocemente i problemi di resa in contesti culturali diversi.

3.1.3 Registro e contesto situazionale

Dopo aver analizzato in dettaglio le tre metafunzioni che Halliday propone come realizzazione a livello semantico del contesto situazionale, è possibile capire a fondo la nozione di 'registro'.

> A register is a semantic concept. It can be defined as a configuration of meanings that are typically associated with a particular situational configuration of field, mode, and tenor. But since it is a configuration of meanings, a register must also, of course, include the expressions, the lexico-grammatical and phonological features, that typically accompany or REALISE these meanings[23] (Halliday & Hasan 1989: 38-39).

Esistono registri 'chiusi', cosiddetti perché il numero di significati possibili che possono realizzare è limitato e predeterminato (linguaggi settoriali come quello dell'aeronautica, del gioco d'azzardo, della musica, ecc.) e registri definiti 'aperti' perché consentono la creazione di un numero quasi illimitato di significati. In realtà un limite è sempre presente, nel senso che non esiste una situazione che non sia tipicamente associata a un dato tipo di linguaggio piuttosto che a un altro. Non c'è mai una totale

[23] "Quello di 'registro' è un concetto semantico. Lo si può definire una configurazione di significati tipicamente associati con una particolare configurazione situazionale di campo, modo e tenore. Ma, proprio perché è una configurazione di significati, un registro non può non includere quelle espressioni (caratteristiche lessicali, grammaticali e fonologiche) che generalmente accompagnano o REALIZZANO questi significati".

libertà di scelta nell'uso della lingua: se così non fosse, non potrebbe esserci comunicazione, anche perché questa si basa in gran parte sulla capacità di prevedere forma e contenuti linguistici in base alla situazione.

Il concetto di 'registro' non dev'essere confuso con quello di 'dialetto'. Il registro è una varietà linguistica che dipende dall' 'uso' (cioè dalla situazione); il dialetto è una varietà linguistica che dipende dalla persona che ne fa uso (dalle sue origini e dal suo ambiente culturale). Un individuo, dunque, potrà ipoteticamente utilizzare un solo dialetto nel corso di tutta la sua vita, ma non un solo registro.

Dal punto di vista funzionale, i significati che secondo Halliday determinano la configurazione di un dato registro finiscono per coincidere con le metafunzioni definite ideazionale e interpersonale. Entrambe corrispondono a una serie di elementi linguistici (semantici, lessicali, grammaticali) che si sono evoluti proprio per svolgere una data funzione (la prima nel pensiero, la seconda nell'azione). La terza metafunzione analizzata, quella testuale, va considerata a parte: essa non è tanto un modo di utilizzare la lingua, quanto uno strumento per verificare che la lingua usata sia coerente di per sé e pertinente al contesto situazionale. A questo punto risulta chiaro che non solo è possibile prevedere il tipo di linguaggio dal contesto in cui si inserisce il discorso, ma anche, viceversa, ricreare il contesto in base al modo con cui l'informazione è linguisticamente organizzata.

Riassumendo, la linguistica sistemico-funzionale pone al centro del suo sistema i tre concetti interconnessi di TESTO, CONTESTO e REGISTRO:

- il TESTO è costituito dall'insieme dei significati (metafunzioni) ideazionale, interpersonale e testuale;
- il CONTESTO SITUAZIONALE è la realtà esterna in cui si situa un discorso ed è analizzabile in termini di campo, tenore e modo, ossia gli aspetti realizzati a livello semantico dal registro del testo;
- il CONTESTO CULTURALE è il retroterra istituzionale e ideologico in cui si situano testo e contesto situazionale;
- il REGISTRO è l'insieme di relazioni tra una serie di elementi linguistici e la situazione con cui questi sono tipicamente associati.

L'analisi di un testo, per essere esaustiva, deve dunque approfondire lo studio del contesto, in cui il testo stesso si inserisce, e del registro linguistico che realizza il testo semanticamente. Solo così si prenderanno in considerazione, in un'unica operazione analitica, quegli aspetti linguistici, semantici, pragmatici e culturali di un testo che è necessario conoscere per poterlo tradurre.

3.2 L'importanza della teoria sistemico-funzionale nella pratica della traduzione

L'analisi funzionale del discorso, così come concepita da Halliday con riferimento particolare alla lingua inglese, può essere applicata anche ad altri sistemi linguistici (nei paragrafi che precedono, infatti, gli esempi proposti sono stati formulati in italiano). Naturalmente, però, da un punto di vista funzionale, lingue diverse organizzano le informazioni - a livello grammaticale, sintattico e semantico - in modo diverso, rispecchiando le differenze culturali che caratterizzano popoli con origini e storie distinte. Per tradurre sarà allora necessario conoscere a fondo i due sistemi linguistici, individuare, con ottica contrastiva, le divergenze nel modo di realizzare semanticamente e pragmaticamente le informazioni relative a campo, tenore e modo del contesto situazionale, attraverso un'analisi dettagliata dei processi verbali (livello ideazionale empirico), della costruzione sintattica (livello ideazionale logico), degli atti linguistici e dei modi verbali (livello interpersonale) e infine - e soprattutto - di coerenza e coesione grammaticale, lessicale e tematica (livello testuale).

Un'analisi contrastiva condotta sulla base di costruzioni linguistiche diverse da quella sistemico-funzionale (strutturale, trasformativo-generazionale, ecc.) non permetterebbe di inquadrare tutti gli aspetti che concorrono all'atto traduttivo, poiché sarebbe necessariamente limitata a uno studio descrittivo o prescrittivo delle regole del codice linguistico e del modo con cui esse strutturano la frase. Una teoria che consideri la traduzione come *processo* in atto, oltre che come *prodotto* finale del processo stesso[24],

[24] Bell (1991: 196) parla di "shift of emphasis from text-as-product to text-as-process".

non può ridursi alla struttura formale della lingua costituita da frasi prive di contesto: è necessaria una prospettiva pragmatica che allarghi l'analisi dalla frase al testo (o discorso) inteso come unità di comunicazione, e dal testo al contesto in cui esso si inserisce.

> It is self-evident that language does not exist in isolation from its users nor they from the society in which they live and it is equally evident that language, whether as knowledge or as communication, does not consist of individual, isolated sentences[25] (Bell 1991: 161).

3.2.1 Halliday: il sistema e le relazioni gerarchiche nella traduzione

L'applicazione di una teoria linguistica alla pratica traduttiva è complicata dalla diversa nozione che il traduttore e il linguista hanno di 'teoria della traduzione'. Secondo Halliday (1992), infatti, per il traduttore la teoria della traduzione avrebbe il compito di insegnare *come tradurre* per ottenere i risultati più efficaci e sarebbe dunque normativa e valutativa; per il linguista, invece, la teoria della traduzione analizzerebbe *cosa succede* quando si traduce (quali sono cioè i meccanismi che si innescano durante il processo di trasposizione dalla lingua di partenza alla lingua d'arrivo) e sarebbe allora una disciplina descrittiva ed esplicativa.

Halliday (1992: 15), che naturalmente rappresenta una prospettiva linguistica, ritiene che la creazione di un discorso sia sempre creazione di significato. Ciò che distingue l'attività del traduttore da quella di un qualsiasi tipo di scrittore sarebbe il fatto che egli crea significato in modo "guidato", cioè secondo determinate 'norme' (cfr. 2.4.2) che 'guidano' le sue scelte o decisioni. Una linguistica che sia pertinente alla traduzione deve

[25] "È evidente che una lingua non può essere isolata da coloro che la parlano, né questi ultimi dalla società in cui vivono ed è ugualmente evidente che una lingua, sia essa intesa come conoscenza o come comunicazione, non è costituita di singole frasi isolate".

allora riguardare il significato potenziale della lingua in un dato contesto, indicare le scelte possibili e, tra quelle possibili, suggerire le più probabili in base a ragioni logiche e contingenti.

Ma una teoria del significato inteso come scelta di significare ci riporta all'ottica funzionale per cui il linguaggio umano nella sua totalità si è sviluppato semanticamente intorno a tre metafunzioni, ossia tre principi fondamentali che organizzano i significati su tre piani diversi: ideazionale, interpersonale e testuale (cfr. 3.1.3). Non si tratta di contrapporre un'equivalenza funzionale a un'equivalenza formale, secondo i dibattiti traduttologici più tradizionali. Affermare che una teoria linguistica pertinente alla traduzione deve basarsi sulla semantica funzionale non significa lasciare da parte la forma, sia essa sintattica o fonologica, ma riconoscere che questa acquista importanza solo se contribuisce alla realizzazione di una funzione semantica.

Se per 'traduzione semantica' si intende la resa nella lingua d'arrivo del significato voluto dall'autore nel testo di partenza (cfr. Newmark, in 1.1.2), allora una totale equivalenza sarà difficilmente raggiungibile. Secondo Halliday (1992: 16) l'equivalenza sarà contingente, cioè subordinata "to the function of the given item within some context or other"[26]. Tradurre vuol dire allora prendere continuamente delle decisioni in merito al contesto più adatto in cui stabilire l'equivalenza funzionale. Halliday individua tre momenti fondamentali dell'operazione traduttiva. Prima di tutto, la consapevolezza che a un dato elemento X della lingua di partenza corrisponde una serie di potenziali equivalenti (A,B,C...) nella lingua d'arrivo. In secondo luogo, l'individuazione dei diversi contesti in cui questi equivalenti, non interscambiabili, vengono utilizzati. Infine, la scelta del contesto "pertinente" e quindi della parola o espressione ad esso legata.

Lo scopo principale che Halliday si propone nel sopracitato articolo del 1992 rimane comunque quello di applicare l'analisi sistemico-funzionale del discorso alla traduzione, in modo da individuare all'interno del testo 'unità informative' logiche e coerenti diverse dalla frase. Risulta utile al proposito la nozione di 'sistema', l'insieme delle possibili scelte non interscambiabili a disposizione del traduttore nella grammatica di una lingua ad ogni livello di unità (morfema, parola, gruppo, frase, periodo, testo). Una serie

[26] "alla funzione del dato elemento inserito in un dato contesto".

concatenata di scelte che, partendo dall'unità più piccola si amplificano progressivamente fino ad arrivare all'unità massima, il testo nel suo complesso, porta il traduttore a realizzare una nuova entità il cui significato è il più possibile vicino a quello voluto dall'autore dell'originale.

D'altra parte, le lingue differiscono molto di più nelle forme che nei significati, ossia nei loro rispettivi sistemi grammaticali, piuttosto che in quelli semantici. Forse era proprio quanto intendeva già dimostrare Walter Benjamin nel 1923, molto prima che si iniziasse a parlare non solo di linguistica sistemico-funzionale, ma anche di linguistica come disciplina scientifica (cfr. 1.1.1). Nel suo saggio intitolato *Il compito del traduttore*, egli sostiene che la traduzione è finalizzata all'espressione del più intimo rapporto esistente tra le lingue. Si tratterebbe di un rapporto di convergenza peculiare per cui "le lingue non sono tra loro estranee, ma a priori, e prescindendo da ogni relazione storica, sono affini in ciò che vogliono dire" (1993: 225). Ma Benjamin arriva a queste considerazioni perché convinto dell'esistenza di una "lingua della verità", una lingua primordiale da cui tutte le lingue deriverebbero (cfr. 1.1.1), una lingua "intorno a cui tutto il pensiero si affatica", la "vera lingua" (1993: 230). Per questo egli ritiene che il traduttore abbia il compito di "redimere nella propria quella pura lingua che è rinchiusa in un'altra" (1993: 234).

Tornando al concetto di 'sistema', è in base ad esso che negli anni Sessanta Halliday affrontò il problema della traduzione nel suo articolo *Linguistics and Machine Translation*, applicandovi un'analisi gerarchica delle componenti grammaticali, ordinate secondo lo stesso *rank scale* (scala gerarchica) in tutte le lingue. Egli procedette dal basso verso l'alto, cominciando dal morfema e allargandosi via via alla parola, al gruppo, alla frase e infine al periodo. In tempi molto più recenti (1992), Halliday ha ripreso gli stessi concetti introducendo il termine tecnico "constituency" per indicare appunto la gerarchia dei costituenti grammaticali: "Constituency is the elementary whole-part relationship in grammar; it simply means that larger units are built up out of smaller ones"[27] (1992: 17).

[27] "La suddivisione del discorso in costituenti è la relazione elementare tra parte e tutto a livello grammaticale; questo significa semplicemente che unità maggiori sono costituite da unità minori".

Su queste basi, Halliday ha elaborato un modello semplice di 'contesto' che consiste nello spostamento progressivo da un livello all'altro della gerarchia grammaticale. Per trovare di volta in volta il contesto "pertinente" in cui operare le scelte di traduzione, è necessario procedere gradualmente inserendo dapprima il morfema nel suo immediato contesto (la parola), poi, allo stesso modo, la parola nel suo immediato contesto (il gruppo), e così di seguito. Un simile procedimento permette al traduttore di valutare con cautela le alternative e di individuare facilmente le differenze, anche minime, di significato tra un equivalente e l'altro. L'abilità del traduttore sta infatti nel riconoscere le unità informative (*chunks*) in cui si suddivide la lingua di partenza e tentare di esprimerle nella lingua d'arrivo. Ma se ogni categoria grammaticale ha un suo equivalente in un'altra lingua, questo non significa che sia anche il suo equivalente traduttivo. L'equivalenza traduttiva va ricercata a livelli più alti: "il progressivo spostamento dei livelli", afferma Taylor, "tende a spingere il traduttore verso la parte superiore della gerarchia" (1997: 112).

L'analisi gerarchica della struttura grammaticale fin qui proposta non è completa, in quanto limitata a un livello linguistico cognitivo, vale a dire corrispondente alla metafunzione ideazionale. È necessario estenderla agli altri livelli semantici: quello interpersonale, che permette di analizzare i rapporti tra autore, traduttore e lettore e i loro atteggiamenti nei confronti del soggetto trattato, e quello testuale, inerente all'organizzazione del materiale linguistico secondo criteri di coerenza e di coesione. Da un contesto meramente grammaticale si passa così a un contesto funzionale e semantico che, attraverso la nozione di 'registro' (l'insieme di relazioni tra una serie di elementi linguistici e la situazione con cui questi sono tipicamente associati, vedi p. 88) permette di uscire dal testo e aprire sul contesto situazionale e infine sul più ampio contesto culturale.

Anche Newmark arriva indirettamente a riconoscere il ruolo fondamentale del contesto situazionale laddove elenca i quattro aspetti di base che un traduttore deve analizzare prima di apprestarsi a tradurre: 1) l'intenzione del testo; 2) la sua intenzione come traduttore; 3) il lettore e l'ambiente del testo; 4) la qualità del linguaggio e l'autorevolezza del testo (1988a: 47-48). Come per Bell (cfr. pp. 75-76), anche per Newmark il modello a cui il traduttore deve fare riferimento si riduce a una serie di

domande sul contesto: " 'chi fa che cosa a chi, dove, quando, come, con che risultato?' e, se necessario, 'perché?'" (1988a: 59). Nonostante tutto, Newmark non considera il contesto situazionale - e quindi la linguistica sistemico-funzionale - di importanza prioritaria per il compito del traduttore.

> L'ambito della linguistica *testuale*, dell'analisi *coesiva* o del discorso, cioè l'analisi linguistica che si occupa di unità superiori alla *frase*, presenta evidenti applicazioni alla teoria della traduzione. [...] L'analisi del discorso tuttavia può rappresentare solo un aspetto marginale della teoria della traduzione perché è la *frase* che normalmente costituisce l'unità traduttiva fondamentale e presenta spesso un proprio significato coerente [corsivo aggiunto] (1988a: 67-68).

Eppure, gli sviluppi della linguistica sistemica e dell'analisi del discorso possono fornire nozioni utili a chi si occupa di teoria e/o pratica della traduzione proprio in funzione della nozione di 'contesto' a livello di 'situazione' e di 'cultura'. Se il 'significato' altro non è che una 'funzione in un dato contesto', allora l'equivalenza del significato (equivalenza semantica) è un'equivalenza di funzione (equivalenza funzionale) in un contesto. Di conseguenza Halliday afferma che

> Linguistics cannot offer any theory of translation equivalence. There can be no such general theory. What it can offer, on the other hand, is a *theory of context* [corsivo aggiunto][28] (1992: 16).

Tradurre, come si è già visto, può voler dire "creare significato" in maniera "guidata", in quanto il traduttore (che naturalmente non è presente nel momento in cui il testo di partenza viene concepito) ricostruisce 'situazione' e 'cultura' a partire dal testo stesso, e le utilizza poi come 'contesto' nell'ambito del quale si lascia "guidare" dal testo di partenza per "creare" il testo d'arrivo.

3.2.2 I vantaggi di un approccio sistemico-funzionale alla traduzione

Attraverso l'analisi funzionale del discorso, il traduttore si propone di individuare la/le funzione/i svolte dal testo originale o da parti di esso nella situazione culturale di

[28] "La linguistica non può offrire una teoria dell'equivalenza traduttiva. Una teoria generale di questo tipo non può esistere. Ciò che può offrire, invece, è una *teoria del contesto*".

partenza e di considerarle in rapporto alla/le funzione/i richieste nel testo d'arrivo. Nel caso in cui si richieda che la traduzione, immersa in quella che sarà la situazione culturale d'arrivo, mantenga inalterata la funzione del testo originale e che ciò sia possibile, il traduttore avrà il compito di decidere quali scelte o procedimenti traduttivi si prestano maggiormente a ottenere il risultato sperato.

Ma la traduzione non implica necessariamente un'identità funzionale tra il testo di partenza e il testo d'arrivo. Un testo letterario italiano, per esempio, vorrà trasmettere un determinato messaggio ai lettori italiani con cui l'autore condivide il proprio patrimonio culturale. Lo stesso messaggio potrebbe essere totalmente privo di significato per destinatari con un diverso patrimonio culturale, per esempio dei lettori inglesi. È probabile allora che il testo tradotto assuma tra le altre una funzione del tutto assente nel testo originale: trasmettere al nuovo pubblico una certa idea di 'italianità' (cfr. Parte Seconda, p. 149).

La funzione diversa che spesso assume un testo tradotto implica la necessità di 'adattare' il testo di partenza alla cultura d'arrivo: l'*adattamento* è quindi un procedimento traduttivo che nasce da un'applicazione della teoria funzionale alla traduzione.

Ma i risultati ottenuti dalla linguistica sistemico-funzionale permettono di andare ben oltre. In base ad essa, le caratteristiche linguistiche di un testo sono determinate dal contesto situazionale in cui esso compie una o più funzioni; di conseguenza, il fatto di conoscere in anticipo la situazione comunicativa in cui si inserirà il testo tradotto nel nuovo contesto culturale permette di evitare, o comunque limitare, gli eventuali errori linguistici da parte del traduttore.

Un'analisi parallela del contesto situazionale (in termini di campo, tenore e modo) e dei significati (ideazionali, interpersonali e testuali) che il testo assume nella cultura di partenza e poi, in previsione, nella cultura d'arrivo, soprattutto se incentrata sulle diverse esigenze e/o caratteristiche dei destinatari, aiuta il traduttore a riconoscere fin dall'inizio le difficoltà di resa. In questo modo si avrà a disposizione un tempo molto maggiore per poter sviluppare strategie di traduzione che risolvano il problema di resa tenendo conto non della singola espressione o frase in cui esso si colloca, ma della funzione svolta dal testo nel suo complesso. In termini più dettagliati, ciò significa che una difficoltà di

traduzione (per es. una frase fatta, un'espressione idiomatica, un gioco di parole, ecc.) sarà inizialmente analizzata in base alla sua funzione sia nel testo di partenza sia nel contesto d'arrivo. Dall'analisi si potrà poi procedere alla decisione fondamentale per ogni tipo di traduzione: adattare il testo a 'norme' e 'convenzioni' (cfr. 2.4.2) della cultura d'arrivo o cercare di trasmettere ai nuovi lettori 'norme' e 'convenzioni' che caratterizzano la cultura di partenza. Solo in base a questa decisione il traduttore è in grado di circoscrivere le possibilità linguistiche da cui attingere (genere testuale, registro, stile, ecc.) e quindi scegliere tra di esse quelle che a suo parere meglio si adattano al contesto specifico. Infine, se rimangono ancora alternative di scelta, il traduttore sarà libero di decidere in base alle sue preferenze stilistiche: minori sono i limiti imposti dalla situazione o dalle convenzioni, maggiore è il margine individuale di scelta lasciato al traduttore.

L'approccio sistemico-funzionale si distingue per coerenza e sistematicità. Non ricercando l' 'equivalenza' attraverso una serie di regole per ottenere di volta in volta traduzioni 'letterali' o 'libere', tale approccio permette di affrontare qualsiasi tipo di traduzione e da una qualsiasi lingua o cultura ad un'altra. Ecco perché è ideale per elaborare strategie e metodi di traduzione razionali ed 'economici', che aiutano il traduttore ad essere meno dipendente da schemi linguistici e culturali in lui innati.

Per finire, la linguistica sistemico-funzionale permette un approccio alla traduzione molto più libero, rispetto a quella traduzione intesa come 'ricerca di un equivalente' per cui alcune trasposizioni testuali da una cultura a un'altra sono inaccettabili (come traduzioni). Se un'equivalenza semantica in senso stretto è, come si è visto (cfr. 3.2.1), impossibile, non sempre è possibile un'equivalenza funzionale; in questo caso la linguistica sistemico-funzionale è di grande aiuto per individuare fin dall'inizio la nuova funzione del testo d'arrivo, con le sue caratteristiche semantiche e linguistiche, nel nuovo contesto culturale.

4. IL RUOLO DEL TRADUTTORE

4.1 Il compito del traduttore nella società

> We all need to feel we can trust a translator; understanding the constraints upon a translator and recognizing the measures that the translator can take in order to escape those constraints is an important step towards establishing that trust[1] (Bassnett & Lefevere 1990: 13).

4.1.1 Chi è il traduttore: posizione e conoscenze

Nessuno può mettere in dubbio che l'attività del traduttore implichi capacità e conoscenze specifiche. Eppure, nel corso della storia, il ruolo del traduttore è sempre stato considerato di secondo piano, direttamente subordinato a quello dello scrittore. Solo con lo sviluppo recente dei *Translation Studies* (cfr. 1.2) la teoria della traduzione ha riesaminato il rapporto tra autore e traduttore, rivalutando la posizione di quest'ultimo.

Si è già visto come lo sviluppo della teoria polisistemica negli anni Settanta abbia cambiato la natura dell'analisi traduttiva e degli studi traduttologici (cfr. 1.2). Grazie ad essa, infatti, si riconosceva per la prima volta alla traduzione una grande influenza sulla storia letteraria, e quindi culturale, di un popolo. Vennero fornite le prove che attestavano come la traduzione fosse stata, in diversi momenti storici, sovversiva, innovativa o radicale. Si pensi alla traduzione della Bibbia nel Medio Evo, quando le interpretazioni considerate eretiche venivano punite con la pena di morte. Il potere innovativo della traduzione è invece facilmente riscontrabile tutte le volte che essa importa nuove espressioni o nuove idee da una società ad un'altra. Infine, la traduzione è stata una forma radicale di protesta sociale quando, all'inizio del Diciannovesimo secolo, molti stati europei hanno lottato per imporre le loro identità nazionali. La nuova storiografia introdotta dalla teoria polisistemica e il riconoscimento di una certa autorità

[1] "Abbiamo tutti bisogno di sentire che possiamo fidarci del traduttore; capirne i vincoli e riconoscere le misure che il traduttore può prendere per sfuggire a quei vincoli è un passo importante verso l'acquisizione di questa fiducia".

del testo tradotto - che, in quanto 'riscrittura' (cfr. 2.4), non solo mantiene in vita il testo originale ma lo adatta e lo fa evolvere con i tempi - hanno contribuito ad allentare la morsa in cui la traduzione, e di riflesso il traduttore, sono stati costretti per molti secoli. Come si vedrà in dettaglio nella seconda parte di questo capitolo, il ruolo del traduttore moderno è dunque profondamente cambiato.

Prima di domandarsi chi sia il traduttore di oggi, il traduttore della società moderna, è indispensabile cercare di definire cosa si intenda generalmente per 'traduttore'. In un certo senso si potrebbe affermare che tutti i destinatari di un messaggio, siano essi ascoltatori o lettori, monolingui o bilingui, sono 'traduttori' in quanto ricevono e decodificano segnali contenenti informazioni codificate in un sistema di comunicazione che non può mai essere perfettamente identico al loro. Tuttavia, il 'traduttore' in senso stretto si distingue da qualunque altro destinatario di un atto comunicativo in quanto decodifica messaggi trasmessi in una lingua e diventa a sua volta autore ricodificando lo stesso messaggio in un'altra lingua; egli agisce cioè da mediatore bilingue in una comunicazione tra partecipanti monolingue che appartengono a diverse comunità linguistiche.

Il comune parlante, ossia colui che è in grado di comunicare attraverso un determinato codice linguistico, possiede una triplice conoscenza: semantica (conversione di idee in concetti e di concetti in proposizioni), sintattica (organizzazione di proposizioni nel testo) e pragmatica (utilizzo di proposizioni e testi in situazioni comunicative reali). Ma il traduttore ha generalmente una maggiore consapevolezza della lingua e delle sue risorse rispetto al comune parlante. Entrambi possiedono quella che Bell (1991: 17) definisce una conoscenza "procedurale" della lingua (sono in grado di utilizzarla), ma solo il traduttore, in quanto esperto linguista, possiede una conoscenza "fattuale" della lingua, ne riconosce cioè le caratteristiche peculiari.

Bell (1991: 19), nel tipo di analisi da lui proposta, individua nove momenti in cui si suddivide il processo di traduzione: il traduttore (1) riceve il segnale di partenza contenente il messaggio; (2) riconosce il codice linguistico di partenza; (3) decodifica il segnale di partenza; (4) individua il messaggio; (5) comprende il messaggio; (6) seleziona il codice linguistico d'arrivo; (7) ricodifica il messaggio nel codice linguistico d'arrivo; (8) seleziona un canale di comunicazione; (9) trasmette il segnale d'arrivo

contenente il messaggio. Naturalmente si tratta di una semplificazione schematica; già da questa, però, si può ricavare che la comunicazione bilingue, rispetto a quella monolingue, implica non solo due codici e due segnali (esplicitati in frasi, testi, discorsi, ecc.), ma anche due contenuti, poiché, come si è visto nel terzo capitolo (cfr. 3.2), la riformulazione di un messaggio non può mai comportare un'equivalenza totale di contenuto. Inoltre, se di una comunicazione monolingue, oltre a una spiegazione 'psicolinguistica' centrata su decodificazione e codificazione dei messaggi, è sufficiente fornire una sola spiegazione 'sociolinguistica', ossia una spiegazione

> which focuses more on the participants, on the nature of the message and on the way in which the resources of the code are drawn upon by users to create meaning-carrying signals and the fact that a sociocultural approach is required to set the process in *context* [corsivo aggiunto][2] (Bell 1991: 20)

una comunicazione bilingue necessita invece di una doppia spiegazione sociolinguistica: una per la lingua e la cultura di partenza e una per la traduzione nella lingua e nella cultura d'arrivo. Ritorna dunque in primo piano il ruolo della linguistica sistemico-funzionale (cfr. cap. 3), del legame tra testo e contesto e degli studi culturali.

Volendo elencare schematicamente le capacità e le conoscenze indispensabili per poter essere traduttori bisognerebbe includere: una buona conoscenza delle lingue e delle culture di partenza e d'arrivo, la familiarità nelle due lingue con il genere testuale e il soggetto trattato (cfr. anche Dolet in 2.2.4), l'abilità di lettura (decodificazione) e di elaborazione scritta (codificazione). La conoscenza della lingua di partenza, della lingua d'arrivo e dei diversi generi testuali rientra in quella vasta disciplina che è la linguistica, da cui, come è stato visto (cfr. 2.5.1), nessun traduttore può prescindere.

In termini linguistici, infine, il traduttore dovrebbe possedere quella che Hymes (1972, 1992) e Swain (1985) definiscono 'competenza comunicativa', un'unica espressione che comprende quanto Saussure prima e Chomsky poi avevano distinto rispettivamente in *langue* e *parole* o in *competence* e *performance*. La 'competenza comunicativa' riunisce in sé quattro aspetti: conoscenza grammaticale (regole del codice), conoscenza

[2] "che si concentra maggiormente sui partecipanti, sulla natura del messaggio e sul modo in cui le risorse del codice sono utilizzate per creare segnali portatori di significato e sul fatto che un approccio socioculturale è indispensabile per inserire il processo in un *contesto*".

sociolinguistica (capacità di capire e produrre messaggi nel loro appropriato contesto situazionale e culturale), conoscenza del discorso (capacità di combinare forma e contenuto in testi elaborati con coerenza e coesione) e conoscenza strategica (abilità di gestire le strategie di compensazione e di miglioramento della comunicazione) (cfr. Swain 1985: 37). Solo se in possesso di queste capacità, il traduttore sarà in grado di creare 'discorso' che non sia solo linguisticamente corretto, ma anche socialmente appropriato. Accettare la proposta di Swain significa riconoscere che il traduttore deve dare prova sia di competenza *linguistica* nelle *lingue* di partenza e d'arrivo, sia di competenza *comunicativa* nelle *culture* di partenza e d'arrivo.

Di conseguenza, gli studi condotti in ambito traduttologico sui meccanismi mentali che si innescano durante l'attività traduttiva devono riguardare non tanto la "psicologia cognitiva" del traduttore quanto la sua "psicologia sociale" (Ladmiral 1996: 31). Una ricerca di questo tipo fa rientrare la traduzione nell'ambito più vasto della 'comunicazione interculturale' e permette quindi di inserire i problemi del tradurre in un quadro concreto, dove si incrociano la dimensione esistenziale e psichica del singolo e quella sociale e politica della collettività. In questo senso, la teoria della traduzione può essere considerata una parte della vasta riflessione sulle scienze umane e sociali. Per questo Ladmiral (1996: 31) ritiene indispensabile prolungare la ricerca traduttologica in direzione di una "anthropologie interdisciplinaire de la traduction" (antropologia interdisciplinare della traduzione).

4.1.2 Il ruolo sociale del traduttore come *mediatore culturale*

Sulla base di quanto visto, è ormai chiaro che il compito del traduttore è molto più che linguistico. Prima di tutto, su di lui incombe la responsabilità di far giungere a destinazione il 'messaggio' di cui la traduzione vuole farsi portatrice. È evidente che lo scopo comunicativo (ossia proprio la comunicazione del messaggio di cui il testo d'arrivo si fa portatore) non corrisponde necessariamente a quello del testo di partenza[3]: esso dipende non tanto dall'autore dell'originale quanto dalle intenzioni del traduttore o

[3] Si riveda al proposito il pensiero di Sager, inserito nel secondo capitolo, pp. 36-37.

del suo committente e può essere raggiunto se il testo d'arrivo è inserito nel suo contesto situazionale in base alle convenzioni culturali specifiche dei nuovi destinatari. Con questo obiettivo in mente, il traduttore si incarica dunque di trasformare la forma e, laddove è necessario, il contenuto del testo di partenza.

> Collaborating in the communicative act in such a way as to promote the achievement of the *skopos* is the main and foremost task of the translator. We may call it one of his social tasks, for he is the expert who knows how to socially bring about transcultural communication and lead it to its intended aim[4] (Vermeer 1992: 11).

Il ruolo sociale del traduttore consiste allora nella 'mediazione' tra una cultura e l'altra. Come ricorda Katan (1997: 31), fu Bochner a utilizzare per primo l'espressione "mediatore culturale" nel libro *The Mediating Person: Bridges between Cultures* (1981) da lui curato. Nel suo contributo all'opera, Taft fornisce la definizione forse più completa di "mediatore culturale":

> A cultural mediator is a person who facilitates communication, understanding and acting between persons or groups who differ with respect to language and culture.
> The role of the mediator is performed by interpreting the espressions, intentions, perceptions, and expectations of each cultural group to the other [...] the mediator must be able to participate to some extent in both cultures. Thus a mediator must be to a certain extent bicultural[5] (1981: 53).

Analogamente, Neubert & Shreve affermeranno in seguito che

> The translator must act as a bridge between the knowledge of one cultural group and the knowledge of another. [...] Translators must act as *knowledge brokers* between the members of two disjunct communities[6] (1992: 54).

---

[4] "Il compito principale e più importante del traduttore è collaborare all'atto comunicativo in modo tale da promuovere il raggiungimento dello *skopos* [dal gr. *skopos* = scopo, obiettivo]. Potremmo definirlo uno dei suoi compiti sociali, poiché il traduttore è l'esperto che sa come far funzionare socialmente la comunicazione transculturale e come condurla a buon fine".

[5] "Un mediatore culturale è colui che facilita la comunicazione, la comprensione e l'interazione tra individui o gruppi che si differenziano per linguaggio e cultura.
Il ruolo del mediatore viene svolto interpretando le espressioni, le intenzioni, le percezioni e le aspettative di ogni gruppo culturale verso l'altro. [...] il mediatore deve essere in grado di prendere parte in qualche misura ad entrambe le culture, un mediatore deve dunque essere in un certo qual modo biculturale" (trad. tratta da Katan 1997: 31-32).

[6] "Il traduttore deve fare da ponte tra le conoscenze di due diversi gruppi culturali. [...] I traduttori devono agire da *intermediari di conoscenza* tra i membri di due comunità distinte".

Il traduttore può essere considerato un mediatore culturale per due motivi diversi. In primo luogo, deve avere una visione biculturale, che consiste nel compensare le disparità tra segno e rispettivo valore nel passaggio da una cultura a un'altra. In secondo luogo, in quanto 'lettore privilegiato' del testo di partenza, ha il compito di aiutare il lettore a cui a sua volta si rivolge con un testo che compensi il più possibile l'eventuale perdita del contesto originale. Si è visto infatti nel corso del terzo capitolo che il significato globale di un testo dipende non solo dal contenuto, ma anche dalla forma (cioè dalle scelte linguistiche e stilistiche compiute dall'autore). Pertanto, ogni traduzione che non sia di carattere altamente tecnico-scientifico (livello culturale per cui, come già spiegato in 2.2.3, in mancanza di una corrispondenza terminologica è sempre possibile ricorrere a perifrasi che spieghino il concetto in questione) toglierà o aggiungerà sempre qualcosa al significato dell'originale.

Inoltre, se è vero che un testo è sempre legato a un contesto culturale e fa quindi parte di una cultura e della storia di quella cultura, la mediazione culturale del traduttore agisce in una duplice dimensione: sincronicamente, poiché passa da una lingua a un'altra, e quindi da una cultura a un'altra, considerate nello stesso momento storico; diacronicamente, poiché il testo tradotto è inevitabilmente influenzato dall'evoluzione storica del contesto culturale in cui si inserisce.

Katan (1997: 33-40) analizza il ruolo del traduttore come mediatore in relazione ai tre livelli di cultura proposti da Hall (cfr. 2.1). A livello di cultura tecnica, il traduttore è tenuto non solo ad avere una buona padronanza delle due lingue, ma anche a sapere come usare in maniera efficiente il materiale di consultazione a sua disposizione (dizionari, enciclopedie, glossari, trattati tecnici, ecc.), nonché ad avvalersi della consulenza di esperti. Katan ritiene poi fondamentale il ricorso a testi paralleli scritti nella lingua d'arrivo da parlanti madrelingua ed esperti nel settore di cui tratta il testo da tradurre (1997: 35). I testi paralleli, infatti, sono spesso più utili e più attendibili di dizionari e glossari, che vengono aggiornati solo periodicamente.

A livello di cultura formale, il traduttore deve conoscere in profondità le due culture da mediare: usi e costumi, tradizioni, cultura popolare, ma anche geografia, storia e politica contemporanea (Katan 1997: 37).

Ma è a livello di cultura informale, cioè al livello inconscio della cultura, che il traduttore può svolgere il più importante lavoro di mediazione (Katan 1997: 38). Grazie al suo intervento, infatti, il testo originale viene adattato a quelle esigenze culturali dei nuovi destinatari di cui essi stessi non sono consapevoli. Si tratta di esigenze acquisite passivamente vivendo nel contesto culturale a cui si appartiene fin dai primi anni di età.

Le conoscenze acquisite dal traduttore nei tre livelli gli permettono di mediare tra una cultura e l'altra nel modo più completo. Egli sarà così in grado di compiere tre operazioni indispensabili per trasmettere il nuovo messaggio al nuovo destinatario: compensare la diversa distribuzione informativa tra testo e contesto (cfr. 2.2.3) propria delle due lingue, collocare l'autore nel giusto contesto e mettere a fuoco il suo orientamento culturale. Per spiegare quest'ultimo concetto è necessaria un'esemplificazione. Nella sezione 2.1 del secondo capitolo, dedicata agli studi culturali, si è definito l' 'orientamento culturale' come una tendenza insita in una cultura a percepire il mondo secondo un determinato punto di vista (cfr. p. 26) e si sono analizzati i vari ambiti in cui i diversi orientamenti culturali si manifestano (cfr. l''iceberg culturale' di Brake *et al.*, p. 27). Se si considera per esempio la dimensione temporale, una cultura che concepisce il tempo in modo 'fluido' come quella italiana tenderà a utilizzare le unità di misura del tempo in modo approssimativo, o comunque a livello di cultura informale: nelle frasi *Torno fra un minuto* e *È da un'ora che non parli d'altro*, i termini *minuto* e *ora* non indicano un calcolo matematico del tempo, ma una percezione istintiva di quanto un minuto e un'ora possono durare nel dato contesto. Le stesse unità temporali utilizzate in una cultura come quella anglosassone, che concepisce il tempo in modo relativamente 'fisso', tenderanno a essere intese a livello formale, un livello che come si è visto è legato a regole ben definite: *one minute* e *one hour* corrisponderanno dunque allo scorrere del tempo segnato dall'orologio. Consapevole di tale differenza, il traduttore che intenda adattare il testo originale alla cultura anglosassone opterà per soluzioni quali *I am coming back soon* e *You have been talking about that all along*, che permettono di ottenere un'equivalenza funzionale.

Il traduttore si avvale di questo tipo di accorgimenti in quanto ha a che fare con due gruppi culturali diversi che potrebbero avere l'uno dell'altro una conoscenza non adeguata, in quanto non corrispondente all'immagine che ognuno di essi si attribuisce. La

competenza biculturale del traduttore non può quindi limitarsi alla conoscenza delle due culture, ma dev'essere anche competenza di mediazione "tra le due culture" (Witte 1993: 72).

Naturalmente la consapevolezza e l'accettazione della 'diversità' di ogni cultura sono indispensabili per ogni traduttore, ma è soprattutto nell'ambito dei *Translation Studies* rivolti allo studio della letteratura comparata che un simile approccio risulta di fondamentale importanza. La letteratura straniera tradotta è ancora troppo spesso percepita e giudicata in base al 'proprio' e al 'familiare', mentre invece la traduzione letteraria potrebbe anche permettere di ricreare nell'immaginazione una società estranea con le sue caratteristiche culturali.

In questo senso il ruolo e la responsabilità del traduttore risultano fondamentali. Se il lettore non conosce il contesto socioculturale in cui si situano i testi letterari stranieri, è facilmente portato a interpretarli erroneamente, assimilando alla propria cultura quegli aspetti diversi o sconosciuti che potrebbero invece costituire una fonte di arricchimento e di innovazione culturale. Per evitare che questo avvenga, il traduttore identifica con ottica contrastiva le differenze tra la cultura di partenza e la cultura d'arrivo, potendo così apprezzare pienamente il significato del testo di partenza secondo due prospettive diverse: quella propria e quella della cultura straniera. Dopo aver valutato il grado di conoscenza che i potenziali lettori d'arrivo hanno della cultura di partenza, il traduttore può decidere come procedere alla traduzione: quali aspetti mantenere, quali adattare, se e come proporre al lettore gli aspetti culturali estranei.

Il continuo confronto a cui il traduttore sottopone le due culture (di partenza e di arrivo) implica un concetto di comunicazione molto più ampio ed elaborato rispetto a quello comune che è invece proprio dei suoi lettori. Gli studi condotti sulla psicologia sociale, sulla comunicazione e sull'analisi del discorso hanno dimostrato che l'atto comunicativo può avvenire a diversi livelli. Witte (1993: 70) ne propone almeno tre: il "livello oggettivo", che si riferisce al *contenuto* del messaggio comunicato; il "livello comunicativo", che si riferisce all'*intenzione* o al *proposito* dietro l'atto comunicativo; il "livello personale o di interazione", che si riferisce all'idea che i *partecipanti* hanno gli

uni degli altri e al tipo di rapporto che si instaura tra di loro nel corso dell'interazione[7]. Per consentire una buona comprensione tra culture diverse, i traduttori dovrebbero poter agire contemporaneamente sui tre livelli e soprattutto riconoscere maggiore importanza al livello personale o di interazione che, troppo spesso sottovalutato o volutamente ignorato, è invece fondamentale per evitare pregiudizi e preconcetti sulle culture poco conosciute.

Tuttavia, per garantire un adeguato lavoro di mediazione, il traduttore non solo identifica le differenze culturali, ma soprattutto non dà per scontato che i lettori a cui si rivolge abbiano la sua stessa sensibilità per i problemi di comunicazione interculturale. Ma come si è già avuto modo di riscontrare (cfr. 2.2.3), per quanto elevato sia il livello di 'biculturalità' raggiunto dal traduttore, egli non potrà mai liberarsi totalmente dalla 'mappa del mondo' e dalla scala di valori che rappresentano la sua cultura originaria. Egli continuerà dunque a percepire l'Altro da una sua prospettiva culturale predefinita; l'importante è che ne sia consapevole e che indirizzi comunque la sua attività traduttiva verso un costante tentativo di avvicinarsi alla cultura straniera. Un approccio traduttivo che tenga conto sia dell'analisi testuale proposta dalla linguistica sistemico-funzionale (cfr. cap. 3) sia degli studi culturali promossi dai *Translation Studies* (due paradigmi che, come si è dimostrato nell'ultima parte del secondo capitolo, non sono da considerare 'opposti' ma 'complementari') può aiutare a raggiungere tale obiettivo.

4.1.3 I fattori che influenzano o determinano le scelte del traduttore

Quanto si è detto fino a questo momento induce ad affermare che il compito del traduttore è molto più che semplicemente 'tradurre', o, in alternativa, che 'tradurre' è molto più che trasporre un testo da una lingua all'altra con l'aiuto di un buon dizionario e di una buona grammatica. Il traduttore, in quanto esperto mediatore culturale, è responsabile della riuscita o meno di un atto comunicativo. Vermeer afferma al

[7] È possibile riscontrare una certa analogia rispettivamente con campo, modo e tenore del contesto situazionale (cfr. 3.1.2).

proposito: "After all, he, the translator, is the expert for transcultural communication, and he alone. And he is responsible for it"[8] (1992: 14).

Ma la responsabilità sociale e culturale che l'attività traduttiva comporta non può ricadere esclusivamente sul traduttore: secondo Vermeer, essa coinvolge al tempo stesso committenti e destinatari. Nell'ottica dello studioso, infatti, tutti dovrebbero riconoscere nel traduttore un agente umano che mette a disposizione la sua esperienza e la sua conoscenza interculturale per aiutare la comunicazione bilingue, ma il cui successo è garantito solo dalla fiducia e dalla collaborazione di chi lo circonda:

> the translator is the commissioner's partner who works for him and collaborates with him in order to achieve an optimum result of their joint efforts and therefore needs the commissioner's confidence and goodwill and collaboration. [...]
> And what has been said of the commissioner also applies to other partners in the communicative act of which translation is a part[9] (1992: 14).

Vermeer ritiene indispensabile una maggiore informazione e sensibilizzazione di lettori e committenti, che, solo se a conoscenza delle difficoltà e delle responsabilità che il lavoro del traduttore comporta, potranno riconoscerne l'importante intermediazione culturale e facilitarne il difficile lavoro di ricerca culturale e sociale.

> the social task of all of us [...] is to become conscious of the complexity and the responsibility of the translator's work so that it can be fully understood and appreciated - in the case of everyday texts as well as highly specialized and literary texts. [...] the social task of translating is a complex task both for the translator and the society for which and in which he translates[10] (Vermeer 1992: 15).

Il traduttore non è ritenuto il solo responsabile della comunicazione del messaggio

---

[8] "Dopo tutto, è lui, il traduttore, l'unico esperto di comunicazione transculturale. E ne è anche responsabile".

[9] "il traduttore è socio del committente: lavora e collabora con lui in modo da ottenere dall'unione delle loro forze un risultato ottimale e quindi ha bisogno della sua fiducia, della sua benevolenza e della sua collaborazione. [...]
E quanto si è detto del committente vale anche per altre persone che collaborano all'atto comunicativo di cui la traduzione è parte".

[10] "il compito sociale di tutti noi [...] è diventare consapevoli della complessità e della responsabilità del lavoro del traduttore in modo da comprenderlo e valutarlo pienamente, sia che si tratti di testi generali, sia che si tratti di testi letterari o altamente specializzati. [...] il compito sociale della traduzione è complesso sia per il traduttore, sia per la società per cui e in cui egli traduce".

inteso come prodotto finale del suo lavoro, poiché esistono tutta una serie di fattori e agenti non direttamente coinvolti nell'attività traduttiva che controllano e influenzano notevolmente il risultato conclusivo. Autorità quali editori, redattori, direttori, correttori di bozze, produttori, ecc., hanno l'ultima parola in quanto a eventuali modifiche che possono conformare la traduzione a determinati standard o ad aspettative sociali. Questa situazione contribuisce inevitabilmente a sminuire l'indipendenza del traduttore, spesso subordinato ad agenti più influenti che si oppongono alla pubblicazione di testi non ossequenti a convenzioni linguistiche e pragmatiche della cultura d'arrivo. Venuti dimostra, per esempio, che la tendenza anglo-americana ad 'addomesticare' i testi stranieri rispetto alla propria cultura (tendenza che sarà esaminata più in dettaglio nella sezione 4.2.1 di questo capitolo) dipende soprattutto dai vantaggi economici che essa comporta:

> enforced by editors, publishers, and reviewers, fluency results in translations that are eminently readable and therefore consumable on the book market, assisting in their commodification and insuring the neglect of foreign texts and English-language translation discourses that are more resistant to easy readability[11] (1995: 15-16).

Aixelá (1996: 65-70) propone di considerare quattro tipi di fattori sociali e culturali che in qualche modo influenzano il risultato finale di una traduzione: oltre ai *CSIs* (*culture-specific items*), di cui si è ampiamente trattato in 2.2.3, egli riconosce come influenti i parametri sovratestuali, testuali e intratestuali.

La traduzione di *culture-specific items* comporta difficoltà dovute alla mancanza di equivalenti o corrispondenti immediati. È indispensabile tenere conto delle traduzioni precedenti o convenzionali per non disorientare il lettore d'arrivo, ma è anche importante valutare la funzione del *CSI* nel contesto, prima di decidere come trasporlo da una cultura a un'altra. Se il *CSI* è 'trasparente', ossia di facile comprensione, una

[11] "la scorrevolezza imposta da curatori, editori e recensori produce traduzioni di facile lettura e quindi di grande consumo sul mercato dei libri, contribuisce alla loro commercializzazione e assicura il disinteresse per i testi stranieri e per quei testi tradotti in inglese che risultano di lettura più ostica".

traduzione linguistica è stilisticamente accettabile; per esempio, il 'Ministro del Tesoro' italiano corrisponde al '*Chancellor of the Exchequer*' inglese, ma la traduzione letterale '*Minister of the Treasury*' sarà immediatamente comprensibile e quindi accettabile in un testo che si riferisce alla realtà italiana[12]. Se invece il *CSI* è comprensibile solo nella cultura di partenza, e quindi di difficile resa, il traduttore può decidere, a seconda dei motivi per cui traduce, se eliminarlo o mantenerlo conferendogli una connotazione 'esotica'. Per tradurre dall'italiano all'inglese il termine 'bersaglieri' (che si riferisce a uno speciale corpo di fanteria leggera dell'esercito italiano) contenuto, per esempio, nel titolo 'capitano dei bersaglieri', il traduttore potrà optare per una soluzione più generica come '*army captain*'[13], laddove il ruolo e i compiti specifici del personaggio in questione non sono rilevanti nel particolare contesto e quindi ai fini della comprensione del testo, o per il mantenimento del termine italiano con un'espressione quale '*captain in the* bersaglieri', avendo cura di spiegare, in nota o all'interno del testo, che tipo di corpo militare i bersaglieri rappresentano nell'esercito italiano[14]. A volte poi il *CSI* è un'espressione utilizzata sia nella cultura di partenza sia nella cultura d'arrivo ma con un valore sociale diverso, il che giustifica omissioni o cambiamenti repentini di strategia da parte del traduttore preoccupato di rendere il suo testo coerente e comprensibile. Si consideri per esempio il termine '*barman*': in inglese esso indica "*man who serves drinks, etc. at a bar* [sottolineatura aggiunta]"[15] (OALD 1989) e corrisponde quindi all'italiano 'barista', ossia "chi in un bar serve al banco [sottolineatura aggiunta]" (Zingarelli 1996), mentre 'barman' è entrato nel vocabolario italiano come "uomo addetto a preparare cocktails in locali pubblici" (Zingarelli 1996). Ecco che allora se l'inglese '*barman*' sarà il più delle volte tradotto con l'italiano 'barista', 'barman' in un testo italiano dovrebbe essere tradotto in inglese con una perifrasi che ne specifichi le mansioni o il maggiore grado di esperienza rispetto a un comune 'barista' italiano o '*barman*' inglese, per esempio: '*barman specially trained to prepare cocktails, etc.*'[16].

---

[12] Cfr. Parte Seconda, 6.1.1, p. 163 e pp. 190-191.
[13] "capitano dell'esercito".
[14] Cfr. Parte Seconda, 6.1.1, p. 160 e p. 188.
[15] "uomo che serve da bere etc. in un bar".
[16] "barista esperto nella preparazione di cocktails, ecc. [= barman]".

I parametri sovratestuali (il secondo tipo di fattori che secondo Aixelá influenzano le scelte traduttive) sono strettamente dipendenti dal contesto situazionale e culturale e corrispondono quindi a quelli che, come si è visto (cfr. p. 97), Bassnett e Lefevere definiscono "vincoli" (*constraints*) di carattere storico e socioculturale. Primo fra tutti è il grado di tradizione prescrittiva di una cultura in ambito linguistico; si tratta cioè di valutare l'influenza di eventuali gruppi o istituzioni che si adoperano per la conservazione di convenzioni linguistiche o stilistiche. Aixelá cita come esempio per la lingua inglese la Royal Academy of Language. Gli altri parametri sovratestuali sono: natura e aspettative dei potenziali lettori, natura e obiettivi dei committenti, condizioni di lavoro, formazione e stato sociale dei traduttori.

Tra i parametri testuali figurano invece: i vincoli legati al tipo di materiale da tradurre (formato, figure, doppiaggio cinematografico, ecc.); i vincoli o le influenze derivanti da traduzioni già esistenti di testi dello stesso genere, autore, ecc., o addirittura degli stessi testi; il grado di canonizzazione dei testi da tradurre.

Infine, per parametri intratestuali che influenzano le decisioni di traduzione Aixelá intende: il significato specifico assunto da una data espressione nel testo in cui è inserita; l'importanza della particolare espressione ai fini della comprensione globale del testo; la frequenza con cui l'espressione è ripetuta; la coerenza nelle scelte fatte.

4.2 L'etica del tradurre: come arricchire se stessi attraverso l'Altro

Si è visto nel corso del secondo capitolo che a seconda dei motivi e dei destinatari per cui si traduce esistono diversi tipi di traduzione. A titolo di esempio si è detto come Sager consideri quattro categorie di traduzioni distinte in base alle tre variabili 'forma' (o codice linguistico), 'contenuto' e 'intenzione': esistono traduzioni che cambiano solo il codice linguistico dell'originale e ne mantengono contenuto e intenzione e traduzioni che

oltre alla lingua cambiano il contenuto, o l'intenzione, o infine sia contenuto sia intenzione (cfr. pp. 36-37).

Ma al di là dei singoli casi specifici, quale dev'essere il ruolo della traduzione, e in particolare della traduzione letteraria, nella e per la cultura attuale? Si insiste sull'importanza della traduzione letteraria per gli stessi motivi che hanno spinto Venuti a privilegiarla rispetto alla traduzione tecnica. Lo studioso afferma infatti che la traduzione letteraria

> has traditionally been the field where innovative theories and practices emerge. [...] the choice of whether to domesticate or foregnize a foreign text has been allowed only to translators of literary texts, not to translators of technical materials. Technical translation is fundamentally constrained by the exigencies of communication [...] literary translation remains a discursive practice where the translator can experiment in the choice of foreign texts and in the development of translation methods[17].

La letteratura contemporanea ricerca costantemente l'innovazione linguistica e culturale: non smette di sperare nell'opera di un nuovo Dante o di un nuovo Shakespeare dall'eccezionale potenza creatrice. Le fonti attuali da cui può scaturire la novità letteraria, però, sono alquanto limitate: letteratura regionale da un lato e letteratura straniera, divulgata tramite traduzione, dall'altro. Ma non tutte le culture sono disposte o semplicemente in grado di accettare l'Altro, il 'diverso', con la stessa facilità. Si è già detto (cfr. 2.4.1) come molti teorici della traduzione post-coloniale hanno dimostrato che in passato l'esperienza coloniale si è avvalsa della traduzione per riflettere e mantenere inalterati i rapporti impari tra paesi colonizzatori e paesi colonizzati. Un ulteriore esempio di 'chiusura' nei confronti dell'Altro è fornito dalla cultura anglo-americana che, dal secondo dopoguerra a oggi, è stata oggetto di una forte espansione a livello internazionale grazie soprattutto all'egemonia politica ed economica americana. Anche le pubblicazioni inglesi e americane hanno fruito dei naturali vantaggi, in particolare

[17] "è tradizionalmente il campo in cui emergono teorie e pratiche innovative. [...] la scelta se 'addomesticare' o 'esotizzare' un testo straniero è concessa solo ai traduttori di testi letterari, ma non ai traduttori di materiale tecnico. La traduzione tecnica è fondamentalmente vincolata alle esigenze della comunicazione [...] la traduzione letteraria rimane una pratica discorsiva che permette al traduttore la scelta di testi stranieri e lo sviluppo di metodi traduttivi".

economici, che derivano dall'imporre i propri valori culturali a un vasto pubblico di lettori stranieri. Ma il successo su scala mondiale della produzione scritta anglo-americana ha contribuito a produrre, sia in Gran Bretagna sia negli Stati Uniti, culture

> agressively monolingual, unreceptive to the foreign, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with English-language values and provide readers with the narcissistic experience of recognizing their own culture in a cultural other[18] (Venuti 1995: 15).

È difficile che i popoli presso cui prevale il 'rifiuto' del diverso - una "miopia culturale" (Hagège 1987, citato in Cordonnier 1995: 135) che impedisce di concepire l'esistenza di altri universi e di altre forme di pensiero - accettino la letteratura straniera come fonte di innovazione linguistica e culturale. È dunque il rapporto con l'Altro a dover essere rimesso in discussione.

Come già evidenziato nel secondo capitolo (cfr. 2.3.1) la riflessione sull'Altro - che solo nel Diciannovesimo secolo divenne l'oggetto di una scienza vera e propria, l'etnologia - ebbe inizio in Europa con la scoperta dell'America. Dopo cinquecento anni, sarebbe lecito aspettarsi di essere riusciti a eliminare lotte e attitudini etnocentriche; eppure la realtà attuale dimostra che, al contrario, particolarismi violenti e spesso ingiustificati, come anche profonde crisi di identità culturale, sono all'ordine del giorno. Secondo Cordonnier (1995), questa situazione proverebbe che l'antropologia, o 'scienza dell'uomo', non è ancora riuscita a elaborare una teoria degna di un nome simile: se una vera e propria scienza umana esistesse, infatti, essa spiegherebbe e indurrebbe ad accettare la differenza come naturale. È dunque indispensabile tentare di ridefinire l''alterità' all'interno dell'antropologia contemporanea.

Per Cordonnier (1995: 137) si può iniziare con l'analizzare la concezione europea dell'Altro nella sua evoluzione storica dalla scoperta del Nuovo Mondo ai giorni nostri, individuando quattro tappe fondamentali. Inizialmente lo straniero, cioè il 'non europeo', era considerato il "selvaggio" da civilizzare. In un secondo momento, l'ondata rivoluzionaria del pensiero illuminista riconobbe al selvaggio lo status di essere umano,

---

[18] "aggressivamente monolingui, non ricettive verso ciò che è straniero, abituate a traduzioni scorrevoli che invisibilmente inseriscono nei testi stranieri valori propri della lingua inglese e forniscono ai lettori l'esperienza narcisistica di riconoscere la loro cultura in una cultura 'altra' ".

individuo 'indigeno' a cui vennero riconosciuti determinati diritti, tra cui quello al progresso sociale ed economico. È in questo periodo che l'uomo 'non europeo' entrò a far parte della logica economica e mercantilistica europea e venne quindi colonizzato. La terza tappa è costituita dalla decolonizzazione, con la conseguente integrazione dei paesi 'non europei' nell'economia mondiale in quanto "sottosviluppati". La decolonizzazione fu il risultato a cui portò lo sviluppo dell'etnologia, una scienza che abbandonava l'idea tipicamente illuministica di *una cultura* universale per riconoscere l'esistenza di *diverse culture*. Ma lo sviluppo delle culture ebbe come conseguenza la creazione di altrettanti ostacoli all'integrazione, allo scambio e all'accettazione della diversità. Prigioniero prima di un universalismo colonizzatore e livellatore, poi della propria nazione e della propria cultura, l'individuo è ancora oggi alla ricerca dell'Uomo. La quarta tappa è quindi la sfida a cui si sottopone la scienza moderna: promuovere la diversità e, al tempo stesso, trovare 'l'unicità dell'Uomo'.

> Il s'agit de mettre au jour ce qui est commun, ce qui fait que tous les hommes sont *d'abord* homme, qu'ils appartiennent à la même famille, de façon à sortir de l'enfermement dans la nation, ou dans la culture, et à montrer l'inanité de l'affrontement culturel. Mais, montrer l'unicité de l'Homme, en aucun cas ne saurait vouloir dire: trouver l'homme Unique. Qui, par un mouvement de contrebalance, imposerait cette fois sa figure totalisante et négatrice, en rejetant dans l'ombre les spécificités culturelles[19] (Cordonnier 1995: 137).

L' 'unicità dell'Uomo' non è quindi in contraddizione con l'idea di 'alterità' come a prima vista potrebbe sembrare. Per spiegare questo concetto Cordonnier ricorre alla teoria del 'dialogismo' di Bachtin (1979): un essere può imporsi in quanto tale solo se in rapporto dialogico, e perciò anche in opposizione, con un altro essere. Un essere solo, infatti, non può mai giungere a una piena coscienza di se stesso, poiché non ha nulla a cui contrapporsi e con cui confrontarsi. L'Altro è indispensabile per l'edificazione dell'essere: l'Io e l'Altro sono inseparabili, fanno parte dello stesso mondo. Solo un

[19] "Si tratta di portare alla luce le caratteristiche comuni - ciò per cui tutti gli uomini sono *prima di tutto* 'uomo' e appartengono alla stessa famiglia - per uscire dalla chiusura all'interno della propria patria o della propria cultura e dimostrare l'inutilità dello scontro culturale. Ma dimostrare l'unicità dell'uomo non potrebbe in nessun caso significare 'trovare l'uomo Unico', che, passando da un estremo all'altro, finirebbe con l'imporre la sua figura totalizzante e negatrice, rigettando nell'ombra le specificità culturali".

confronto con l'Altro permette di scoprire e allo stesso tempo superare la propria soggettività nell'oggettività. La coscienza dell'Io e dell'Altro dà dunque un senso all'essere.

Allo stesso modo, la traduzione ha bisogno dell'Altro per poter esistere: essa non può essere concepita se non come rapporto dialogico con l'Altro. Situando la teoria del dialogismo a livello di linguaggio e di traduzione, qualsiasi discorso non può che risultare dialogico e quindi plurale, o interculturale. Lo scambio e il dialogo tra due culture diverse non possono condurre a un'identificazione totale dell'una nell'altra, ma si realizzano mantenendo quella differenza culturale indispensabile per un continuo arricchimento e una continua innovazione.

Se si traduce un testo letterario o comunque un altro tipo di testo destinato ad arricchire culturalmente il lettore d'arrivo, la traduzione dev'essere in grado di mostrare e far comprendere l'Altro nella sua diversità, quell'Altro che è complementare all'Io e senza cui l'Io non può sussistere: "il n'y a pas de 'je' sans 'tu' [...]. Le traducteur est celui qui revèle le 'tu' du 'je'"[20] (Cordonnier 1995: 144).

Rendendo esplicito il bisogno dell'Altro che l'Io ha per potersi esprimere, la teoria del dialogismo permette di superare la tradizionale opposizione tra traduzione del senso e traduzione della parola.

> Ce sera donc l'Autre en tant que "sujet", que l'on voudra traduire. Non plus, comme le fait la tradition, seulement le sens, ou seulement la langue, mais *le mode de signifier dans le discours*[21] (Cordonnier 1995: 143).

vale a dire il *discorso* con la sua data *funzione*.

Il rapporto tra l'Io e l'Altro che emerge dalle traduzioni è di tipo storico, culturale e politico. Dal discorso del traduttore si può evincere quale sia la posizione di una cultura nei confronti di un'altra cultura. Per questo è indispensabile elaborare un'etica (e quindi una politica) del tradurre, che promuova il rispetto delle differenze

[20] "l' 'io' non esiste senza il 'tu' [...]. Il traduttore è colui che rivela il 'tu' dell' 'io' ".

[21] "Ciò che si vorrà tradurre sarà dunque l'Altro in quanto 'soggetto'. Non più solo il senso o solo la lingua, come vuole la tradizione, ma *il modo di significare nel discorso*".

grazie a cui possono esistere sia l'Io sia l'Altro. Una ricerca etica sulla traduzione può aiutare a comprendere fino a che punto una cultura può aprirsi a un'altra cultura, quanti e quali cambiamenti sono possibili e accettabili senza perdere la propria indispensabile identità culturale, ma cercando anche di evitare gli egoismi e i particolarismi - basati essenzialmente sull'ignoranza dell'Altro - che la globalizzazione dell'economia e delle comunicazioni ha rinforzato invece di attenuare. Su questa strada dovrebbe dunque diventare possibile liberare la traduzione da ogni etnocentrismo.

4.2.1 Visibilità o invisibilità del traduttore?

> Now in the 1990s, drawing upon the work of the past two decades, the key word [in Translation Studies] is 'visibility'. The role of the translator can be reassessed in terms of analysing the intervention of the translator in the process of linguistic transfer[22](Bassnett 1996: 22).

Nel secondo capitolo (cfr. 2.4) la traduzione è stata definita una delle forme di 'riscrittura' che garantiscono la sopravvivenza dei testi nel tempo, adattandoli alle diverse esigenze o circostanze. È in questo senso che, come si è detto, secondo autorevoli rappresentanti dei *Translation Studies* (cfr. Hermans 1985 e Lefevere 1992) la traduzione conferisce ai traduttori il potere di 'manipolare' la cultura (letteratura, politica, ecc.), un potere che si esercita attraverso la scelta dei contenuti e delle forme con cui veicolare quegli stessi contenuti. Ma se il testo originale viene 'manipolato' dai traduttori attraverso una "lettura critica" che permette loro "l'accesso al sottotesto del testo stesso, al significato in forma latente o implicita che essi sono così in grado di esplicitare (o ricreare) nel testo d'arrivo" (Ulrych 1997: 238), allora è il concetto stesso di 'testo originale' ad essere rimesso in discussione. Con questa prospettiva, per gli studiosi di *Translation Studies* il rapporto tra testo di partenza e testo d'arrivo cambia notevolmente: fornendo una sua interpretazione del testo d'origine, il traduttore creerebbe infatti un nuovo testo autonomo e autorevole attraverso cui la sua opera di

[22] "Oggi, negli anni Novanta, sulla base del lavoro compiuto negli ultimi vent'anni, la parola chiave [dei *Translation Studies*] è 'visibilità'. Il ruolo del traduttore può essere rivalutato attraverso l'analisi del suo intervento nel processo di trasposizione linguistica".

mediazione sarebbe resa del tutto visibile.

Con un diverso punto di vista, il ruolo manipolatorio del traduttore è analizzato anche da Venuti nel suo *The Translator's Invisibility* (1995), un saggio scritto, come lo stesso autore afferma, nell'intento di

> make the translator more visible so as to resist and change the conditions under which translation is theorized and practised today, especially in English-speaking countries[23] (1995: 17).

Come fa notare Ulrych (1997: 242), la 'manipolazione' di cui si occupa Venuti non è tanto "personale" quanto piuttosto "culturale e istituzionale". Lo studioso denuncia infatti la prassi traduttiva tipicamente americana e anglosassone per cui i testi stranieri vengono 'naturalizzati', ossia 'addomesticati' rispetto ai valori culturali anglo-americani, in modo da farli sembrare degli originali e da rendere totalmente 'invisibile' il lavoro di mediazione del traduttore. Primo tra tutti i suddetti valori culturali sarebbe proprio il *plain writing* (lo 'scriver semplice'), una norma stilistica imposta per garantire la vasta diffusione delle pubblicazioni sul mercato. Ma secondo Venuti (1995: 6-7), l'invisibilità del traduttore sarebbe anche parzialmente dovuta al prevalere nella cultura anglo-americana di un'idea "individualistica" nei confronti dell'autore del testo originale. Il fatto che un testo sia considerato l'espressione immediata del pensiero e dei sentimenti del suo autore rende la traduzione uno scritto secondario e derivativo; per nascondere il più possibile questo stato di subordinazione, la traduzione dovrà risultare un "discorso trasparente" che crei nel lettore d'arrivo l'illusione di leggere l'originale. L'autoannullamento a cui è costretto il traduttore è ulteriormente rinforzato dal ruolo marginale che gli riservano le leggi britannica e americana:

> British and American law defines translation as an "adaptation" or "derivative work" based on an "original work of authorship", whose copyright, including the exclusive right "to prepare

[23] "rendere il traduttore più visibile, in modo da opporsi alle condizioni in cui la traduzione è oggi teorizzata e praticata, specialmente nei paesi di lingua inglese".

derivative works" or "adaptations", is vested in the "author"[24] (Venuti 1995: 8).

In base a tutti questi fattori, Venuti si oppone categoricamente all'addomesticamento di opere straniere e, tra i due metodi di traduzione già individuati dal teologo e filosofo tedesco Friedrich Schleiermacher nel 1813, il *domesticating method* ("metodo di addomesticamento") e il *foreignizing method* ("metodo di esotizzazione"), egli si dichiara a favore del secondo. Attraverso una traduzione non subordinata alle norme stilistiche e alle aspettative della cultura d'arrivo, l' 'esotizzazione' permette di far emergere l'alterità che è propria del testo straniero e dei valori culturali su cui esso si basa. In questo senso Venuti considera l' 'esotizzazione' di gran lunga preferibile all''addomesticamento' imposto dalla cultura anglo-americana che, producendo nel lettore d'arrivo un'illusione di 'trasparenza', presenta come un testo semanticamente equivalente quello che in realtà è un'interpretazione dell'originale in base ai valori culturali propri della lingua inglese.

To advocate foreignizing translation in opposition to the Anglo-American tradition of domestication is [...] to develop a theory and practice of translation that resists dominant target-language cultural values so as to signify the linguistic and cultural difference of the foreign text[25] (Venuti 1995: 23).

Con questo lo studioso non intende provare che la strategia di 'esotizzazione' permette di ottenere una traduzione meno parziale del testo di partenza; al contrario, egli afferma che "Foreignizing translations [...] are equally partial in their interpretation of the foreign text, but they tend to flaunt the partiality instead of concealing it"[26] (1995: 34).

---

[24] "la legge britannica e americana definisce la traduzione un 'adattamento' o un' 'attività derivativa' basata su un' 'opera originale d'autore', i cui diritti d'autore, compreso il diritto esclusivo di 'preparare opere derivative' o 'adattamenti', è assegnato all' 'autore' ".

[25] "Sostenere una strategia traduttiva di 'esotizzazione' che si opponga alla tradizione anglo-americana di addomesticamento significa [...] sviluppare una teoria e una prassi traduttiva che resista ai valori culturali dominanti della lingua d'arrivo in modo da far emergere la diversità linguistica e culturale del testo straniero".

[26] "Le traduzioni che tendono all' 'esotizzazione' [...] sono altrettanto parziali nella loro interpretazione del testo straniero, ma tendono a ostentare la loro parzialità invece di nasconderla".

Lo scopo principale di Venuti, dunque, è valutare non tanto il grado di 'fedeltà' o di 'libertà' delle traduzioni, quanto soprattutto l'accuratezza e la precisione con cui esse sono portate a termine.

4.2.2 Oltre il dualismo fedeltà/libertà: l'equivalenza - se funzionale - non è annessione

La dicotomia fedeltà/libertà è superata più nettamente ancora da Lane-Mercier (1997). Nel suo articolo intitolato "Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility"[27] apparso sul periodico di traduzione *Target* (9: 1), la studiosa si propone di confutare le dicotomie proposte da Venuti (1995) e da Berman (1984) rispettivamente tra "invisibilità e visibilità" del traduttore e tra "analisi positiva e negativa" della traduzione. Secondo Lane-Mercier, la posizione di Berman è molto simile a quella di Venuti, poiché entrambi si dichiarano a favore di una traduzione 'letterale' che combatta la tendenza storicamente dominante di tradurre per 'annettere' - e quindi eliminare - l'Altro. Ma se la traduzione letterale può senz'altro arricchire e innovare la lingua e la cultura d'arrivo, la studiosa la considera un'ideale di traduzione 'elitaria', in quanto riservata al ristrettissimo pubblico che la può comprendere. La paura dell'etnocentrismo che può scaturire da una traduzione libera e incentrata sul lettore d'arrivo diventerebbe un rifiuto di tradurre 'per il pubblico' e finirebbe col favorire un etnocentrismo ancora più dannoso: il lettore estraneo alla cultura di partenza sarebbe infatti escluso dal rapporto con essa.

Lane-Mercier dimostra che il traduttore, per quanto rimanga fedele al testo di partenza, non può sfuggire ai valori culturali contenuti nella lingua d'arrivo. Qualsiasi tipo di traduzione è dunque una 'manipolazione' (cfr. 2.2.3); ciò che cambia è la strategia di interpretazione, il codice etico del traduttore, la sua responsabilità nei confronti delle scelte fatte e dei significati estetici, ideologici e politici che queste comportano. La scelta che si pone di fronte al traduttore non è se 'trasformare' o meno il testo di partenza, ma se nascondere o rendere palese l'inevitabile trasformazione. Le nozioni di fedeltà e di

[27] "Tradurre l'intraducibile: la responsabilità estetica, ideologica e politica del traduttore".

invisibilità del traduttore diventano allora nozioni etiche: per la studiosa, il traduttore 'invisibile' non è più colui che traduce liberamente adattando il testo alla cultura d'arrivo (fatto comunque tutt'altro che negativo) come sostengono Venuti e Berman, ma colui che non si assume la responsabilità delle sue manipolazioni perché tende a nasconderle. Da questo punto di vista, fedeltà alla lettera o al significato dell'originale non sono altro che i corollari di una posizione etica assunta dal traduttore.

In base a quanto detto finora è evidente che l'opposizione di molti studiosi di traduttologia, tra cui Venuti, Berman e Cordonnier, all'adattamento del testo di partenza al sistema culturale del pubblico d'arrivo corrisponde al tentativo di liberare la traduzione da ogni etnocentrismo. Per questi studiosi, decidere di volta in volta come tradurre in base al lettore a cui ci si rivolge significherebbe accettare infinite traduzioni - o adattamenti - della stessa opera e quindi rimettere in discussione l'opera stessa in quanto tale: diverse traduzioni implicherebbero infatti una pluralità di interpretazioni e finirebbero col negare l'esistenza di un testo 'originale' con un suo significato 'originale'. Ma, come si è già visto nella sezione precedente (cfr. 4.2.1), è proprio questa una delle considerazioni innovative a cui sono approdati alcuni rappresentanti dei *Translation Studies* tra cui Bassnett e Lefevere. Questi studiosi, pur riconoscendo che tradurre significa trasmettere al lettore d'arrivo la cultura dell'Altro, non ritengono che 'adattare' voglia dire 'annettere' e 'distruggere' l'Altro. D'altra parte, come potrebbero i traduttori far comprendere la cultura altrui se non riproponendola in base ai valori culturali propri del lettore d'arrivo e da questi riconoscibili, vale a dire agendo da *mediatori* tra le due culture? Secondo i sostenitori della traduzione letterale, l'adattamento di un testo originale a una cultura 'altra' comporterebbe la perdita del contesto culturale di partenza tramite la ricerca di equivalenti che sono tipici del contesto culturale d'arrivo. Quanto ci si propone di dimostrare in questa sede è che l'errore non risiede nella ricerca di equivalenti *tout court*, ma nella ricerca di equivalenti che siano solo *linguistici* e/o *semantici* e non *funzionali*. Se l'equivalenza è funzionale, o comunque subordinata alla nuova funzione che assume il testo d'arrivo, essa non è annessione, non cerca di "rivestire l'Altro con l'abito proprio", come invece afferma Cordonnier (1995: 171). Adattare il testo alla sua funzione per il pubblico d'arrivo non significa rifiutare l'Altro,

ma preoccuparsi di rendere l'Altro comprensibile: è questo lo scopo principale del traduttore.

Non c'è dubbio che la traduzione oltre a mettere in luce le differenze culturali (ossia rendere l'Altro comprensibile), è anche ad esse subordinata. Un testo prodotto all'interno di una cultura comporta, infatti, una certa dose di informazioni implicite (una certa di dose di 'contesto' in armonia con il 'testo', cfr. 2.2.3) che rientrano tra le conoscenze condivise da tutti i membri di quella stessa cultura. Per tradurre il testo in modo da renderlo comprensibile, tali informazioni devono essere il più possibile esplicitate. Tuttavia, il traduttore è costretto a comunicare con una lingua originariamente concepita non per importare l'Altro, ma per rispecchiare ed esprimere i valori culturali propri. Poiché una totale equivalenza semantica e/o linguistica tra lingue diverse è improponibile (cfr. 3.2.1), il traduttore dovrà ricorrere a tutti gli strumenti a sua disposizione per garantire l'efficacia (funzionale) della sua traduzione. Uno di questi strumenti è la 'nota del traduttore', troppo spesso interpretata come il segno dell'incapacità di trovare soluzioni traduttive adeguate. In realtà, la nota del traduttore può corrispondere alla necessità di esplicitare l'implicito culturale del testo di partenza o di compensare la lingua d'arrivo laddove essa presenta lacune (linguistiche e/o culturali) rispetto alla lingua di partenza. Sta al traduttore farne un uso cosciente e parsimonioso, cercando di ricorrevi solo quando non sembrano esistere altre soluzioni possibili per garantire l'intelligibilità del testo tradotto. Oltre alla nota, il traduttore ha a disposizione altri mezzi per compensare la 'perdita culturale' che il testo subisce nel passaggio da una lingua all'altra: introduzioni, prefazioni e postfazioni offrono spesso al lettore d'arrivo la chiave interpretativa con cui accostarsi al testo tradotto.

L'implicito culturale di un testo da tradurre dev'essere ricavato dalla conoscenza del contesto in cui esso si inserisce. Parte del contesto è costituita dall'intertestualità del testo, vale a dire dal suo rapporto sincronico e diacronico con altri testi (o atti comunicativi che utilizzano canali diversi dallo scritto: conferenze, radio, televisione, ecc.) in qualche modo riconducibili ad esso. Ma l'intertestualità è a sua volta parte della cultura di cui il testo da tradurre è espressione. Si torna qui a ribadire che un traduttore non può essere veramente tale se non è in grado di interpretare la cultura da cui traduce.

Da questa capacità dipendono la coerenza del testo finale e quindi la piena comprensione da parte dei lettori d'arrivo.

Le traduzioni che non tengono conto del bisogno di esplicitare l'implicito culturale possono generare o rinforzare l'incomprensione e la confusione che spesso impediscono il rapporto pacifico ed egualitario tra culture diverse. Solo un traduttore eticamente attento ed esperto di mediazione culturale può contribuire a una migliore comprensione reciproca, poiché solo lui sarà in grado di fare della lingua, che è specchio di una cultura implicita, uno strumento con cui comunicare e spiegare in modo esplicito una cultura 'altra'.

4.2.3 Il ruolo sostenuto dal traduttore nella 'manipolazione' del testo. Linguistica e cultura a confronto

La ricerca di un'equivalenza funzionale nei termini appena descritti - e quindi di un tipo di traduzione orientato verso il lettore d'arrivo e il suo sistema culturale - è il principio cardine attorno a cui ruota la ricerca dei *Translation Studies*. Nell'introdurre i *Translation Studies* e i loro sviluppi più recenti nel primo capitolo di questo scritto (cfr. 1.2), si è avuto modo di constatare quale ruolo fondamentale abbia assunto nel loro ambito la teoria polisistemica di Even-Zohar e di Toury. È infatti grazie al concetto di polisistema letterario che ai testi tradotti è stata finalmente riconosciuta una certa autonomia all'interno di un dato sistema culturale come anche nei sistemi culturali di tutto il mondo.

Proprio a partire dalla teoria polisistemica, alcuni studiosi di *Translation Studies* descrittivi hanno sviluppato un comune terreno di ricerca che li ha portati ad essere riuniti sotto l'insegna di 'Manipulation School', cosiddetta dal titolo della raccolta di saggi pubblicata da Hermans nel 1985: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation.*

Dall'idea secondo cui "all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose"[28] (Hermans 1985: 11) - idea che come si è visto è pienamente condivisa da Lefevere (cfr. 2.4) -, gli studiosi della Manipulation School cercano di spiegare in termini funzionali le strategie testuali adottate dai traduttori letterari e, più in generale, l'interazione o l'impatto delle traduzioni con il sistema letterario d'arrivo.

> The explanations are of the *functional* and *pragmatic* type, which means - given the theoretical context - that they are in most cases also *systemic*. They aim to go beyond isolated occurrences or texts and to take into consideration larger wholes (collective norms, audience expectations, period codes, synchronic and diachronic cross-sections of the literary system or parts of it, interrelations with surrounding literary or non-literary systems, etc.) in order to provide a broad *contextual* framework for individual phenomena[29] [corsivo aggiunto] (Hermans 1985: 13-14).

Tutto questo permette di ribadire il nesso già individuato tra il paradigma degli studi culturali promosso dai *Translation Studies* e un tipo di linguistica pragmatica come quella sistemico-funzionale. Da questo punto di vista, tradurre significa, come si è più volte ripetuto, accostarsi all'originale con un progetto di traduzione prestabilito in base a un'analisi del testo sistematica ed esaustiva che tenga conto di come la lingua e le sue strutture rispecchiano sempre una o più funzioni in un contesto situazionale e culturale.

Si è già ampiamente spiegato (cfr. 1.2) che gli studiosi di *Translation Studies* si ostinano a rifiutare un approccio linguistico alla teoria della traduzione poiché ritengono che quest'ultima, vista la sua forte componente soggettiva e ideologica, non può essere considerata un atto puramente scientifico. Tuttavia, sebbene una lingua non possa essere neutrale e il traduttore, volente o nolente, non possa evitare di esprimere tramite di essa la sua posizione culturale e ideologica[30], la traduzione può comunque essere affrontata e studiata con strumenti linguistici (e quindi scientifici), purché - a differenza di quelli

---

[28] "ogni traduzione implica un certo grado di manipolazione del testo di partenza per un determinato scopo".

[29] "Le spiegazioni sono di tipo *funzionale* e *pragmatico* e quindi - dato il contesto teorico - il più delle volte anche *sistemico*. Esse tendono a superare fatti o testi isolati e a prendere in considerazione insiemi più ampi (norme collettive, aspettative del pubblico, codici del periodo, sezioni trasversali, sincroniche e diacroniche, del sistema letterario o di parti di esso, interrelazioni con sistemi letterari o non-letterari circostanti, ecc.) in modo tale da fornire ai singoli fenomeni una vasta cornice *contestuale*".

[30] Si veda quanto affermato in proposito nelle sezioni 2.3.2 e 2.4.

proposti dagli studiosi degli anni Cinquanta e Sessanta - ruotino anch'essi intorno al concetto di *cultura* e vi siano in qualche modo subordinati. Questi strumenti possono essere forniti dall'approccio sistemico-funzionale delineato nel terzo capitolo.

Studi linguistici - e in particolare un'analisi del discorso inteso come 'lingua in azione' in un contesto situazionale e culturale - e *studi culturali* - intesi sia come esperienza di vita sia come ricerca teorica - sono dunque entrambi indispensabili alla ricerca traduttologica. Ma, come è vero che il concetto di 'traduzione' è strettamente legato a quello di 'cultura', è altrettanto vero che il problema traduttologico non riguarda solo i traduttori e gli studiosi di traduzione, ma la 'cultura' nel suo insieme. Perché la traduzione sia riconosciuta come parte integrante di ogni patrimonio culturale, è necessario sensibilizzare gli ambienti di studio alla storia della traduzione e al suo contributo allo sviluppo delle civiltà. Nel campo della ricerca letteraria comparata, poi, letteratura e traduzione, intese come manifestazioni culturali, dovrebbero arrivare a viaggiare di pari passo, in modo tale che la seconda non sia in alcun modo subordinata alla prima.

Nel complesso la posta culturale in gioco è di notevole importanza: l'epoca moderna, caratterizzata dallo sviluppo delle comunicazioni e dall'internazionalizzazione degli scambi, pone infatti la traduzione al centro di una complessa evoluzione culturale. È necessario imparare a considerare la diversità linguistica non un ostacolo, ma una fonte inesauribile di arricchimento individuale e sociale: attraverso l'attività traduttiva è possibile attivare nella lingua d'arrivo quelle forme di espressione latenti o in potenza che nella lingua di partenza sono già manifeste. Intensificare l'attività traduttiva può significare allora intensificare la comprensione e l'unità mondiale, riscoprendo le somiglianze di tutte le società al di là di manifestazioni e tradizioni culturali particolaristiche. Ecco perché è indispensabile impegnarsi a livello globale verso una politica internazionale della traduzione, che naturalmente non è concepibile senza una politica linguistica, una politica della comunicazione e una politica di scambio culturale.

Una teoria linguistica in stretto rapporto con il contesto culturale è proprio ciò di cui hanno bisogno i traduttori del nostro tempo per restituire alla traduzione e a se stessi il valore che meritano, poiché viviamo in un'epoca in cui l'attività traduttiva può riacquistare quel ruolo di primo piano per la costituzione delle culture che ha già

dimostrato nel corso del Rinascimento. La traduzione, in quanto motore sociale, non può che essere al centro dei rapporti culturali presenti e futuri.

PARTE SECONDA

5. UN ESEMPIO PRATICO. TRADUZIONE DI UNA COMMEDIA DI DARIO FO

5.1 Introduzione. Che cos'è la traduzione di un'opera teatrale

Se, come si è più volte affermato, una traduzione non può limitarsi a una semplice conversione linguistica, questo risulta più che mai evidente per la traduzione di un testo teatrale, che è sempre profondamente condizionato dalle esigenze della rappresentazione e quindi dalle esigenze funzionali della cultura d'arrivo. D'altra parte, Bassnett-McGuire fa notare che

> a theatre text exists in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts - written and performed - are coexistent and inseparable[1] (1985: 87).

Affermare che il testo teatrale e la rappresentazione scenica sono inseparabili significa riconoscere la centralità, in ogni opera teatrale, della 'situazione', o meglio del 'contesto situazionale' (e culturale) a cui il testo si adatta. Tali considerazioni sembrerebbero di per sé sufficienti a ritenere che la traduzione di un'opera teatrale debba necessariamente risultare una forma di 'adattamento' al nuovo contesto situazionale e culturale[2] e che quindi essa sia inadatta a uno studio puramente traduttologico.

Tuttavia, come dimostrato nella prima parte del presente lavoro, l'approccio sviluppato dai *Translation Studies* descrittivi considera ogni traduzione solo se calata nella sua data situazione culturale. Tale approccio si trova efficacemente

---

[1] "esiste una relazione dialettica tra un testo teatrale e la rappresentazione di quel testo. I due testi - scritto e rappresentato - coesistono e sono inseparabili".

[2] A tale proposito, Bassnett afferma che "Because of the multiplicity of factors involved in theatre translation, it has become a commonplace to suggest that it is an impossible task. Translators have frequently tried to fudge issues further, by declaring that they have produced a 'version' or 'adaptation' of a text" (1985: 93) [Vista la molteplicità di fattori che la traduzione teatrale coinvolge, è diventata un'abitudine definirla un compito impossibile. Spesso i traduttori hanno evitato di affrontare il problema affermando di avere prodotto una 'versione' o un 'adattamento' del testo].

riassunto nelle parole di Hermans con riferimento alla traduzione letteraria:

> an approach [...] which is descriptive, target-oriented, functional and systemic; and an interest in the norms and constraints that govern the production and reception of translations, in the relation between translation and other types of text processing, and in the place and role of translations both within a given literature and in the interaction between literatures[3] (1985: 10-11).

Una simile prospettiva non può che giustificare e sostenere la scelta di analizzare la traduzione di un testo teatrale per evidenziarne le procedure e le scelte traduttive.

Le ipotesi di tipo storico, polisistemico e sistemico-funzionale fin qui analizzate e discusse (si vedano in particolare i capitoli 2 e 3) - in base a cui si è visto che ogni traduzione è essenzialmente un 'atto di comunicazione' interculturale da considerare non isolatamente ma in relazione con tutto il mondo (non solo letterario) che la circonda e di cui è parte integrante - possono essere dunque rielaborate e applicate alle traduzioni teatrali. Con tali premesse, si ritiene che anche gli adattamenti per la scena tratti dalle traduzioni possano rientrare nell'ambito della 'traduzione' in senso lato. Si ricordi al proposito l'ampio concetto di 'traduzione' proposto da Sager, e già discusso nel capitolo 2 (cfr. 2.2.1 e 2.2.4), secondo cui per 'traduzione' si intende

> the production of derived texts in a TL which are dependent for their content upon another text or message in a SL with the restriction that the core knowledge contained in the derived TL text cannot in essence exceed the knowledge contained in the SL document[4] (1996: 50).

La conseguenza logica di una simile prospettiva è che il criterio ultimo per giudicare la qualità di una traduzione non sarà una forma particolare di equivalenza o di rispondenza con il testo di partenza, bensì l'appropriatezza del testo finale allo scopo

---

[3] "un approccio [...] che è descrittivo, orientato verso la cultura d'arrivo, funzionale e sistemico; e un interesse per le norme e i vincoli che regolano la produzione e la ricezione delle traduzioni, per il rapporto tra traduzione e altri tipi di manipolazione di testi e per il posto e il ruolo delle traduzioni sia all'interno di una data letteratura, sia nell'interazione tra diverse letterature".

[4] "la produzione in una lingua d'arrivo di testi derivati il cui contenuto dipende da un altro testo o messaggio in una lingua di partenza, purché il nucleo di conoscenze contenuto nel testo derivato redatto nella lingua d'arrivo non ecceda nell'essenza la conoscenza di cui il documento originale è portatore" (Cfr. p. 37).

prestabilito, ossia all'intenzione del traduttore.

Una simile precisazione sembra dovuta prima di passare all'analisi pratica proposta nel sesto capitolo, in quanto, come fanno notare Delabastita e D'Hulst (1993), non tutti gli studiosi attribuiscono lo stesso significato ai termini 'traduzione' e 'versione scenica'. La traduzione di un'opera teatrale è complicata dalla rete di relazioni che si instaurano tra "its textual or literary dimension ('the page') and its strictly theatrical dimension ('the stage')"[5] (Delabastita & D'Hulst 1993: 11-12). Esiste una tendenza generale, soprattutto in ambito europeo, a identificare la distinzione tra la traduzione destinata alla lettura da un lato e l'adattamento per la scena dall'altro con quella che oppone le già citate *retrospective* e *prospective translations* (traduzione retrospettiva e prospettiva), la prima intenzionata a mantenere la funzione del testo originale, la seconda a modificarla in base alle esigenze della cultura d'arrivo (cfr. 2.2.3). Lo scopo della traduzione retrospettiva, e quindi 'fedele', di un'opera teatrale è quello di far conoscere alla cultura d'arrivo il 'vero' carattere del testo originale, ossia lo stile, il linguaggio e le idee dell'autore, ed è questo il motivo per cui risulta spesso poco adatta al palcoscenico. Inoltre la traduzione 'fedele' di un testo teatrale è il più delle volte un indispensabile passaggio intermedio tra l'originale e la nuova versione teatrale adattata al pubblico d'arrivo.

La traduzione teatrale (retrospettiva e prospettiva) fornisce più di altri tipi di traduzione l'opportunità di osservare l'interazione tra i vari fattori - linguistici, letterari, ideologici, culturali - che influenzano il processo traduttivo. L'attenzione non dev'essere limitata al modo in cui sono state risolte le difficoltà tecniche di traduzione (giochi di parole, linguaggio figurato, eventuale metrica, ecc.), poiché, come affermano Delabastita e D'Hulst in relazione alla traduzione del teatro shakespeariano,

> These difficulties may in many cases be real enough, but their importance is after all relative. The time has come to regard translated texts as the result of complex decision processes, as selections made from a whole range of possibilities, which derive their historical significance from underlying poetic and cultural systems[6] (1993: 13).

---

[5] "la sua dimensione testuale o letteraria ('la pagina') e la sua dimensione strettamente teatrale ('il palcoscenico')".

[6] "Per quanto in molti casi queste difficoltà siano autentiche, la loro importanza rimane comunque relativa. È arrivato il momento di guardare ai testi tradotti come al risultato di complessi processi decisionali, come a una serie di scelte tra una vasta gamma di possibilità, il cui significato storico deriva da sistemi poetici e culturali impliciti".

Lo studio qui proposto, quindi, non si limiterà a un confronto dei testi (di partenza e d'arrivo), ma si soffermerà anche sugli aspetti decisamente teatrali e sull'effetto scenico ricercato, allontanandosi dalle analisi più classiche condotte nell'ambito della traduttologia. Come si è già avuto modo di vedere (cfr. cap. 1), fin dalla sua comparsa sulla scena accademica come disciplina scientifica, la teoria della traduzione si è occupata di comunicazione testuale, nel tentativo di risolvere i problemi di traducibilità linguistica e/o culturale. Ma lo studio della traduzione di un'opera teatrale deve andare necessariamente oltre l'elaborazione di criteri per un'analisi comparativa del materiale linguistico e culturale: la poetica dei testi teatrali è infatti basata sul rapporto che si instaura con il pubblico al momento della rappresentazione e, nel caso di un testo tradotto, va quindi ricercata soprattutto nella cultura d'arrivo, fermo restando che contenuto e stile dell'opera originale hanno un'influenza determinante sul modo in cui la traduzione viene portata sulla scena.

5.2 Perché Dario Fo

Come esempio pratico di quanto è stato teoricamente delineato nella prima parte del presente lavoro, si è scelto di analizzare due diverse traduzioni di una nota commedia di Dario Fo: *Morte accidentale di un anarchico*. La prima versione risale al 1979 e fu originariamente commissionata alla traduttrice Gillian Hanna dalla Belt & Braces Roadshow Company. Adattata per il palcoscenico dall'attore Gavin Richards - che prese anche parte alla rappresentazione nel ruolo del *maniac* (il "matto"), interpretato nella versione italiana dall'autore Dario Fo - fu presentata al pubblico inglese nel corso del 1979 e del 1980, ma fu pubblicata dalla Methuen Drama di Londra solo nel 1991. La seconda versione, una traduzione di Ed Emery, è invece tratta da una raccolta di

commedie di Dario Fo tradotte in inglese intitolata *Plays: 1* e pubblicata dalla Methuen Drama nel 1992.

Il lavoro dell'autore-attore teatrale insignito del Premio Nobel 1997 - una decisione quella dei giurati di Stoccolma che ha suscitato non poche polemiche soprattutto in Italia - è sembrato particolarmente adatto a dimostrare la validità di un approccio traduttivo basato sia sugli studi culturali di cui si fanno promotori i rappresentanti dei *Translation Studies* (cfr. cap. 2), sia sull'analisi linguistica sistemico-funzionale (cfr. cap. 3): i suoi testi, infatti, nascono dall'idea che il vero teatro è teatro-situazione e quindi sono funzionali allo spettacolo, flessibili alle esigenze della scena. Come veri e propri canovacci che lasciano libero spazio all'improvvisazione, le sue commedie prendono vita e forma definitiva solo al momento della recitazione quando entrano in contatto diretto con il pubblico.

È questo il motivo principale per cui già a partire dagli anni Sessanta la popolarità di Fo cominciò ad acquistare una dimensione sempre più internazionale: adattati di volta in volta alle diverse situazioni socioculturali, i suoi testi vennero rappresentati all'estero (Francia, Germania, Gran Bretagna, Finlandia, Norvegia, Svezia), smentendo la tesi di molti critici italiani tuttora convinti che il teatro di Fo non potesse sussistere se non con la sua straordinaria presenza sulla scena. Nepoti, per esempio, ritiene che

> l'attore Dario Fo svolge un ruolo fondamentale e unificante all'interno del proprio teatro. [...] l'attore garantisce una specie di sintesi, temporanea ma infallibile, che si manifesta nel momento risolutivo della rappresentazione. Può essere questo uno dei motivi per cui gli spettacoli di Fo che non lo prevedono attore in scena risultano talvolta deludenti, indipendentemente dalla presenza o meno di debolezze nel testo o nella regia (dall'introduzione *Ridi con rabbia* in Cappa/Nepoti 1982: 16).

In realtà Fo ha scritto numerosi testi perfettamente autonomi in cui si innescano meccanismi teatrali che anche altri possono benissimo far funzionare. Il giornalista Chierici definisce le commedie del "drammaturgo più rappresentato all'estero" (1998: 15) dei "meccanismi perfetti, quasi astratti e stravaganti, impermeabili al tempo, interpretabili da chiunque riesca a coglierne il senso profondo e ironico. Farse contemporanee" (1998: 17). Ma il grande riconoscimento dimostrato a Fo a livello europeo non è certo storia recente: come ricorda la giornalista e saggista Valentini (1997: 76), nel 1962 venne pubblicato a Oslo un volume-rassegna quinquennale che

raccoglieva i migliori testi teatrali del periodo, in cui il nome di Fo era affiancato a quelli di Beckett e Jonesco, i due grandi maestri dell'assurdo.

Dagli inizi della sua lunga carriera fino ai giorni nostri, Fo ha fatto del pubblico con cui confrontarsi la molla maggiore del suo successo. Come lui stesso afferma, infatti, in teatro

> la risata del pubblico, l'applauso, il mormorio, il silenzio sono stati da sempre parte integrante della rappresentazione. Il pubblico, la sua presenza è il contrappunto musicale del *contesto* dello spettacolo. È il contrabbasso, il basso, l'appoggio di viola. Nei momenti più felici del teatro queste chiavi si incrociano, per cui violino di spalla diventa il pubblico, mentre l'attore si trova a fare il contrappunto [corsivo aggiunto] (in Valentini 1997: 177).

Il pubblico a cui Fo si rivolge è "il popolo", quel popolo per cui "il teatro è sempre stato il mezzo principale di espressione, di comunicazione, ma anche di provocazione e di agitazione delle idee" (Valentini 1997: 124). La pluralità di voci inscenata ha permesso all'autore non solo di esprimere idee e contenuti eterodossi, ma anche di costruirsi da solo e un po' alla volta un pubblico nuovo, che finisse col riconoscerlo come strumento culturale della nuova sinistra italiana e delle sue utopie. Tanto che nel momento forse più difficile della sua carriera, quando, per la seconda volta, nel 1973 screzi e rancori interni portarono alla scissione del gruppo teatrale da lui fondato, Fo poté permettersi di mettere in scena spettacoli poveri, improvvisati e dai risultati modesti senza perdere il suo pubblico. Come lui stesso ebbe a dichiarare nel 1974 in occasione di un convegno sulla cultura, fu

> un'esperienza nuova, un'esperienza che ha determinato sì uno scadimento sul piano della produzione [...]. Ma sul piano politico, sul piano soprattutto di cambiare *dimensione ideologica e culturale* io credo che questo sia stato un passo avanti. Poi faremo anche dell'arte [corsivo aggiunto] (in Valentini 1997: 149-150).

Dario Fo non è solo un autore-attore, ma è anche un protagonista della contestazione, capace di mobilitare migliaia di persone e di fare circolare idee e proteste; un uomo politico impegnato in una dura battaglia contro il potere, l'ortodossia e il sopruso. Vista la sua posizione, è ovvio che tra gli anni Sessanta e Settanta, anni di forti tensioni nello

Stato italiano, egli abbia finito con l'essere perseguitato da polizia e tribunali e messo al bando dalla cultura ufficiale.

Esiliato dalla televisione italiana per quattordici anni (1962-1976), Fo continuava comunque a comparire in diverse televisioni estere che riprendevano puntualmente le sue tournées, in particolare in Francia, Finlandia, Norvegia e Svezia. Negli anni successivi, fino al recente conferimento del Nobel, la sua fama internazionale non ha cessato di aumentare: si ricordi il successo spettacolare ottenuto negli Stati Uniti a metà degli anni Ottanta, quando per la prima volta gli fu concesso il visto d'ingresso. Ancora una volta la chiave vincente fu l'adattamento degli spettacoli al pubblico per cui si recitava: "a teatro è sempre la *situazione* che vince" [corsivo aggiunto][7]. Se, come Fo stesso sostiene, la sua "lezione teatrale" è stata "più capita e praticata all'estero"[8], vale senz'altro la pena di esaminare il modo in cui i suoi testi teatrali, e in particolare quelli strettamente legati alla realtà socioculturale italiana, sono stati tradotti, rielaborati e rappresentati in altre lingue.

Uno di questi è proprio *Morte accidentale di un anarchico*, la commedia che si è scelto di analizzare. Per la precisione, si tratta di una 'farsa politica', un genere in cui Fo si è sempre distinto raccogliendo ampi consensi. Ma che cos'è una 'farsa politica'? Prima di tutto, per 'farsa' si intende un "genere teatrale, risalente al XV sec. ma vivo ancor oggi, di carattere comico e grossolano" (*Zingarelli 1996*), come anche "ogni opera teatrale appartenente a tale genere" (*Zingarelli 1996*). Fo stesso definisce la farsa "la chiave che ho sempre preferito da quando scrivo per il teatro" (Valentini 1997: 135). Egli vi si accostò per la prima volta alla fine degli anni Cinquanta quando, dopo una breve pausa cinematografica, decise di ritornare al teatro proprio sulla strada di una farsa astratta e paradossale, che mescolava all'inevitabile influenza del teatro dell'assurdo francese equivoci, adulteri e scambi di coppie, rovesciamento dei luoghi comuni, assurdità linguistiche e di rappresentazione con scambi tra oggetti e figure umane, ossia tutti i meccanismi tradizionali delle farse all'italiana.

---

[7] Intervista a Dario Fo pubblicata in Valentini 1997: 188.
[8] Dall'intervista cit. in Valentini 1997: 190.

5.2.1 La farsa italiana

La storia della commedia farsesca italiana comincia da lontano: si legge alla voce 'farsa' dell'Enciclopedia Motta (1968) che questa forma di rappresentazione popolarissima ha i suoi lontani progenitori nei *drammi satireschi* dei mimi greci o nei *fescennini* e nelle *atellanae* romane. Il nome attuale 'farsa' comparve per la prima volta in epoca medievale, probabilmente proveniente dal francese *farce*, a sua volta derivato dal latino *fabula farcita*, "perché la farsa di allora veniva recitata in un latino curialesco, 'farcito' di motti o frasi in volgare" (Enciclopedia Motta 1968).

Dalle origini fino al Quattrocento, tutto il teatro italiano ebbe comunque un carattere prevalentemente liturgico e sacro: solo nel Cinquecento, come ricorda Zanobini, si passò "dal dramma sacro alla commedia profana" (1990: 282). I temi profani si basavano sugli aspetti comici della vita sociale e familiare, proprio come gli intrecci tipici della novellistica trecentesca (si pensi al *Decameron* del Boccaccio). La prima commedia per così dire 'boccacesca' fu la *Mandragola* di Machiavelli, incentrata sull'inganno, l'equivoco e il divertimento erotico. In seguito, una schiera di scrittori rinascimentali compose commedie sul modello latino di Plauto e Terenzio, ma arricchite dall'umorismo faceto proprio della beffa: "servi, parassiti, ruffiani si mescolano sulla scena a sciocchi, frati, ipocriti, mariti predestinati al tradimento" (Manacorda/Gangemi 1995). Tra le altre, si ricordino *La Calandria* (1513) di Bernardo Dovizi detto 'Il Bibbiena', sul tema della beffa ai danni dello sciocco; la *Venexiana*, anonima commedia in dialetto veneziano, scandita dal ritmo di intrecci amorosi, bisticci e gelosie; *Gl'Ingannati*, "un'altra commedia di beffe, di amori e di equivoci" (Zanobini 1990: 284), scritta dagli accademici senesi del circolo degli 'Intronati' e il dialogo-commedia *La Raffaella* (1539), il cui autore, Alessandro Piccolomini, era anch'egli membro dello stesso circolo senese. A quest'ultima commedia, scritta nella forma libera dell'atto unico che era tipica della farsa, si dovette la diffusione del dialogo nel teatro rinascimentale. In questo genere si distinse Pietro Aretino (1492-1556), ritrattista e parodista del costume sociale e autore di cinque commedie: *La Cortigiana*, *Il Marescalco*, e una trilogia classicheggiante costituita dalla *Talanta*, dall'*Ipocrito* e dal *Filosofo* (cfr. Zanobini 1990).

Ma il teatro comico rinascimentale era rappresentato anche da testi popolari o popolareggianti: in ambiente senese era diffusa la farsa rusticale, un genere parodistico in cui il personaggio del 'villano' era vittima di scherzi, inganni e goffe avventure. Fu proprio questa tendenza della commedia rinascimentale verso la farsa ad allontanarla dall'imitazione delle vecchie forme romane, giungendo fino alla Commedia dell'Arte. Attiva dal Cinquecento fino all'inizio dell'Ottocento, la Commedia dell'Arte nacque da comici di mestiere che cominciarono a dedicarsi alla recitazione a soggetto legata a tipi e caratteri codificati. L'Enciclopedia Motta (1968) ricorda come questo tipo di commedia fosse basata sull'improvvisazione proprio come le antiche *atellanae*, anche se i mezzi umoristici utilizzati erano spesso di gusto molto più triviale e volgare. Fu in questo periodo che nacquero le *maschere*, tanto che la Commedia 'dell'Arte', così chiamata perché recitata da compagnie regolari, fu detta anche Commedia 'delle maschere' o Commedia 'improvvisa e a soggetto'. Gli 'scenari', l'unica parte scritta della commedia, indicavano sommariamente la trama dell'azione, mentre i dialoghi erano affidati a un direttore scenico che comunque lasciava grande libertà agli attori. La fissità dovuta alle maschere che coprivano i volti era compensata da una grande mobilità del corpo: da una mimica gestuale più o meno sfrenata si arrivava talvolta fino all'acrobazia.

Ben presto, però, perduto l'iniziale vigore, la Commedia dell'Arte cadde nella meccanica ripetizione dei repertori e delle frasi fatte, come anche nell'eccessiva stilizzazione dei suoi personaggi: per riconquistare il pubblico ormai annoiato, i comici incrementarono doppi sensi e oscenità, rendendo le rappresentazioni sempre più stravaganti e paradossali.

È in questo contesto che assume grande importanza l'opera di Carlo Goldoni, "il più grande commediografo della letteratura italiana" (Manacorda/Gangemi 1995: 73). "In nome della semplicità e della naturalezza", Goldoni, secondo Zanobini, restituì "dignità artistica e dignità morale al teatro comico" (1990: 740). La commedia di Goldoni, una commedia 'di carattere', ossia incentrata sulla caratterizzazione dei personaggi, nacque in polemica e in opposizione con la Commedia dell'Arte: alla virtuosistica improvvisazione degli attori basata su un 'canovaccio' prestabilito, egli sostituì la commedia scritta e recitata senza maschere.

Nonostante la grande riforma operata dal Goldoni, il genere farsesco che aveva ispirato la Commedia dell'Arte si mantenne vivissimo fino ai nostri giorni. Dopo essersi generalizzata territorialmente, tinteggiandosi però di colori e toni regionali, la farsa ha assunto nel secolo scorso il ruolo tuttora generalmente riservatole di 'comica finale', ossia di

> breve componimento teatrale in un atto [...] trattante materia comica o lievemente satirica, che senza profondi intendimenti d'arte o di morale, vuole semplicemente divertire il pubblico [...] (Enciclopedia Motta 1968).

È questo il tipo di rappresentazione da cui Dario Fo prende spunto. Come egli stesso spiega

> Le farse erano state per me un'esperienza importantissima per capire come si scrive un testo teatrale. Avevo imparato a smontare e a rimontare i meccanismi della comicità, a scrivere direttamente per la scena, senza nessun passaggio letterario. E avevo capito anche quante cose vecchie e inutili c'erano in tanti testi teatrali, nel teatro di parole (in Valentini 1997: 58).

5.2.2 Il teatro politico di Fo

Nelle prime farse di Fo, che comunque riscossero grande successo tra i critici di sinistra, non è riscontrabile nessun impegno politico: egli è ancora lontano dal 'teatro politico' degli anni Sessanta, volto a smascherare i meccanismi della vita borghese. Valentini fa notare come la forte carica innovativa dell'autore-attore fosse allora tutta concentrata nel rifiuto della retorica e della banalità che caratterizzavano il teatro italiano di quegli anni. Esemplari al proposito sono quattro sue farse raccolte sotto il titolo generale *Ladri, manichini e donne nude*: si tratta di *Non tutti i ladri vengono per nuocere* (pochade[9]), *I cadaveri si spediscono, le donne si spogliano* (farsa gialla), *L'uomo nudo e l'uomo in frack* (farsa musicale) e *Gli imbianchini non hanno ricordi* (farsa per clown) (cfr. Valentini 1997: 55).

Sarà solo dopo l'esperienza della televisione, del primo impatto con le masse del

[9] "Genere teatrale leggero, simile al vaudeville, ma senza musica, con una trama comica di vicende intricate" (Zingarelli 1996).

pubblico popolare, della lotta contro la censura e della clamorosa rottura, che Fo tornerà al teatro con ideali politici più maturi. Messi da parte gli elementi teatrali meno impegnati, ossia funzionali a un riso fine a se stesso, a partire dal 1963 egli passerà a un teatro dalla comicità scatenata e dalla forte satira politica e storica.

D'altra parte, a metà degli anni Sessanta, dopo essere stato per molto tempo isolato dalla circolazione culturale, il teatro italiano si trovò improvvisamente al centro del dibattito intellettuale. Era quello il periodo in cui gli strati intellettuali e giovanili della sinistra italiana, amareggiati dalla deludente esperienza di governo del loro partito, iniziavano a gettare le basi del dibattito teorico che avrebbe alimentato la rivolta studentesca del '68. Tali fermenti politici non poterono non coinvolgere la produzione teatrale che, come ricordano critici e saggisti tra cui Binni (1977) e Valentini (1997), si era finalmente liberata dal conformismo degli Stabili e delle maggiori compagnie con la nascita di un nuovo teatro d'avanguardia. Carmelo Bene, Mario Ricci, Leo De Berardinis, Perla Peragallo e Carlo Quartucci, tra gli altri, furono al centro di queste esperienze rifiutate con orrore dall'establishment teatrale; essi vi furono spinti soprattutto dall'arrivo in Italia del gruppo americano *the Living Theatre*, che fece conoscere un nuovo teatro dove la gestualità si fondeva con il messaggio politico e il grido di rivolta contro la società del consumismo o contro le bombe del Vietnam con l'invito alla vita collettiva. Il teatro italiano si trovò quindi al centro di accesi dibattiti, a cui anche scrittori di successo come Moravia, Parise, la Ginzburg e la Maraini decisero di partecipare con la stesura di numerose commedie.

Fo, che in qualche modo aveva anticipato questo fervore teatrale innovativo, partecipò al dibattito in modo del tutto personale e individualista, senza mai abbandonare il concetto di 'nuovo nella tradizione', anche quando si spingeva al massimo della sperimentazione:

> Come accade in quasi tutti i fenomeni culturali di rilievo, il teatro di Fo nasce da un sapiente equilibrio di tradizione e novità. [...] Della teatralità popolare Fo ha saputo cogliere [...] e inserire nel suo progetto scenico i caratteri autenticamente trasgressivi, derivandone il talento del paradosso dell'assurdo e della sintesi assieme all'uso costante degli spiazzamenti del senso comune. Un risultato di tutto rispetto che passa attraverso un'opera di sovversione e reinvenzione eminentemente linguistica (dall'introduzione *Ridi con rabbia* in Cappa/Nepoti 1982: 10).

Fo stesso, inoltre, afferma:

> Ritengo che a teatro, tanto più si va sperimentando verso il nuovo, tanto più si deve affondare nel passato [...]; e a me interessa soprattutto un passato che sia attaccato alle radici del popolo, cioè che parta dalle *manifestazioni di vita e di cultura del popolo* come fonte essenziale di solidità e di ampiezza di rappresentazione sia nella vita che nella cultura, per poter esprimere nuove ricerche e saggiare nuove indagini [corsivo aggiunto] (in Valentini 1997: 99)[10].

Su queste basi si sviluppò il 'teatro politico' di Dario Fo. Per Guglielmino

> Fo è riuscito a dare allo spettacolo teatrale un significato e una destinazione profondamente diversi da quelli tradizionali: lo ha trasformato - senza però rinunziare allo specifico teatrale! - in uno strumento di dibattito politico, in un canale di militanza e di opposizione radicale: un fatto, questo, che nel panorama italiano del Novecento è completamente nuovo e rivoluzionario (1971: I, 395).

All'insegna dell'impegno militante, Fo si adoperò, insieme con il suo collettivo di compagni-attori, ad analizzare nel teatro il rapporto tra cultura e politica, a creare degli spettacoli che non si proponessero ad un pubblico scelto come prodotti finiti, ma che si adattassero ad esso. Si trattò dell'unico grande esperimento italiano di teatro popolare-politico e fu capace di coinvolgere un pubblico vastissimo che, come si è già visto, non si limitava ai confini nazionali. La costante ricerca condotta su questo terreno si esprimeva non solo attraverso i temi scelti, la militanza quotidiana e gli interventi diretti, ma anche attraverso la ferma intenzione di sottrarsi alla vecchia idea di cultura popolare, per creare un modo nuovo di comunicazione teatrale con il popolo.

> Fo ha trovato quel legame ampio, di massa, di diretta comunicazione fra attività artistica e pubblico, quel sapore di realtà e di concretezza che parecchi narratori oggi invano perseguono (Guglielmino 1971: I, 395-396).

Tuttavia, secondo Nepoti

---

[10] Da un'intervista rilasciata da Dario Fo a due esponenti della nuova critica, Giuseppe Bartolucci ed Ettore Capriolo, pubblicata su "Teatro 2", autunno-inverno 1967-1968, in un numero monografico dedicato al nuovo teatro di ricerca.

> non ha molto senso parlare di 'teatro politico di Dario Fo' come di una fase particolare del suo lavoro, dove tutto ci dimostra, al contrario, la persistenza dell'intento politico lungo l'intera produzione dell'autore (dall'introduzione *Ridi con rabbia* in Cappa/Nepoti 1982: 11).

Non si può negare che, grazie alla sua lunga e svariata esperienza teatrale, Fo fu capace di passare da quelli che si è visto essere gli artifici più tradizionali della farsa (cfr. p. 133) alle figure essenziali del giullare (*Mistero buffo*) e del pazzo (*Morte accidentale di un anarchico*), dando vita a un teatro delle e per le classi popolari, che ha restituito loro una voce culturale per molto tempo soffocata. Ma c'è chi come Binni mette in rilievo i limiti teatrali di un teatro popolare direttamente collegato a un'ideologia di classe:

> Sostanzialmente legato alla pratica di un teatro immediatamente sensibile al gusto e agli interessi del "pubblico", [Fo] si è trovato spesso condizionato dalle scelte politiche quotidiane - di corto respiro - del "pubblico committente", incapace di inserire il mezzo teatrale all'interno di un progetto culturale e politico più articolato e al di là di una serie di intuizioni importanti (sulla cultura subalterna, sul revisionismo, etc.) ma frantumate e spesso "risolte" con superficiali approssimazioni. Il fallimento dei grandi progetti della "Comune"[11], che ne facevano una grande esperienza politica oltre che teatrale, risiede proprio in questi limiti di teoria, probabilmente determinati da una ventennale pratica teatrale caratterizzata - a livello teorico - dalla approssimazione (1977: 82).

Binni ricorda al proposito le considerazioni di Fofi in merito ai "pericoli" del teatro politico di Fo:

> una ricerca di linguaggio pura e semplice (pura e semplice?) che si sostituisce farraginosamente e logorroicamente (e demagogicamente) al comizio, alla lezione politica [...] alla consolazione del pubblico extraparlamentare che finisce per recarsi a teatro ad applaudire se stesso [...]. Il rischio della predicazione lo spinge a una scarsa elaborazione, a mancare di sintesi specificamente attuata con le possibilità del teatro [...], e a difettare, insomma, di quella qualità di poesia (la parola non dovrebbe scandalizzare e se scandalizza è segno brutto) di cui proprio il teatro politico rivoluzionario ha maggiore bisogno (Fofi 1974, citato in Binni 1977: 80-81).

---

[11] Gruppo teatrale diretto da Fo e nato nel 1970 dalla dolorosa scissione di Nuova Scena, ossia il tentativo utopico e fallimentare di creare una compagnia di attori all'interno della quale fossero aboliti i ruoli tradizionali (capocomico, primo attore, macchinisti, facchini, ecc.) e tutti fossero caricati di uguali doveri e responsabilità.

Comunque stiano le cose, le motivazioni con cui i giurati di Stoccolma hanno conferito a Fo il Premio Nobel nell'ottobre del 1997 riassumono efficacemente la perseveranza e i brillanti risultati ottenuti nel corso di una movimentata carriera. Fo è stato premiato perché

> nella tradizione dei giullari medievali [ha] fustigato il potere e restituito dignità agli umili [...] Mescolando il riso e le riflessioni serie Fo non solo ha fatto prendere coscienza degli abusi e delle ingiustizie della vita sociale, ma ha mostrato anche come possano inserirsi in una prospettiva storica più ampia.

Inoltre

> la forza di Fo sta nel saper creare testi che divertono, impegnano e danno una prospettiva. Come nella commedia dell'Arte sono sempre aperti a delle aggiunte creative e incoraggiano gli attori a improvvisare, stimolando la partecipazione attiva del pubblico. La sua è un'opera di vitalità artistica e di ampiezza eccezionali[12].

5.3 *Morte accidentale di un anarchico* (1970)

In *Morte accidentale di un anarchico*, "uno degli spettacoli più mordenti della sua [di Fo] produzione" (Binni 1977: 60), la vicenda reale e particolarmente drammatica a cui si fa riferimento (la morte dell'anarchico Pinelli) è strettamente legata alla situazione italiana negli anni del terrorismo di destra e di sinistra, una spirale di violenza che sconvolse la nostra vita nazionale e che sarà sempre ricordata come il periodo dello stragismo di Stato.

Nel terzo volume dell'opera *Storia e storiografia* (1989), lo storico Desideri ricorda come il cosiddetto "autunno caldo" del 1969 fece temere che il radicalismo a sfondo anarchico di certe punte del movimento studentesco avesse fatto breccia nelle assemblee operaie e che l'agitazione delle fabbriche potesse sfuggire alla guida e al

[12] Motivazioni dei giurati di Stoccolma, riportate in Valentini 1997: 180-181.

controllo dei sindacati. Per evitare che il governo di centro-sinistra arrivasse ad aprire in Italia la strada al comunismo, l'opinione moderata rifluì su posizioni di destra. L'isterismo politico di cui la stampa e i partiti divennero preda spinse alcune forze conservatrici, tra cui i servizi segreti e l'esercito, a perseguire una 'strategia della tensione' con l'appoggio e l'incoraggiamento delle autorità. Il risultato fu una serie di esplosioni dinamitarde (ben 271 tra il 1969 e il 1972), episodi terroristici che uccisero moltissime persone innocenti. Una di queste fu la strage di Piazza Fontana, causata da una bomba collocata nella Banca dell'Agricoltura di Milano il 12 dicembre 1969. Le autorità e la stampa accusarono dell'attentato un gruppo di anarchici, uno dei quali, Giuseppe Pinelli, "cadde" dalla finestra dell'ufficio politico della questura milanese durante un interrogatorio.

Fo presentò al pubblico la sua rielaborazione dei fatti in chiave amaramente ironica nel dicembre del 1970, dopo che il caso Pinelli era stato archiviato come "suicidio" e che era iniziato il processo tra Calabresi e *Lotta Continua,* un giornale di estrema sinistra rinviato a giudizio per avere accusato la polizia, e in particolare il commissario Calabresi, di omicidio. Il processo tuttavia non fu mai portato a termine a causa del tragico assassinio di Calabresi avvenuto il 17 maggio 1972. Anche se bersagliata di querele e circondata di scetticismo, l' 'altra verità', che era stata già proposta dal volumetto *La strage di Stato* edito da Samonà-Savelli[13], aveva colpito gli animi e le coscienze non solo delle sinistre ma anche di una buona parte della borghesia: Valentini fa notare come giornalisti e avvocati, tra gli altri, persero ogni fiducia nella magistratura e nei ministeri, accorgendosi che all'interno dell'apparato statale non esistevano meccanismi o istituzioni al di sopra di ogni sospetto (1997: 135).

Il contributo personale di Fo alla triste vicenda con il suo *Morte accidentale di un anarchico* servì a informare, documentare e inasprire gli animi di un vastissimo pubblico. Il protagonista della commedia, il "matto", che nel corso della vicenda investiga sull'incidente smascherando e ridicolizzando le bugie diffuse dalle istituzioni ufficiali, è un pazzo buffone, ma "his madness is like Hamlet's - a weapon that uncovers truths no

[13] Citandolo nella seconda nota sulla rappresentazione di *Morte accidentale di un anarchico* (cfr. Appendice 1), Fo definisce questo libro "un documento straordinariamene preciso, ricco di materiale, e soprattutto scritto con grande decisione e coraggio" ([1974] 1988: 81).

one dares formulate in the sensible, 'real' world"[14] (Fo 1992: xi[15]). In una delle prime battute, il "matto" dichiara di essere affetto da "istriomania": è proprio l'accostamento follia-istriomania la chiave che, secondo i critici Cappa e Nepoti, concede al personaggio di "esprimere verità altrimenti indicibili" (1982: 93):

> il matto può sfuggire ad uno spazio circoscritto dall'*auctoritas* - spazio del teatro o spazio del manicomio - ed estendere, in un futuro extratestuale, il suo rovesciamento del potere con inversione dei ruoli e proprio incoronamento (cfr. l'analogia con le tecniche carnevalesche di incoronazione-detronizzazione) (1982: 93)[16].

E ancora

> il carnevale è la base stessa della concezione drammatica di Fo. Del resto, l'uomo di teatro si richiama da molti anni alla pratica trasgressiva della *giullarata*, il cui protagonista (il giullare) rivela dirette parentele con il *fool*, il pazzo del carnevale (dall'introduzione *Ridi con rabbia* in Cappa/Nepoti 1982: 8).

Tutta l'azione ruota attorno a questa figura emblematica del folle che entra nell'ufficio Affari riservati del Ministero dell'Interno, dove incontra - e interagisce con - i personaggi reali della strategia della tensione destando grande ilarità. Anche questa tecnica rientra nelle modalità della satira, il mezzo privilegiato dell'intervento politico di Fo che, grazie al suo carattere straniante, svela le incongruenze e il ridicolo della vicenda rappresentata. In questo modo, l'opera compie attraverso il riso un lavoro decostruttivo della cultura dominante e assume dunque un valore trasgressivo.

L'*Anarchico* dimostra tutta la forza del teatro politico di Fo, un teatro che, come l'autore stesso precisa, vuole fare ridere il pubblico sui fatti drammatici,

---

[14] "la sua pazzia è come quella di Amleto, un'arma che svela verità che nessuno osa formulare nel mondo della ragione, il mondo 'reale' " .

[15] Dall'introduzione a *Plays: 1*, scritta da Stuart Hood.

[16] Qui, come in altra sede, i due critici rilevano interessanti paralleli con la concezione del carnevale in Bachtin, ossia il luogo del mondo alla rovescia dove si invertono i ruoli gerarchici e repressivi imposti nella realtà dalle classi dominanti (cfr. Bachtin 1979).

> evitando così la catarsi liberatoria che nasce dal vedere il dramma rappresentato in scena. Mentre uno spettacolo ridanciano, satirico, grottesco, non ti permette di liberarti. Nella risata ti rimane dentro il sedimento della rabbia, nella risata non riesci a scaricarti (in Valentini 1997: 136).

Inoltre, come ricorda Hood nella già citata introduzione alla raccolta di commedie tradotte in inglese sotto il titolo di *Plays: 1* (1992), uno dei capisaldi della concezione teatrale di Fo è che il riso apre la mente del pubblico poiché gli permette di recepire e far proprie idee che, se invece fossero presentate sotto forma di dramma, sarebbero facilmente respinte perché spiacevoli o addirittura minacciose.

Il successo del teatro politico di Fo deriva dunque dalla sapiente fusione di svariati elementi: la denuncia, la comicità popolare propria dei giullari e della commedia dell'Arte e infine la satira violenta e drammatica imparata e ripresa da uno dei più grandi uomini di teatro della storia: Molière. In questo senso l'*Anarchico* può forse essere considerata la commedia più riuscita: con un intervento politico diretto, Fo crea un teatro nuovo, popolare, irriverente, che non è solo opera di informazione e di denuncia, ma anche spettacolo teatrale autonomo e di grande effetto, ripreso poi con successo nelle sale di mezzo mondo.

Ma la denuncia contenuta nell'*Anarchico* era così esplicita che l'autore rischiava di essere perseguito e la rappresentazione dell'opera vietata. Per sfuggire alla censura, allora, Fo fece sì che la commedia non narrasse la storia di Pinelli in modo diretto: attraverso un abile artificio, la fece precedere da un breve prologo in cui si affermava di voler raccontare un fatto accaduto nel 1921, ossia la morte di un altro anarchico, l'emigrante italiano Salsedo, "volato" anch'egli da una finestra del palazzo della polizia, ma a New York, in circostanze misteriose. Sempre nel prologo, si aggiungeva poi che, per rendere l'intera vicenda più verosimile, la si doveva supporre avvenuta "in una qualunque città italiana... facciamo conto Milano" e "ai giorni nostri" (Cappa/Nepoti 1982: 93). La giustificazione è fornita da Fo stesso:

> se qualche analogia con eventi di casa nostra era riscontrabile nel testo, ciò andava esclusivamente attribuito a quell'indecifrabile magia, costante nel teatro in quanto reinvenzione della realtà, che in

> infinite occasioni ha fatto sì che storie pazzesche, completamente inventate, si siano trovate ad essere impudentemente imitate dalla realtà[17] ([1974] 1988: 79).

Morte accidentale di un anarchico è dunque una farsa che Fo stesso definisce

> caricata di significati satirici espliciti, [...] costruita in modo che 'si dica tutto' sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli ma allo stesso tempo, attraverso la convenzione della vicenda analoga, si ammicchi, si alluda, si stabilisca un rapporto diretto con l'intelligenza del pubblico (in Valentini 1997: 135-136).

Secondo Cappa e Nepoti, la farsa dell'*Anarchico* si distingue dagli antichi moduli farseschi in quanto

> non più costretta a celarsi sotto parabole accettabili dagli spettatori dei teatri tradizionali, diviene immediatamente decriptabile, è una strizzata d'occhio al pubblico; come dire: "giochiamo insieme al travestimento, tanto da una parte e dall'altra sappiamo di che cosa vogliamo parlare" (1982: 92).

Proprio perché Fo e il suo gruppo di attori si preoccupavano soprattutto di *politica culturale* e dei rapporti da stabilire tra il collettivo teatrale (la Comune) e il pubblico, l'*Anarchico*, come molte altre commedie, continuò ad arricchirsi di nuove situazioni e personaggi derivanti dalla cronaca: rappresentata in Italia, la commedia si aggiornava di volta in volta sui fatti più salienti della strategia della tensione (tanto che nel 1972 il titolo fu ampliato in *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*); rappresentata all'estero, si adattava a fatti analoghi del nuovo ambiente socioculturale che toccavano direttamente o interessavano da vicino il nuovo pubblico a cui la farsa era destinata. Nella già citata intervista rilasciata alla giornalista Valentini, per esempio, Fo stesso ricorda come la versione della commedia adattata da Tim Supple e Alan Cumming rappresentata nel 1981 al National Theatre di Londra invece che di Pinelli parlasse del terrorismo dell'Ira, e quindi di quella vera e propria guerra civile iniziata nel 1966 che insanguinava Inghilterra e Irlanda del Nord e i cui momenti più drammatici risalgono proprio agli stessi anni dello stragismo di Stato in Italia. In questo modo, nonostante il

[17] Tratto dalla prima nota sulla rappresentazione di *Morte accidentale di un anarchico* (cfr. Appendice 1).

contenuto fondamentalmente diverso, la commedia in lingua inglese trasmetteva al nuovo pubblico un messaggio funzionalmente analogo e aveva su di esso un effetto simile a quello dell'originale di Fo sul pubblico italiano. Adattamenti di questo genere rendevano la rappresentazione teatrale una cronaca in diretta di quello che succedeva nella realtà più vicina agli spettatori, contribuendo così ad accrescere la popolarità di Fo e l'apprezzamento per la sua profonda critica al sistema.

6. DUE TRADUZIONI INGLESI DI *MORTE ACCIDENTALE DI UN ANARCHICO*

Si è visto in che senso i copioni di Fo siano "materiali vivi"[1] che permettono o meglio suggeriscono adattamenti in lingua alle diverse realtà socioculturali. È ovvio però che le traduzioni di una commedia pubblicate e quindi destinate anche alla lettura, per quanto 'adattate' esse siano, difficilmente arrivano a stravolgere del tutto il contenuto dell'originale. Questo risulta vero anche per le due traduzioni inglesi di *Morte accidentale di un anarchico* che si è scelto di analizzare: esse si rifanno alla prima versione italiana della commedia, quella, per così dire, 'ufficiale', presentata al pubblico nel dicembre 1970 e pubblicata in Italia dalla Einaudi.

I diversi approcci traduttivi adottati oscillano infatti dal massimo al minimo adattamento consentito dal testo senza 'addomesticare' (cfr. Venuti in 4.2.1) totalmente la vicenda narrata rispetto al contesto socioculturale anglosassone (come invece avveniva nella già citata versione rappresentata al National Theatre nel 1981). Ciò significa che, per quanto si prendano le distanze dal testo di partenza con omissioni e aggiunte che compensano la perdita del background culturale proprio del pubblico italiano, la collocazione spazio-temporale degli avvenimenti (Milano subito dopo la strage di Piazza Fontana) rimane invariata. Del tutto assente dalle versioni inglesi è invece l'artificio della 'trasposizione' per cui, come si è detto (cfr. p. 143), la versione originale stabiliva un parallelo tra la vicenda milanese dell'anarchico Pinelli e quella americana dell'anarchico Salsedo. Nonostante l'omissione del prologo, con cui nelle prime rappresentazioni della commedia si spiegava e si giustificava la trasposizione, la versione italiana pubblicata da Einaudi mantiene l'ambiguità dell'ambientazione[2]. Le traduzioni inglesi, invece, scritte a distanza di anni e in circolazione nei paesi anglosassoni, non avendo certo bisogno di difendersi da una possibilità di censura, preferiscono eliminare il

[1] Cfr. l'intervista rilasciata da Dario Fo alla giornalista Valentini, contenuta in Valentini 1997. Vedi in particolare p. 185.

[2] Si vedano ad esempio le battute: "MATTO: [...] Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire, da Roma [...]" e "MATTO: Ero a Bergamo, dovrei dire S. Francisco ma c'è la trasposizione".

gioco della trasposizione; quest'ultima, d'altra parte, una volta persa la sua funzione originaria, avrebbe solo creato confusione presso un pubblico già preparato ad assistere a uno spettacolo di provenienza italiana.

Per il resto, la storia narrata rimane essenzialmente la stessa, anche se il traduttore può prendersi la libertà di inserire nuovi riferimenti o di sostituire le situazioni citate con altre situazioni analoghe di maggiore impatto sul lettore d'arrivo. Fo stesso ha scritto al proposito una nota introduttiva alla versione inglese di Hanna e Richards (cfr. 5.2, pp. 130-131) in occasione della rappresentazione di quest'ultima al Wyndhams Theatre di Londra nel 1980. Si legge in tale nota:

> I am aware, in connection with the adaptation that follows, that certain moments in the play which were of obvious theatrical and political importance at the time had necessarily to be replaced because of their limited reference - that is to say because an English audience would be unaware of their background [3].

Nella stessa nota, Fo spiega come un pubblico inglese che assista a una versione adattata della commedia non possa certo immergersi nella stessa atmosfera reale e tragica in cui viveva il pubblico italiano nei primi anni Settanta. Egli suggerisce al lettore di "usare l'immaginazione" e di sostituire la violenza perpetrata da organizzazioni e gruppi italiani con fatti analogamente brutali e tragici che hanno turbato la storia inglese più recente. Un'operazione che, come si è visto (cfr. p. 140), era stata effettivamente compiuta dalla compagnia inglese che portò sulla scena *Morte accidentale di un anarchico* al National Theatre.

Tra le traduzioni inglesi, si è scelto di analizzare in particolare le due versioni già presentate in apertura di 5.2, ossia l'adattamento di Gavin Richards della traduzione di Gillian Hanna (1979) e la traduzione di Ed Emery (1992), in quanto rappresentano due esempi diversi di come si possa affrontare la traduzione di un testo teatrale. Nell'ambito di quella che è stata definita la 'Manipulation School' (cfr. 4.2.3), Bassnett presenta un articolo intitolato *Ways through the Labyrinth. Strategies and Methods*

[3] "Riguardo all'adattamento che segue, so bene che non si poteva fare a meno di sostituire determinati momenti della commedia, che all'epoca avevano un'ovvia importanza politica e teatrale, a causa del loro limitato significato per un pubblico inglese non informato del loro background ".

for Translating Theatre Texts (1985), in cui elenca cinque diverse strategie di traduzione teatrale. Con riferimento alla tipologia della studiosa, è possibile affermare che la versione del 1979 è un esempio di fusione tra il tipo di traduzione che utilizza immagini stereotipate della cultura di partenza per conferire all'opera una cornice comica e il tipo di traduzione definita *co-operative* (cooperativa), poiché comporta la collaborazione di almeno due persone alla stesura definitiva del testo d'arrivo. Per illustrare il primo tipo di traduzione, Bassnett cita le versioni inglesi, prodotte negli anni Settanta, di due autori italiani - De Filippo e lo stesso Dario Fo - in cui "the frame text is provided by a comic set of signs denoting *Italianicity*"[4] [corsivo aggiunto] (1985: 90). La studiosa spiega come, nel recitare le versioni inglesi, gli attori cercassero di imitare l'accento italiano e talvolta utilizzassero espressioni colorite della lingua italiana fino a creare un vero e proprio gergo 'anglo-italiano' dagli effetti comici.

> The result of this type of translation is to create a massive ideological shift: the frame tells British audiences that the play is primarily 'about' comic foreigners, and so when Dario Fo's *Accidental Death of an Anarchist* was performed in English, it had become a farce about the absurdities of Italians and their forces of authority, rather than being a savage satire on the corruption of the police and systems of power[5] (Bassnett-McGuire 1985: 90).

La versione del 1979 è anche una traduzione 'cooperativa' poiché è il frutto della collaborazione di una traduttrice, Gillian Hanna, e di un attore, Gavin Richards, presumibilmente non a conoscenza della lingua italiana. In questo senso, "the translator becomes someone who produces a basic *scenario* that is then worked on by the company"[6] (Bassnett-McGuire 1985: 91). I vantaggi di questo tipo di traduzione risiedono secondo Bassnett nell'immediata intersezione tra il processo traduttivo e una serie di problemi tipicamente legati alla rappresentazione scenica, tra cui le diverse

---

[4] "la cornice testuale è costituita da una serie comica di segni che denotano *italianità*".

[5] "Questo tipo di traduzione comporta un notevole spostamento ideologico: il contesto suggerisce al pubblico inglese che il 'soggetto' principale della commedia è la comicità di alcuni personaggi stranieri, tanto che quando *Morte accidentale di un anarchico* di Dario Fo fu recitata in inglese, la commedia divenne una farsa sulle assurdità degli italiani e delle loro forze pubbliche, piuttosto che una satira feroce sulla corruzione della polizia e dei sistemi di potere".

[6] "il traduttore diventa semplicemente colui che produce un copione di base successivamente elaborato dalla compagnia".

convenzioni teatrali delle culture di partenza e d'arrivo e i diversi stili di recitazione. In Gran Bretagna, per esempio, si richiede all'attore sulla scena di conferire al testo una certa 'fisicità', in modo da eliminare attraverso mimica e gestualità le eventuali ambiguità o difficoltà testuali, mentre invece nella tradizione italiana lo stile della rappresentazione è affidato alle capacità virtuosistiche del singolo attore, che utilizza il testo come uno strumento a sua disposizione. Solo con una strategia di traduzione cooperativa è possibile superare questo tipo di difficoltà legate alle convenzioni sceniche di culture diverse (cfr. Bassnett-Mcguire 1985: 91-92).

La versione di Ed Emery appare anch'essa come la fusione di due diversi approcci traduttivi che, tra i cinque proposti da Bassnett, sembrerebbero in opposizione, mentre invece si compensano a vicenda: quello per cui il testo teatrale è concepito come un'opera letteraria e quello per cui più che il testo in quanto tale si traduce la sua 'rappresentabilità' (*'performability'*). Secondo la studiosa, il primo approccio, che prevede una certa 'fedeltà' al testo di partenza, è particolarmente adatto "where the commission is for publication rather than for stage production"[7] (1985: 90). L'intento di tradurre la 'rappresentabilità' dell'opera, invece, si concentra sulla scorrevolezza della lingua d'arrivo in modo da produrre un testo che sia facile da recitare. Tale approccio prevede inoltre l'omissione di "passages that are deemed to be too closely bound to the SL cultural and linguistic context"[8] (1985: 91).

Si è scelto di iniziare l'analisi con queste precisazioni, volte a dare conto delle impressioni generali che derivano dai testi tradotti, in quanto, da un punto di vista prettamente descrittivo, non si può che procedere dal testo - e dal contesto - d'arrivo. D'altra parte, come afferma Toury,

> it is the *target* or *recipient culture*, or a certain section of it, which serves as the *initiator* of the decision to translate and of the translating process[9] (1985: 18-19).

---

[7] "dove la commissione prevede la pubblicazione piuttosto che la produzione scenica".

[8] "passi che si ritengono troppo legati al contesto culturale e linguistico di partenza".

[9] "la *cultura d'arrivo* o *ricevente*, o una certa parte di essa, è il *punto di partenza* della decisione di tradurre e del processo traduttivo".

6.1 Un'analisi descrittiva

La decisione di tradurre, la scelta dei destinatari per cui tradurre e quindi del metodo più adatto con cui tradurre è dunque determinata dal contesto socioculturale d'arrivo, senza il quale la traduzione non avrebbe motivo di esistere. In base a una simile prospettiva di partenza, l'analisi traduttologica presentata in questo capitolo sarà strutturata in linea generale secondo il modello proposto da Toury nel 1985 e rielaborato nel 1995 nell'ambito dei *Translation Studies* descrittivi[10]. Si è iniziato (cfr. p. 147) e si continuerà (cfr. 6.1.1) col considerare le due traduzioni scelte come testi inseriti nel contesto socioculturale anglosassone, indipendentemente dal loro rapporto di derivazione con l'originale italiano. I testi tradotti saranno quindi studiati dal punto di vista della loro 'accettabilità' nel sistema d'arrivo e, tenendo comunque presente che si tratta di traduzioni, si cercherà di valutare dove i testi vengono inseriti nel nuovo contesto culturale attraverso un *domesticating method* (metodo di 'addomesticamento') e dove attraverso un *foreignizing method* (metodo di 'esotizzazione') (cfr. Venuti in 4.2.1). Si passerà poi a un'analisi più propriamente traduttiva dei testi, cioè all'analisi dei loro elementi costitutivi intesi come "fenomeni traduttivi" (Toury 1985: 21 e 1995: 77), come soluzioni a determinati problemi di traduzione. Questa operazione comporterà naturalmente uno studio comparato dei testi di partenza e d'arrivo, con particolare attenzione a omissioni, aggiunte e fenomeni di compensazione (cfr. 6.1.2). In seguito, mantenendo i testi tradotti come punto di partenza per lo sviluppo dell'analisi, si cercherà di individuare ulteriori relazioni tra gli elementi dei testi di partenza e d'arrivo intesi come "unità dell'analisi comparata" (Toury 1985: 27 e 1995: 88) e di descriverne le eventuali corrispondenze (cfr. 6.1.3). Infine, i fenomeni descritti ad ogni livello di analisi, considerati in base a una nozione di 'equivalenza traduttiva' che si addica al tipo di testi esaminati, saranno rielaborati nel loro complesso in modo da individuare il particolare 'concetto di traduzione' che sta alla base delle scelte del

[10] Cfr. Toury, G. (1985): "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in T. Hermans (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londra, Croom Helm, pp. 16-41 e Toury, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins (in particolare: PART TWO, "A Rationale for Descriptive Translation Studies", pp. 21-112).

traduttore (cfr. 6.2).

È necessario precisare che la nozione di 'equivalenza traduttiva' introdotta da Toury non indica quella equivalenza - sia essa 'formale' o 'dinamica' (cfr. Nida in 1.1.2) - tra testo d'arrivo e testo di partenza individuata stabilendo un elemento costante in una lingua e tutti i possibili corrispondenti nell'altra. A tale nozione, che come si è ampiamente spiegato (cfr. cap. 1), è propria di un approccio linguistico o scientifico alla traduzione, Toury sostituisce un concetto di "equivalenza funzionale e relazionale" (1985: 36 e 1995: 86) in base a cui si distingue la traduzione da quella che tale non può essere definita in determinate circostanze socioculturali della lingua d'arrivo, ossia si distingue

> between adequate and inadequate instances of performance with respect to the governing model(s) and to the *norms* deriving from these models [corsivo aggiunto][11] (1985: 36).

Si ritorna così a quel concetto di 'norme' di traduzione, già trattato in 2.4.2, indispensabile se della traduzione si considerano il ruolo sociale e la posizione in funzione del potere e della ideologia.

Con queste precisazioni, le nozioni di 'equivalenza' e di 'concetto di traduzione' sono non solo il punto d'arrivo, ma anche l'idea sottostante ad ogni processo traduttivo. Una volta esplicitate, queste nozioni permettono infatti di

> reconstruct the possible process of CONSIDERATION and DECISION-MAKING which was involved in the act of translating in question, as well as the set of CONSTRAINTS which were actually accepted by the translator[12] (Toury 1985: 22).

---

[11] "tra esempi [di traduzione] il cui risultato sia adeguato o inadeguato rispetto al/ai modello/i dominante/i e alle *norme* che derivano da questi modelli".

[12] "ricostruire il processo RIFLESSIVO e DECISIONALE che ha determinato l'atto traduttivo in questione, come anche l'insieme di VINCOLI effettivamente accettati dal traduttore".

6.1.1 Fenomeni traduttivi e loro 'accettabilità': 'addomesticamento' o 'italianizzazione'

In apertura del quinto capitolo si è ampiamente discusso su cosa significhi tradurre un'opera teatrale e si è ritenuto opportuno stabilire fin dall'inizio in base a quale nozione di 'traduzione' la scelta di confrontare la versione adattata di *Accidental Death of an Anarchist* proposta da Gillian Hanna e Gavin Richards e quella più 'fedele' proposta invece da Ed Emery appare del tutto lecita. Nel corso dell'analisi che segue, risulterà sempre più chiaro come entrambe le versioni inglesi siano 'accettabili' in quanto traduzioni poiché entrambe sottoscrivono le 'norme' che dominano il sistema socioculturale d'arrivo, ossia quello anglosassone.

Una volta stabilito il ruolo di 'traduzioni' che entrambi i testi assumono nel contesto culturale d'arrivo, si può passare a considerare l'effetto che essi producono sul pubblico anglosassone a cui sono destinati. Da una lettura globale della versione di Hanna e Richards, risalente al 1979, emerge un'accentuata idea di 'italianità', come se l'intenzione soggiacente fosse quella di sottolineare la provenienza 'estranea', quasi 'esotica', del testo originale. Fin dall'inizio non si nasconde al lettore - né tanto meno allo spettatore di un'eventuale rappresentazione - che la commedia in questione è italiana e che quindi il testo inglese ne è una traduzione. Il primo personaggio che prende la parola, il commissario Bertozzo, cita infatti "the author of this sick little play, Dario Fo"[1], aprendo un gioco teatrale fatto di allusioni e ammiccamenti sarcastici al pubblico, da parte di attori, che, di tanto in tanto, si liberano della finzione scenica e commentano la loro azione teatrale. Verso la fine della commedia, poi, al culmine dell'intreccio, gli attori arrivano a giustificare l'allontanamento della versione inglese dal testo originale attraverso l'espediente del 'teatro nel teatro', con cui si fingono indignati per il modo in cui le battute scritte da Fo per il personaggio del "matto" (il *maniac*) vengono stravolte da chi ne recita la parte. Quest'ultimo, infatti, nel momento in cui si trova a dover elencare qualche esempio di scandalo clamoroso sfruttato dalle autorità di governo come mezzo "per mantenere il potere scaricando le coscienze degli oppressi" (come afferma la "giornalista" nella versione italiana), si allontana talmente dal testo originale che arriva a

[1] "l'autore di questa inquietante commediola, Dario Fo".

citare eventi successivi alla stesura del testo stesso e a cui, di conseguenza, Dario Fo non poteva nemmeno alludere:

MANIAC: Take Watergate for instance.
FELETTI: What?
MANIAC: Half the White House on a gangster's payroll, the big cheese pronounced guilty, what happens? He writes a bestseller, meets David Frost, lectures at Oxford and he's laughing all the way to the fucking bank; and Carter promises 'open government'. You see, scandal followed by promises.
FELETTI: What are you on about?
[...]
FELETTI: The play was written before Carter was even heard of.
[...]
MANIAC: (Getting carried away. To audience) *How many more Russian spies are downing port at Buckingham Palace? Why did the Anthony Blunt cover-up happen? Why? Because class runs thicker than nationhood or ideology. But who gives a TINKER'S about that - what the scandal-mongering press care about Blunt is whether he is knocking off Guy Burgess.*
SUPERINTENDENT: (Name of actor who is playing the part) *This isn't Dario Fo.*
MANIAC: I know, but I love a bit of political gossip. What about the bastard politicians and businessmen mixed-up in busting Rhodesian oil sanctions? We all know who they are. Are there any arrest? Not fucking likely. Meanwhile innocent black kids can't walk the streets for fear of getting picked up on SUS charges.
PISSANI: This is unheard of distortion of the author's meaning!
MANIAC: He'll get his royalties. Who's moaning?
PISSANI: Get back to the script!
SUPERINTENDENT: This is an insult to Dario Fo!
FELETTI: Good. I've got a bone to pick with him. Why is there only one woman's part in his blasted play? I feel marooned!
MANIAC: The author's sexist?
FELETTI: He's pre-historic!
BERTOZZO: Then why are we bothering?
MANIAC: He's a pre-historic genius! On with the dance!

MATTO: Prendete Watergate per esempio.
FELETTI: Cosa?
MATTO: Metà dei membri della Casa Bianca pagati da un gangster, il pesce grosso viene dichiarato colpevole e cosa fa? Scrive un *best-seller*, incontra David Frost[2], tiene una serie di conferenze a Oxford e adesso se la ride mentre corre a depositare nella sua fottutissima banca; e Carter promette un 'governo trasparente'. Vedete? Scandalo seguito da promesse.
FELETTI: Ma che intenzioni hai?
[...]
FELETTI: Quando questa commedia è stata scritta, di Carter non si era mai nemmeno sentito parlare.
[...]
MATTO: *(Mentre viene portato via. Rivolgendosi al pubblico)* Quante altre spie russe si nascondono a Buckingham Palace? Perché il caso Anthony Blunt è stato insabbiato? Perché? Perché gli interessi di classe vengono prima di qualsiasi nazionalità o di qualsiasi ideologia. Ma dopotutto chi se ne FREGA - quello che la stampa, sempre assetata di scandali, vuole sapere di Blunt è solo se soppianterà Guy Burgess.

[2] Conduttore e giornalista televisivo inglese.

QUESTORE: *(Nome dell'attore che sta recitando la parte)* Questo non è Dario Fo.
MATTO: Lo so, ma mi diverto a spettegolare un po' di politica. E quei bastardi di politici e uomini d'affari tutti interessati alle sanzioni petrolifere alla Rodesia? Sappiamo tutti chi sono. Qualcuno di loro è forse stato arrestato? Certo che no, cazzo. Nel frattempo ci sono bambini di colore innocenti che non possono nemmeno camminare per strada senza rischiare di essere arrestati sulla base di puri sospetti.
PISSANI: Questa è una distorsione inaudita del significato voluto dall'autore!
MATTO: Mica si lamenta! Avrà comunque i suoi diritti d'autore.
PISSANI: Attieniti al copione!
QUESTORE: Questo è un insulto a Dario Fo!
FELETTI: Bene. Ho un conto in sospeso con lui. Perché in questa dannata commedia c'è solo una parte femminile? Mi sento così sola!
MATTO: L'autore è un maschilista?
FELETTI: È un preistorico!
BERTOZZO: Ma allora perché non lasciamo perdere?
MATTO: Perché sarà anche preistorico, ma è un genio! Coraggio, riprendiamo![3]

Questi passi dimostrano che l'adattamento a cui la traduzione è sottoposta non tende solo alla 'naturalizzazione' della commedia in un contesto culturale anglosassone, ma anche alla sua 'italianizzazione', ossia ad enfatizzarne la sua provenienza italiana secondo una strategia di traduzione che ricorda da vicino la *foreignizing strategy* (strategia di 'esotizzazione') teorizzata da Venuti (cfr. 4.2.1). Si vedrà in dettaglio nelle pagine che seguono come questo effetto sia rinforzato dall'introduzione di frasi italiane sgrammaticate e di espressioni o nomi italiani coloriti e stereotipati.

Nella versione di Ed Emery pubblicata nel 1992, invece, la provenienza italiana della commedia non è per nulla enfatizzata. Per quanto la vicenda si svolga interamente in Italia tra personaggi italiani, il testo inglese potrebbe benissimo sembrare un originale, se non fosse per il ricorso del traduttore a una serie di note, che rappresentano la *foreignizing strategy* di questa versione. Tuttavia, proprio per non costringere a interrompere la lettura e a spezzare così facendo l'incalzante effetto comico delle battute, le note del traduttore non sono state inserite a piè di pagina, ma dopo la fine della commedia, come una sorta di appendice enciclopedica a cui il lettore inglese può decidere o meno di ricorrere per colmare le eventuali lacune culturali che rendono difficoltosa la piena comprensione del testo. Con le note di questa seconda versione,

[3] Traduzione propria. Nell'originale il passo riportato è completamente assente. Cfr. 6.1.2, pp. 298-299 e 6.1.3, pp. 315-316.

Emery non intende tanto creare un effetto di 'italianizzazione', quanto soprattutto fornire il riferimento culturale indispensabile per comprendere il testo tradotto. Quest'ultimo, infatti, a differenza del testo di Hanna e Richards, non è un adattamento scenico e quindi, nonostante alcuni cambiamenti, si mantiene in generale molto più 'fedele' all'originale, le cui frequenti allusioni al contesto socioculturale italiano sono di difficile comprensione per il lettore inglese.

Introdotte a grandi linee le differenze di approccio che caratterizzano le due versioni tradotte della commedia, ragioni organizzative impongono di far notare fin da questo momento che per scrivere e pubblicare i due testi teatrali inglesi si è scelto di sistematizzarli secondo lo schema classico di suddivisione in atti e scene (due scene nel primo atto e una sola nel secondo), mentre la versione italiana pubblicata da Einaudi riporta solo la separazione in due tempi (primo e secondo tempo) propria dello spettacolo presentato da Fo al suo pubblico. Più che l'addomesticamento della commedia di Fo rispetto agli standard inglesi, questo fenomeno sembra indicare piuttosto l'esigenza di canonizzare ai fini della pubblicazione una commedia concepita inizialmente come *situazione* da rappresentare a teatro, piuttosto che come *testo* destinato alla lettura.

Dopo queste indispensabili osservazioni, si passa ora ad analizzare in dettaglio il modo in cui di volta in volta i traduttori scelgono di avvicinarsi o allontanarsi dalla realtà e dalla cultura italiana a un livello prettamente linguistico. Qui come nei successivi livelli di analisi, la descrizione inizierà dalla versione più recente e non adattata, ossia la traduzione di Ed Emery, per poi arrivare alla versione adattata - e quindi più lontana dal testo italiano - di Hanna e Richards prodotta nel 1979. Come risulterà più chiaro nel corso della trattazione, questo procedimento rende più facile il confronto tra i due testi inglesi e dei due testi inglesi con l'originale.

In una nota preposta alla sua versione, **Emery** si preoccupa di annunciare al lettore quale approccio traduttivo è stato privilegiato: "The previous editions [...] were [...] heavily adapted from the original text. I have chosen to stay close to Fo's original, maintaining the original references"[4] (Fo 1992: 124). Questa generale linea di condotta

[4] "Le edizioni precedenti [...] erano [...] fortemente adattate rispetto al testo originale. In questa traduzione ho scelto di attenermi all'originale di Fo, mantenendo i riferimenti originali".

trova riscontro in molte delle scelte di traduzione effettuate, ma sembra anche essere in contraddizione con altre scelte di cui si cercherà di individuare le ragioni.

Si inizi col considerare l'uso dei **nomi propri**. Nella maggior parte dei casi, i nomi di luogo italiani sono stati mantenuti. Laddove si tratta di grandi città il cui nome è normalmente tradotto nei dizionari, si è optato per il vocabolo inglese; quando, per esempio, il "matto" invita il "commissario sportivo" a "recitare la battuta", ossia a ripetere la bugia con cui egli avrebbe tentato di incastrare l'anarchico, convincendolo a confessare la sua colpevolezza, il commissario esclama:

COMMISSARIO: Sì, senz'altro: "Mi hanno telefonato adesso da Roma... c'è una bella notizia per te: il tuo amico, pardon compagno ballerino ha confessato... ha ammesso di essere stato lui a mettere la bomba alla banca di Milano".

SPORTS JACKET: Right, fine. (He goes out of the door, and comes back in, playing his part) *'I've just had a phone call from Rome... I've got a bit of news for you: your friend - sorry, your* comrade *- the dancer, has confessed... He's admitted that he was the one who planted the bomb at the bank in Milan'.*

Nel caso di Padova, invece, è stato mantenuto il nome italiano nonostante l'esistenza dell'inglese *Padua*. Più volte all'inizio della commedia si ripete che tra i vari travestimenti del "matto" c'è anche quello di "docente all'università di Padova"; nella prima pagina si legge per esempio:

COMMISSARIO: [...] Qui la denuncia dice che ti sei fatto passare per psichiatra, professore già docente all'università di Padova... Lo sai che per millantato credito c'è la galera?

INSPECTOR BERTOZZO: [...] According to your charge sheet, you were arrested while passing yourself off as psychiatrist, a lecturer, formerly teaching at the University of Padova... Trading under false pretences... You do realise that you could go to prison for that?

Laddove si tratta di città e paesi poco noti e/o di modeste dimensioni, i nomi propri sono sempre riportati tali e quali. Al telefono con il "commissario sportivo", che entrerà in scena solo dopo il primo buio - o, per quanto riguarda le versioni inglesi, nella seconda

scena del primo atto -, il "matto" si prende gioco del suo interlocutore del quarto piano in questo modo:

> [...] Ah, ah, c'è il Bertozzo che ha detto una cosa molto spiritosa... se non t'arrabbi te la dico... non t'arrabbi? E va bene, allora te la dico: ha detto che...ah, ah... che dopo 'sta visita del giudice revisore ti spediranno nel sud, magari a Vibo-Valentia Calabrese... dove c'è il palazzo della questura che è a un piano solo e l'ufficio per il commissario è nel seminterrato [...]

> *[...] Ha, ha, Bertozzo just said something really funny... You won't blow a fuse if I tell you, will you? You sure? Alright then, I'll tell you. He said... Ha, ha... by the time this visiting judge's finished with you, they'll probably give you a nice posting down in the south somewhere, Vibo Valentia in Calabria, maybe... where the police station only has one floor and the inspector's office is in the basement! [...]*

Nel secondo tempo, quando incontra la giornalista, il "matto" finge di voler confermare le parole del giudice archiviatore in base a cui le testimonianze dei pensionati che avrebbero provato l'innocenza dell'anarchico erano "inattendibili"; paradossalmente, finisce però col denunciare le pessime condizioni in cui sono costrette le classi operaie sfruttate dal sistema:

> MATTO: [...] Come si può obiettivamente pretendere che un pensionato di una certa età, per di più invalido di guerra o del lavoro, a scelta, ex operaio, si noti bene: ex operaio, possa trovarsi in possesso delle minime qualità psicofisiche richieste dal delicato ufficio della testimonianza?
> GIORNALISTA: Perché un ex operaio non può? Mi spieghi.
> MATTO: Ma lei, signorina, dove vive? Invece di andare a farsi i servizi in Messico, Cambogia, Vietnam, perché non si fa una volta Marghera, Piombino, Sesto San Giovanni, Rho? Ma ha idea lei di che cosa sia un operaio? Quando arrivano alla pensione, e dalle ultime statistiche ci arrivano sempre in meno, quando ci arrivano, sono ormai strizzati come limoni, delle larve, con riflessi ridotti al minimo... allo straccio!

> *MANIAC: [...] Objectively speaking, how can anyone expect some ancient pensioner, who's probably a war cripple into the bargain, or maybe been invalidated out of the factory - an* ex-*worker, note that, an* ex-*worker - to have even the minimum psychological and physical qualities required for the delicate task of being a witness?*
> *JOURNALIST: Why not an ex-worker? What do you mean?*
> *MANIAC: Do you live in the real world, Miss Feletti? Instead of jetting off to Mexico, Cambodia and Vietnam, one day why don't you try visiting Marghera, Piombino, Rho or Sesto San Giovanni? Do you have any idea of what condition a worker is in, these days, by the time he gets to his pension? (and from the latest government statistics it appears that fewer and fewer of them actually do!) They're squeezed dry, worn to a frazzle. Hardly an ounce of life in them!*

Curiosa inoltre la decisione di rendere con *Canal*, in cui l'iniziale maiuscola indica status di nome proprio, l'italiano "naviglio", nome comune che indica un "canale navigabile" (*Zingarelli 1996*)[5].

MATTO: E poi, cos'ha dichiarato ancora?
QUESTORE: Che il suo alibi, quello secondo cui avrebbe trascorso il famoso pomeriggio dell'attentato a giocare alle carte in un'osteria del naviglio, era crollato, non reggeva più.

MANIAC: And what did you go on to say then...?
SUPERINTENDENT: That his alibi, that he had spent the afternoon of the bombing playing cards in a bar by the Canal, had collapsed..

Per quanto riguarda poi i nomi propri di persona, oltre ai nomi italiani di tutti i personaggi della commedia, è da segnalare l'uso di nomi inequivocabilmente italiani quali *Gianni* e *Luigi*, attribuiti dal *maniac* della versione inglese a due poliziotti implicati nell'immaginaria ricostruzione della 'caduta accidentale' dell'anarchico dalla finestra.

MATTO: [...] Nel frattempo, nel tentativo di rianimarlo, avrebbero spalancato la finestra; e, portato l'anarchico al davanzale facendolo sporgere un po', così che l'aria piuttosto fresca della notte potesse scuoterlo!... Si dice fossero in due a sorreggerlo... e come succede spesso in questi casi, ciascuno fidava nell'altro... Io tengo io? Io tieni tu? Patapum, è andato di sotto...

MANIAC: [...] In the meantime, in an attempt to revive him, they opened the window, put the anarchist in front of it, and made him lean out a bit for the cool night air to revive him... 'You got him, Gianni?' 'You got him, Luigi?' And bomp, down he went...

Facilmente riconoscibili sono alcuni ***CSIs* (*culture-specific items*)** italiani, ossia quei vocaboli che, in base alla definizione fornita nel secondo capitolo (cfr. 2.2.3), sono strettamente legati al sistema culturale italiano. Il testo inglese mantiene infatti i termini *carabinieri*[6] e *bersaglieri*[7] senza nemmeno segnalarli in corsivo, convenzionalmente

[5] Da segnalare però che nel secondo tempo della commedia, in una battuta omessa da entrambe le versioni inglesi (cfr. 6.1.2), il "matto" parla dei "pensionati del *N*aviglio", trasformando il nome comune in nome proprio.

[6] "arma dell'esercito italiano che svolge compiti di polizia civile, militare e giudiziaria" (*Zingarelli 1996*).

[7] Speciale corpo di fanteria leggera dell'esercito italiano (cfr. *Zingarelli 1996*).

utilizzato per parole straniere di uso non comune.

COMMISSARIO: Eravamo in questa stanza in sei: quattro agenti, io... un tenente dei carabinieri.

SPORTS JACKET: There were six of us in the room: four constables, myself, and a lieutenant from the carabinieri.

COMMISSARIO: *(sfogliando degli incartamenti, rivolto ad un indiziato che se ne sta seduto tranquillo)* Ah, ma non è la prima volta che ti travesti, allora. Qui dice che ti sei spacciato due volte per chirurgo, una volta per capitano dei bersaglieri... tre volte vescovo... una volta ingegnere navale... in tutto sei stato arrestato, vediamo un po'... due e tre cinque... uno, tre... due... undici volte in tutto... questa è la dodicesima...

INSPECTOR BERTOZZO: (As he flicks through a pile of paperwork, he turns to the MANIAC, who is seated, calm and relaxed) *Ha, so this isn't the first time you've passed yourself off as someone else! Here it says that you've been caught twice posing as a surgeon, once as a captain in the bersaglieri... three times as a bishop... once as a marine engineer... in all you've been arrested... let's see... two plus three, five... one, two... three... eleven times in all... So this makes the twelfth.*

Ma, nel corso della lettura, si incorre più di frequente in *CSIs* anglosassoni, che fanno presupporre un certo allontanamento della traduzione dall'originale. Si veda anzitutto l'espressione *silly wigs* riferita ai giudici, che, come è noto, in Gran Bretagna indossano buffe parrucche:

COMMISSARIO: Allora, ti sei già fatto passare qualche volta per giudice, o no?
INDIZIATO[8]: No, purtroppo non ne ho ancora avuto l'occasione. Ah, come mi piacerebbe: il giudice è il meglio di tutti i mestieri! Prima di tutto non si va quasi mai in pensione... [...] più sono vecchi e rinco... svaniti, più li eleggono a cariche superiori, gli affidano cariche importanti... assolute! Vedi dei vecchietti di cartone tutti impaludati: cordoni, mantelline di ermellino, cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto di Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della val Gardena... con due paia d'occhiali legati con le catenelle, che se no li perdono... non si ricordano mai dove li hanno appoggiati. [...]

INSPECTOR BERTOZZO: [...] Have you ever passed yourself off as a judge?
MANIAC: No, unfortunately. Chance never arose. I'd love to, though: best job in the world! First of all, they hardly ever retire... [...] the more ancient and idio... (corrects himself) *syncratic they are, the higher they get promoted, the classier the jobs they get! You see them up there, little old men like cardboard cutouts, silly wigs on their heads, all capes and ermine... with two pair of glasses on cords round their necks because otherwise they'd lose them...*

[8] Nella versione italiana il personaggio del "matto" è inizialmente definito "indiziato".

Si notino poi le espressioni giuridiche *Appeal Court judge* e *High Court judge*, che nel particolare caso in questione indicano lo stesso tipo di carica (ossia un giudice di cassazione italiano)[9] :

MATTO: [...] Ah, sì, sì... il giudice è il mestiere, il personaggio che chissà cosa non pagherei per riuscire a recitare almeno una volta nella vita. Il giudice di cassazione, dell'ordine superiore: "eccellenza... s'accomodi, silenzio, in piedi entra la corte... oh, guardi, ha perso un osso... è suo? No, è impossibile, non ne ho più!"

MANIAC: [...] Ah, yes, yes... The judge is the job for me - what a role! What wouldn't I give to be able to play a judge just once in my life? An Appeal Court judge would be lovely! 'Your Honour... this way please... silence in court... please be upstanding for the judge... Oh dear, lost your marbles, have we, Sir? I'll let you know if I find them...'

MATTO: [...] che cos'hai bisogno dal Bertozzo? No, lui non può venire al telefono, di' a me. Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire , da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione... Ah, sarebbe una specie di "revisore". Certo, evidentemente al ministero non sono d'accordo sulle motivazioni date dal giudice che ha archiviato l'inchiesta.

MANIAC: [...] what do you want with Bertozzo?No, he's busy at the moment, so you'll have to tell me. What's that? A High Court judge is being sent up specially from Rome...? If you ask me, he's been sent up to re-open the case of the death of the anarchist. Sure - it must be because Rome's not happy with the way the original inquest was put on hold when the judge adjourned it.

Vi sono inoltre le cariche o le istituzioni legate agli organi della polizia, quali *Inspector from the Special Branch*[10], che corrisponde al "commissario della politica [= sezione politica]" italiano, e *Forensic* [= *Forensic department*], usato al posto dell'italiano "[polizia] scientifica"[11]:

AGENTE: Dottor Bertozzo, c'è qui il commissario della politica che la desidera.

---

[9] La Corte di Cassazione ("supremo organo giurisdizionale", cfr. *Zingarelli 1996*) corrisponde alla *High Court* britannica intesa come *Supreme Court of Appeal for civil cases* (cfr. OALD 1989 e *Dizionario Inglese-Italiano, Italiano-Inglese SEI* 1977). Il traduttore rende con *Appeal Court judge* il "giudice di cassazione, dell'ordine superiore", con *High Court judge* il "giudice superiore" e con *High Court* la "Corte di Cassazione", a cui nel testo si riferisce anche il "Consiglio Superiore" tradotto con *Supreme Court*. È evidente che le quattro espressioni si riferiscono tutte al medesimo grado di giurisdizione.

[10] "(Brit.) department of the police force that deals with national security" (OALD 1989).

[11] Le due espressioni sono in qualche modo correlate in quanto *forensic* = "of, related to or used in (courts of) law" (OALD 1989), mentre "polizia scientifica" = "reparto della polizia che si avvale degli apporti più moderni della scienza nella ricerca della verità relativa ai reati commessi" (*Zingarelli 1996*).

CONSTABLE: Inspector Bertozzo, the Inspector from the Special Branch upstairs would like a word with you.

GIORNALISTA: [...] mi tolga una curiosità... diceva che in quella cassetta c'è il facsimile della bomba della banca.
BERTOZZO: Beh, facsimile molto approssimativo, essendo andati perduti tutti gli ordigni originali. Lei mi capisce...
GIORNALISTA: Ma una di bomba però se n'era salvata, inesplosa...
BERTOZZO: Sì, quella della Banca Commerciale...
GIORNALISTA: E mi spiega perché invece di disinnescarla e di consegnarla alla scientifica come di regola, in modo che la si esaminasse a fondo, i ritrovatori sono subito corsi in cortile, l'hanno seppellita e fatta scoppiare?
BERTOZZO: Perché me lo chiede, scusi?
GIORNALISTA: Lei lo sa meglio di me il perché, commissario... in quel modo, oltre la bomba, è andata distrutta anche la firma degli assassini...
MATTO: È vero: infatti si dice: "dimmi come fabbrichi una bomba e ti dirò chi sei".
BERTOZZO: *(Scuotendo la testa)* Eh no, ma quello non è il Piccinni.

Il matto ha afferrato la cassetta della bomba.

QUESTORE: Ma certo che non lo è! Stia zitto!
BERTOZZO: Ah, mi pareva bene. E chi è? *(Riceve un ennesimo calcetto).*
MATTO: Se il commissario Bertozzo mi permette, in qualità di dirigente della scientifica...
BERTOZZO: Ma a chi la dài a bere? Che fa?... lasci quella cassetta per favore... è pericoloso!
MATTO: *(gli sferra un calcetto)* Sono della scientifica... si faccia in là.

JOURNALIST: [...] could you clarify one thing for me...? You were saying that in the box there's a facsimile of the bomb that went off at the bank.
INSPECTOR BERTOZZO: Well, an approximate replica, since all trace of the original bomb was lost. If you follow me...
JOURNALIST: But one of the bombs was retrieved, wasn't it? Unexploded...
INSPECTOR BERTOZZO: Yes, one from the Bank of Commerce...
JOURNALIST: Could you explain to me why, instead of defusing it and sending it to Forensic - which would be normal practice, so that it could be thouroughly examined - when they found it they took it straight out into the yard and blew it up?
INSPECTOR BERTOZZO: I'm sorry - why do you ask?
JOURNALIST: You know perfectly well, Inspector... By destroying the bomb, they also lost the signature of the killers...
MANIAC: It's true. In fact we have a saying in Forensic: 'Tell me how you make your bombs, and I'll tell you who you are.'
INSPECTOR BERTOZZO: (Shaking his head) *Hey, no... that's definitely not Piccinni.*

The MANIAC picks up the bomb.

SUPERINTENDENT: Of course he isn't. Shut up.
INSPECTOR BERTOZZO: Ah, I thought he wasn't. Who is he, then?

He receives yet another kick.

MANIAC: If Inspector Bertozzo allows me, in my capacity as head of the Forensic Department...
INSPECTOR BERTOZZO: Who are you trying to kid...? What are you up to...? Leave that box alone, it's dangerous!

MANIAC: (He kicks him) *I am from Forensic, young man... Would you mind standing over there, please?*

Non manca l'organo definito *Arts Council* che non è esattamente quanto si intende nell'originale con "Ministero dello Spettacolo" [12] (cfr. 4.1.3, p. 108):

INDIZIATO: [...] Ho l'hobby di recitare delle parti insomma, sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia di recitare. D'altra parte io non ho mezzi, non potrei pagarli... ho chiesto sovvenzioni al ministero dello spettacolo ma, siccome non ho appoggi politici...

MANIAC: [...] I'm a sort of amateur performance artist. With the difference that I go for 'Théâtre Vérité' - my fellow performers need to be real people, but people who don't realise that they're in my plays. Which is just as well, 'cos I've got no money and couldn't pay them anyway... I applied to the Arts Council for a grant, but since I don't have political backing...

Interiezioni, versi e altre **parole onomatopeiche** variano spesso col variare della lingua e della cultura. Nella versione di Emery, la decisione di mantenersi fedele al testo originale non è in contrasto con la scelta di convertire le espressioni onomatopeiche dalla formulazione spesso fantasiosa e colorita di Dario Fo a una formulazione tipica della lingua inglese.

Nell'imitare un cane rabbioso, il *maniac* esclama: "*grrr grrr! Woof, woof!*", verso il secondo, che l'OALD 1989 definisce "(used to imitate the sound of the) bark of a dog"[13] e che il traduttore sostituisce all'improbabile verso del cane della versione italiana, una trovata alquanto farsesca e originale: "Maggrruuiim! Uhuouuoh!".

COMMISSARIO: Seduto o perdo la pazienza! *(All'agente)* e tu cosa fai lì impalato? Sbattilo sulla sedia!
AGENTE: Sì; ma dottore: lui morde!

[12] *Council* = "a usu. administrative body, a governing body of delegates from local units of a federation" (Webster 1991) o comunque, più in generale "a group of people appointed or elected to give advice, make rules, manage affairs, etc." (OALD 1989); mentre invece "Ministero" = "Complesso organizzato di uffici, diretti da un ministro, che presiede a un settore della pubblica amministrazione" (*Zingarelli 1996*).

[13] "(usato per imitare il suono dell') abbaiare di un cane".

INDIZIATO: Certo: mordo! Grrr grrr... e vi avverto che ho la rabbia. Me la sono beccata da un cane... un bastardone rabbioso che mi ha morsicato mezza chiappa. Però lui è morto e io sono guarito. Sono guarito ma sono ancora velenoso: Maggrruuiim! Uhuouuoh!

INSPECTOR BERTOZZO: Sit down, or I'm going to lose my temper! (To the CONSTABLE) *And what are you doing standing there like a prat? Sit him down!*
CONSTABLE: But he bites, sir!
MANIAC: Precisely. Grrr! Grrr! ...And I should warn you, I've got rabies. Got it from a dog... A rabid mongrel who took off half my bum. He died, I survived. Survived, but I'm still infected: grrr grrr! Woof! Woof!

Qualche riga più sotto, in una tirata comico-farsesca in cui cerca di rabbonire il commissario Bertozzo, il *maniac* imita il cigolio delle portiere dei metrò con "*Squish!*", mentre nella versione italiana preferisce il suono "frii gnach"[14].

INDIZIATO: No, non mi cacci via, signor commissario. Sto così bene con lei... nella polizia... mi sento difeso: fuori nella strada ci sono tanti pericoli... la gente è cattiva, vanno in macchina, suonano i clacson, frenano col cigolio... Fanno gli scioperi! Ci sono gli autobus e le vetture del metrò con le portiere che si chiudono di scatto... frii gnach... schiacciato... Mi tenga qui con lei... l'aiuto a far parlare gli indiziati... e i sovversivi... io sono capace di fare le supposte di glicerina con la nitro...

MANIAC: Oh no, don't throw me out, Inspector. I feel safe here with you... I feel protected, somehow! Life's so dangerous out there on the street... People are so horrible... Driving around in their cars, hooting their horns, screeching their brakes... And going on strike! Then you've got trams and subway carriages with their doors shutting all of a sudden... Squish...! Keep me here with you... I can help you get confessions out of your suspects... And subversives... I know how to make nitroglycerine suppositories...!

Il suono del treno - a cui il "matto" ricollega la figura del ferroviere anarchico, il protagonista assente della commedia - è imitato con l'espressione "*toot-toot*"[15], in cui la variazione ortografica permette di mantenere lo stesso effetto fonetico dell'italiano "tu-tut".

MATTO: [...] quell'uomo oltreché anarchico era un ferroviere!

[14] Versi e suoni riprodotti per iscritto nella versione italiana ricordano da vicino il cosiddetto *grammelot*, "una forma di gergo che appartiene esclusivamente a Dario Fo [...]. Si tratta di un assemblaggio di suoni privi di senso apparente ma, così afferma il suo autore, 'talmente onomatopeici e allusivi nelle cadenze e nelle inflessioni da lasciar intuire il senso del discorso' " (Cappa/Nepoti 1982: 9).

[15] Toot = "short sound from a horn, whistle, etc." (OALD 1989).

Se l'era dimenticato? E sa che significa ferroviere? Significa qualcosa che è legata per tutti alla nostra infanzia... significa trenini elettrici e a molla. Lei da bambino non ha mai avuto trenini?
COMMISSARIO: Sì ne avevo uno proprio a vapore... col fumo... un treno blindato, naturalmente.
MATTO: E faceva anche tu-tut?
COMMISSARIO: Sì, tu-tut...
MATTO: È splendido! Ha detto tu-tut e le si sono illuminati gli occhi! [...]

MANIAC: [...]that man was not only an anarchist, he was a railwayman! Have you forgotten that? And do you know what this railwayman means? It's something that goes back to the childhood of every one of us. It means train sets - clockwork... electric... Didn't you ever have a train set when you were a kid?
SPORTS JACKET: Yes, I did... A steam train... With real steam... An armoured train, of course.
MANIAC: And did it go toot-toot?
SPORTS JACKET: Sure, toot-toot...
MANIAC: Wonderful! When you said 'toot-toot', I saw your eyes light up! [...]

Infine, l'interiezione usata da Emery per esprimere il dolore è quella tipicamente inglese "*ouch*", "expressing sudden pain"[16] (OALD 1989).

BERTOZZO: [...] La vera bomba era piuttosto complessa. Io l'ho vista. Molto più complessa di questa. Opera senz'altro di tecnici di alta scuola... professionisti, come si dice.
QUESTORE: Ci vada piano!
GIORNALISTA: Professionisti? Militari forse?
BERTOZZO: È più che probabile. *(Tutti e tre insieme gli affibbiano calcetti).*
QUESTORE: Disgraziato...
BERTOZZO: Ahia! Perché, cos'ho detto?

INSPECTOR BERTOZZO: [...] The real bomb was rather complicated. I saw it. A lot more complex than this one. Evidently put together by people with a lot of know-how... Professionals, you might say.
SUPERINTENDENT: Careful how you go, there...!
JOURNALIST: Professionals? Military personnel, perhaps?
INSPECTOR BERTOZZO: More than likely.

The other three all start kicking him.

SUPERINTENDENT: Idiot...!
INSPECTOR BERTOZZO: Ouch! Did I say something wrong?

Anche il **linguaggio idiomatico e figurato** riflette tradizioni e modi di dire tipici di una cultura. Nella traduzione che si sta esaminando, per quanto essa segua l'originale più da vicino rispetto alla versione di Hanna e Richards, il lettore d'arrivo si troverà di fronte ad espressioni proprie della lingua inglese, che non lasciano presupporre alcuna

[16] "esprime dolore improvviso".

derivazione dalla lingua e dalla cultura italiana; nel complesso, infatti, il traduttore si è dimostrato abile nella ricerca di frasi e locuzioni idiomatiche che corrispondano nel significato e nell'effetto a quelle usate nel testo di partenza.

Appena entrato in scena, il "questore" rimprovera il "commissario sportivo" con queste parole:

QUESTORE: [...] Andiamo, non facciamo i ragazzini... invece di starsene tranquillo... che abbiamo già tutti gli occhi addosso... con quei disgraziati di giornalisti che alludono, mettono in giro un sacco di notizie bastarde... [...]

SUPERINTENDENT: [...] Look, let's not start behaving like children. We need to keep on our toes... we're in the hot seat now[17]*... [...] with all these bloody journalists running round making insinuations... telling lies... [...]*

Nell'indagare sulle cause che avrebbero spinto l'anarchico a gettarsi dalla finestra, il "matto", nelle vesti di giudice, afferma:

MATTO: [...] qui si commenta anche: sono parole vostre... testuali... riprese anche dal giudice che ha archiviato l'inchiesta... "indubbiamente ha concorso nella crisi suicida la paura di perdere il posto, d'essere licenziato". [...] Ma chi gliel'ha messa 'sta paura?... Chi è andato giù a piedi giunti a parlargli di licenziamenti in tronco...?

MANIAC: [...] it also says here - and this is word for word what you said at the time: 'Undoubtedly one element in his suicidal crisis had been the fear of losing his job, of being sacked.' [...] Who was it terrified him...? Who was it hit him with the bombshell that he was about to lose his job?[18]

E ancora:

MATTO: Per favore, non minimizziamo... E che, non sarete mica dei violinisti voi due... andiamo, tutti i poliziotti di 'sto mondo vanno giù di brutto che è un piacere, e non capisco perché, proprio voi, dovreste essere gli unici ad andarci con la vaselina? Ma è nel vostro diritto che vi comportiate così! Ma che, scherziamo?

MANIAC: Now look, please, there's no need to play coy with me. I know you're not running a girls'school[19] *here... I don't see why, when every police force in the world comes down like a ton*

[17] the hot seat = "the vulnerable position of a person who has important responsibilities and must face criticism, answer questions, etc." (OALD 1989).

[18] bombshell = "schocking and usu. unpleasant surprise" (OALD 1989).

[19] "non state mica dirigendo una scuola per ragazze".

of bricks[20]*, you have to be the only two going gently-gently*[21]*. Don't you ever watch the police serials on TV? It's your absolute* right *to carry on like that. Of course it is!*

"*In a tight spot*"[22] traduce l'italiano "incastrato", termine usato dal questore nei confronti dell'anarchico per indicare come si cercasse con ogni mezzo di indurlo a confessare la sua colpevolezza:

MATTO: [...] parlando con la stampa e alla televisione, ha dichiarato che l'anarchico prima del tragico gesto si sentiva ormai perduto... era "incastrato". Ha detto così?
QUESTORE: Sì, ho detto proprio così: "incastrato".

MANIAC: [...] you yourself told the newspapers and the TV that before his tragic gesture, the anarchist was 'in a tight spot'. Was that what you said?
SUPERINTENDENT: Yes, 'in a tight spot'.

Fingendosi dalla parte della polizia, il "matto" esclama:

MATTO: [...] non permetto che a causa mia voi abbiate delle grane.

MANIAC: [...] I can't let you get yourself into hot water[23] *on my account.*

mentre denunciando le condizioni difficili in cui versano le classi operaie (cfr. p. 158), egli afferma:

MATTO: [...] Ma ha idea lei di cosa sia un operaio? Quando arrivano alla pensione [...] sono ormai strizzati come limoni, delle larve, con riflessi ridotti al minimo... allo straccio!

MANIAC: [...] Do you have any idea of what condition a worker is in, these days, by the time he gets to his pension? [...] They're squeezed dry[24]*, worn to a frazzle*[25]*. Hardly an ounce of life in them*[26]*!*

---

[20] *Come down (on sb) like a ton of bricks* = "criticize or punish sb with great force or violence" (OALD 1989).

[21] In questo caso l'espressione idiomatica è stata tradotta con un linguaggio non idiomatico.

[22] "in a difficult position or situation" (OALD 1989).

[23] "get into trouble or disgrace" (OALD 1989).

[24] "vengono spremuti fino in fondo"

[25] "completely exhausted" (OALD 1989).

[26] Ounce of = "very small quantity of sth; any" (OALD 1989).

Nei panni del falso giudice revisore - inviato da Roma per riaprire le indagini sul caso dell'anarchico - il "matto" finge di aiutare il "questore" e il "commissario sportivo" ad elaborare una versione dei fatti che elimini tutte le contraddizioni in cui sono caduti per coprire la verità:

MATTO: Dunque, punto primo, regola prima: Quel che è detto è detto e non si torna più indietro. Perciò resta fisso che lei commissario e lei o chi per lei signor questore avete fatto il vostro saltafosso bidone... che l'anarchico s'è fumata la sua ultima sigaretta, che ha recitato la sua frase melodrammatica... ma è qui che abbiamo la variante: non si è buttato dalla finestra perché non era ancora mezzanotte, erano solo le otto.
QUESTORE: Come da seconda versione...
MATTO: E si sa un ferroviere rispetta sempre l'orario.
QUESTORE: Fatto sta che così abbiamo tutto il tempo di fargli cambiare umore... tanto da fargli rimandare l'intento suicida.
COMMISSARIO: Non fa una grinza!

MANIAC: So, Rule Number One: What's said is said, and can't be unsaid. We have to take it as given that you, officer, and you, Superintendent (or someone acting on your behalf), played your little charade... that the anarchist smoked his last cigarette, and uttered his famous last words... But here's where the difference comes: he didn't throw himself out of the window, because it wasn't yet midnight, it was only eight o'clock in the evening.
SUPERINTENDENT: As in the second version...
MANIAC: And, as we know, railwaymen are very particular about time-keeping.
SUPERINTENDENT: So this gives us plenty of time to change his mood... and to delay his suicidal intentions.
SPORTS JACKET: Things were going swimmingly![27]

Nella banda di anarchici di cui faceva parte il ferroviere 'volato' dalla finestra, si nascondeva anche un agente di pubblica sicurezza che ironicamente il "matto" definisce

[...] un'aquila che se gli domandi che cos'è Bakunin ti risponde che è un formaggio svizzero, senza buchi!

[...] He's as thick as two short planks[28]*. Ask him who Bakunin was and he'll tell you it's a Swiss cheese, the one without the holes!*

[27] Go swimmingly = "proceed without difficulties" (OALD 1989).
[28] (as) thick as two short planks = "very stupid" (OALD 1989).

Quando infine il "matto", ormai rivelate le sue vere intenzioni, fa sapere di avere registrato l'intera conversazione con il "questore" e il "commissario sportivo" e di volere spedire i nastri alla stampa e alle autorità, egli esclama vittorioso:

[...] questa sì che sarà una bomba!
[...] it'll be a "scorcher"[29]

Un'espressione idiomatica piuttosto volgare è usata da Emery per riprodurre il dialogo che si sarebbe svolto tra il "questore" e l'anarchico prima del fatidico 'volo' dalla finestra:

QUESTORE: Caro il mio manovratore, nonché sovversivo... devi piantarla di prendermi in giro... MATTO: No, no per favore... attenersi al copione. (*Mostra i verbali*) Qui non c'è censura... non ha detto così! QUESTORE: Beh, sì ho detto: hai finito di prendermi per il sedere! MATTO: S'è limitato al sedere? QUESTORE: Sì, glielo giuro.
SUPERINTENDENT: My dear railway shunter, not to mention subversive... You'd better stop making fun of me... *MANIAC: No, no... Stick to the script, please.* (He waves the statements) *No censorship here, if you don't mind... That wasn't quite what you said!* *SUPERINTENDENT: Well, I said: 'Have you quite finished taking the piss?'* *MANIAC: Well done: [...]*

Take the piss (out of sb/sth) significa secondo l'OALD 1989: "make fun (of sb/sth)"[30].

Talvolta, però, il traduttore ha deciso di ricorrere ad espressioni idiomatiche che non sembrano adatte al significato delle corrispondenti italiane, anche se ne assumono uno perfettamente in linea con l'andamento della commedia. Nella già citata tirata comica sui giudici anziani (cfr. p. 160), la battuta

"[...] oh, guardi, ha perso un osso... è suo? No, è impossibile, io non ne ho più!"

[29] "remarkable thing" (OALD 1989).
[30] "farsi gioco di/prendere in giro (qualcuno/qualcosa)".

viene tradotta con

'[...]Oh dear, lost our marbles, have we, Sir? I'll let you know if I find them...'

dove "lose one's marbles" significa "go mad; no longer behave sensibly or rationally"[31] (OALD 1989) e sminuisce rispetto all'espressione italiana la critica contro i giudici che mantengono la loro carica fino ad età avanzata.

"*Wishy-washy*", ossia "week or feeble (in colour, characteristics, quality, etc.)"[32] (OALD 1989) è l'appellativo che il "matto" riserva agli "anarchici di adesso" al posto di "pantofolai", che invece indica "chi ama e ricerca soprattutto il quieto vivere, spec. per indolenza" (*Zingarelli 1996*).

MATTO: [...] D'altra parte si sa, certe volte è anche pericoloso, uno va a dire a un anarchico: "per te si mette male, chissà i dirigenti delle ferrovie quando gli diremo che sei un anarchico... ti sbattono in mezzo ad una strada... licenziato!" E quello si abbatte... Un anarchico, diciamoci la verità, ci tiene più di tutti al posto... in fondo sono dei piccoli borghesi... attaccati alle loro piccole comodità: lo stipendio fisso tutti i mesi, la gratifica... la tredicesima, la pensione, la mutua, una vecchiaia serena... nessuno più dell'anarchico pensa alla propria vecchiaia, credetemi... sto parlando degli anarchici nostrani, naturalmente... quei pantofolai di adesso... Niente da fare con quelli di una volta... quelli scacciati di terra in terra...[...]

MANIAC: [...] Anyway, I realise it can be hard for you: you say to an anarchist. 'Things are looking pretty bad for you... Let's hope your employers don't find out you're an anarchist... Know what I mean? Otherwise bang goes your job on the railways...' And naturally he gets depressed... To tell the truth, anarchists are very attached to their jobs... Basically they're just petty bourgeois... attached to their little creature comforts... regular income every month, Christmas bonus, pension, health insurance, a peaceful old age... Believe me, there's no one like your anarchist for planning for his old age... I'm referring to your present-day anarchists, of course... your whishy-washy anarchists, not the real anarchists of yesteryear, the ones who were 'hounded by persecution from one country to the next...'[...]

Infine, il "commissario Bertozzo", che, in seguito allo scherzo telefonico orchestrato dal "matto" ai danni del "commissario sportivo", ha ricevuto da quest'ultimo un bel pugno in un occhio apparentemente senza motivo, chiede spiegazioni con queste parole:

[31] "diventare matto; non comportarsi più sensatamente o razionalmente".
[32] "debole o flebile (di colore, caratteristiche, qualità, ecc.)".

BERTOZZO: [...] sapessi almeno perché se l'è presa con me da gonfiarmi l'occhio...

Il questore gli dà di gomito.

COMMISSARIO: Ah, non lo sai eh? E il pernacchio?
BERTOZZO: Che pernacchio?
QUESTORE: Basta insomma... ci sono degli estranei...
MATTO: Appunto...
BERTOZZO: Ma questore, io vorrei solo capire che gli è preso... è entrato e senza dirmi manco buonasera... pom!
MATTO: Beh, almeno "buonasera" poteva dirglielo. Qui ha ragione, andiamo!

INSPECTOR BERTOZZO: [...] he could at least explain why he went and gave me a black eye...

The SUPERINTENDENT elbows him in the ribs.

SPORTS JACKET: Don't pretend you don't know. What about the raspberry?
INSPECTOR BERTOZZO: What raspberry...?
SUPERINTENDENT: That'll do, gentlemen... We have visitors...
MANIAC: Indeed we do...
INSPECTOR BERTOZZO: Superintendent, all I want to know is what on earth got into him... He comes into my office, and without so much as a by your leave... Smack!
MANIAC: He could at least have asked permission first!

Qui "*without so much as a by your leave*" significa "without asking permission; rudely"[33] (OALD 1989) e sostituisce "senza dirmi manco buonasera", che comunque indica 'scortesia', *rudeness* per l'appunto.

Perfino laddove l'italiano non ne faceva uso, il traduttore opta a volte per il linguaggio figurato. Nella già citata battuta in cui il "questore" rimprovera il "commissario sportivo" di comportarsi come un ragazzino (cfr. p.166), la constatazione

...invece di starsene tranquillo...

diventa

We need to keep on our toes...

espressione idiomatica che altera il senso della frase italiana: *on one's toes* significa

[33] "senza chiedere il permesso; scortesemente".

infatti "ready for action; alert"[34] (OALD 1989).

Non è possibile stabilire se i cambiamenti apportati siano sempre il frutto di una scelta ponderata o talvolta anche di una mancata comprensione dell'originale; tuttavia, le soluzioni, tipicamente inglesi, rendono il testo scorrevole e naturale nella lingua d'arrivo.

Senz'altro più difficile è stata la resa in inglese dei **giochi di parole** o delle **espressioni legate al contesto culturale italiano**. Laddove la traduzione non ne è stata omessa (cfr. 6.1.2), Emery ha generalmente optato per soluzioni perfettamente adattate ai nuovi destinatari. Quando, per esempio, verso la fine della commedia, il *maniac* si finge un vescovo "incaricato dalla Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia italiana", egli si offre di iniettare al commissario Bertozzo un "calmante benedettino"...

QUESTORE: Benedettino? MATTO: Sì, arquebuse in fiala! [...]

ossia un tipo di "liquore ottenuto per distillazione da erbe aromatiche" (*Zingarelli 1996*). Nella versione inglese, invece, si legge:

SUPERINTENDENT: Benedictine? *MANIAC: Yes, Father Finnigan's Special.*

dove al nome di un ipotetico padre benedettino, inventore del calmante in questione, viene associata un'espressione tipicamente anglosassone per indicare un prodotto particolare, nuovo o di qualità superiore.

Sempre verso la fine della commedia, il "commissario Bertozzo", prima di smascherare il "matto", gli si rivolge con tono di spregio:

[34] "pronto all'azione; all'erta".

BERTOZZO: [...] Tu invece adesso mi fai il piacere, caro il mio Fregoli del porcogiuda, di dire ai signori chi sei veramente... o, siccome m'hai scocciato, ti sparo nelle gengive... chiaro? [...]

INSPECTOR BERTOZZO: [...] Now, you, Mr Bigmouth Bullshit, you will do me the favour of telling these people who you really *are... or, since I'm getting very sincerely sick of the sight of you, I'll blow your damn head of...! OK? [...]*

Con l'espressione "*Mr Bigmouth Bullshit*"[35], il traduttore crea a mo' di nome e cognome un appellativo pesante attraverso l'unione di due attributi (*big* e *bull*) rispettivamente con due sostantivi (*mouth* e *shit*). È evidente che la battuta inglese è stata 'naturalizzata', che non si tratta cioè di una traduzione letterale dalla versione originale, dove "Bertozzo" si rivolge al "matto" definendolo "caro il mio Fregoli del porcogiuda", un'espressione impossibile da capire senza il necessario background culturale italiano. Leopoldo Fregoli (1867-1936) fu infatti un famoso attore di varietà e abile trasformista del primo Novecento, dal cui nome deriva il termine 'fregolismo', ossia la "tendenza a improvvisi e opportunistici cambiamenti di idee" (*Zingarelli 1996*).

Alcune soluzioni, però, suonano macchinose o comunque poco inglesi e sono forse il risultato della decisione di Emery di non allontanarsi troppo dall'originale. Il passo in cui il "matto" si appiglia alla fondamentale importanza di una virgola (che indica una "breve pausa intenzionale", secondo le sue stesse parole) per dimostrare di non mentire, viene tradotto da Emery alla lettera e perde quindi tutto il suo significato incentrato in italiano sul duplice valore dell'avverbio *già*.

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

[35] *have a big mouth* = "talk a lot" (OALD 1989); *bullshit* = "nonsense; rubbish" (OALD 1989) → "*Mr Bigmouth Bullshit*" = *someone who talks a lot of nonsense/rubbish.*

Remember, the comma is the key to everything! If there's a comma after the 'formerly', the whole meaning of the phrase changes.
[...] So it goes like this: 'Formerly', and here we could do with a sarcastic sneer, and if you want to add an ironic chuckle, all the better! 'Formerly...' (He grimaces and gives a high-pitched laugh) *'Lecturer at the University, another comma, of Padova...' It's like saying: 'Come on, what do you take me for... Pull the other one... Only an idiot would fall for that!*

È evidente che nelle parole del "matto" *già* non significa 'ex', secondo il valore normalmente assunto dall'avverbio quando è usato "davanti a un sostantivo e con ellissi di un verbo per indicare una denominazione, una carica, una funzione superata" (*Zingarelli 1996*), ma è usato con valore assoluto (e quindi seguito dalla virgola) per esprimere ironia e dubbio (cfr. *Zingarelli 1996*). L'avverbio *formerly*, con cui *già* viene tradotto letteralmente, non può assumere quest'ultimo significato (cfr. OALD 1989), tanto che il passo corrispondente in inglese appare totalmente privo della carica ironica garantita dal gioco di parole italiano.

Ancora, quando verso la fine dell'atto primo, scena prima[36] il *maniac* risponde al telefono (si scoprirà in seguito che sta parlando con *sports jacket*, il "commissario sportivo"), egli definisce il suo interlocutore "*Inspector Defenestra*", mantenendo approssimativamente l'espressione italiana "commissario definestra" e utilizzando l'iniziale maiuscola come se si trattasse di un nome proprio:

[...] *(...squilla il telefono. Tranquillo il matto risponde)* Pronto, qui l'ufficio del commissario Bertozzo. Chi parla? No, mi spiace, ma se lei non mi dice chi parla io non glielo passo...! Che è... il commissario... proprio lei in persona? Ma no... ma va? Che piacere... il commissario definestra! No, niente, niente... e da dove telefona?... e già, che stupido, dal quarto piano... e da dove se no?! [...]

[...] ...the phone rings. The MANIAC answers it.
Hello, Inspector Bertozzo's office... Who's calling? No, I'm sorry, I can't get him for you if you won't tell me who's calling... Well fancy that... the Inspector... Himself in person?! I don't believe it! Oh come on! What a pleasure... Inspector Defenestra...! No, nothing, nothing... And where are you calling from? Oh, of course, how silly of me, from the fourth floor... Where else? [...]

Così facendo, il doppio senso creato nell'originale viene completamente perso: il

[36] Si ricordi che la suddivisione in scene è presente solo nelle versioni inglesi.

lettore inglese che non conosce l'italiano non può certo comprendere il termine *defenestra*, che deriva dal verbo *defenestrare* - ossia "gettare dalla finestra" (*Zingarelli 1996*) - e che viene attribuito al personaggio implicitamente accusato, nel corso dell'intera farsa, di avere gettato dalla finestra l'anarchico.

Da segnalare poi la decisione del traduttore di mantenere la citazione di una famosa battuta del comico napoletano Totò, affidando a una nota (*5. A famous Neapolitan actor and comedian.*) il compito di spiegare al lettore di lingua inglese chi fosse Totò:

MATTO: Ma porco cane, siamo qui che facciamo i salti mortali per tirarla via di mezzo, per dimostrare che lei con la morte del ferroviere non ha niente a che fare... perché non era nemmeno presente...
QUESTORE: Ha ragione, mi scusi... ero distratto.
MATTO: Eh ma lei si distrae un po' troppo, dottore... Stia più attento... Dunque, come diceva Totò in una vecchia farsa, "a quest'ora il questore in questura non c'era!" [...]

MANIAC: For the love of God, here we are, going to extraordinary lenghts to get you out of this mess, to prove that you had nothing to do with the death of the anarchist... because you weren't even there....
SUPERINTENDENT: You're right, I'm sorry... I wasn't thinking.
MANIAC: Well you should *be thinking, Superintendent... Pay attention... So, as Totò [5] said in one of his farces, 'At this time, the Superintendent was not in the station'! [...]*

La battuta inglese "*'At this time, the Superintendent was not in the station'* " non suscita alcuna ilarità e perde ogni ragione di esistere, in quanto è la traduzione letterale di una battuta italiana tutta giocata sulla somiglianza delle parole che la compongono, cioè sulla ripetizione degli stessi suoni: "a *quest'or*a il *questor*e in *questur*a non c'era!". Sarebbe stato preferibile omettere la battuta del tutto o trovare una soluzione alternativa, come, per esempio, tralasciare la citazione di Totò e fare apparire la frase una semplice constatazione del personaggio; in ogni caso, sembra inevitabile la perdita dell'effetto comico-farsesco.

Infine, risulta estremamente interessante la presenza nel testo inglese di due **citazioni letterarie inglesi**. Alla "giornalista" che chiede come mai l'autolettiga per l'anarchico sia

stata chiamata cinque minuti prima del 'volo' di quest'ultimo dalla finestra, i poliziotti rispondono:

QUESTORE: D'altra parte, non capisco di che cosa lei ci voglia accusare. È forse reato essere previdenti? Appena, tre minuti d'anticipo... andiamo, nella polizia l'anticipo è tutto!
COMMISSARIO: E poi sono convinto che la colpa sia da imputarsi agli orologi. Quei cronisti avranno avuto gli orologi indietro... cioè, avanti...
QUESTORE: O forse sarà stato in ritardo l'orologio marcatempo del centralino telefonico che ha registrato la nostra telefonata...
AGENTE: Certo, più che probabile...
GIORNALISTA: Strana ecatombe di orologi!

SUPERINTENDENT: I don't quite see what you're accusing me of. Is it a crime all of a sudden, to plan ahead? A mere three minutes before time... Anyway, in the police we pride ourselves on keeping one step ahead!
SPORTS JACKET: And if you care to check, I'm sure you will find that all those journalists' watches were running slow... I mean, fast...
SUPERINTENDENT: Or maybe the time-stamp clock at the ambulance station was running slow when we phoned them...
CONSTABLE: Very possible, Sir.
JOURNALISTS: Sounds more like Alice in Wonderland![37]

Colpisce la decisione di Emery di cambiare totalmente il commento della giornalista alludendo al racconto dello scrittore inglese Lewis Carroll (tit. orig. *Alice's Adventures in Wonderland,* 1865), che, molto noto in tutto il mondo, rientra sicuramente nel patrimonio culturale di ogni lettore anglosassone.

Molto sottile, poi, una citazione shakespeariana con cui il *maniac* commenta una delle tante accuse mosse dalla "giornalista" al "questore".

GIORNALISTA: Ma l'altro confidente, il fascista? Quello c'era, no?... tant'è vero che il giudice di Roma lo ritiene il responsabile principale, organizzatore e mandante, che si sarebbe avvalso, è sempre il giudice che parla, della dabbenaggine di quegli anarchici per far loro compiere un attentato di cui non sospettavano certamente la criminale entità. Sono sempre parole e convinzioni del giudice, s'intende.
MATTO: Bumpete... È arrivato l'avvoltoio!
QUESTORE: Tanto per cominciare, le dirò che quel fascista di cui lei parla non è affatto un nostro confidente.
GIORNALISTA: Come mai, allora, bazzicava così spesso in questura, specialmente alla sezione politica di Roma?
QUESTORE: Se lo dice lei... A me non risulta.

[37] "Sembra quasi *Alice nel paese delle meraviglie*".

MATTO: (*porgendo la mano al questore*) Bravo, ottima parata!

JOURNALIST: But your other informer, the fascist, he was there, wasn't he...? In fact the judge in Rome considered him to have been the main organiser of the whole thing, the person who, once again in the judge's own words, had taken advantage of the naivety of those anarchists in order to involve them in a terrorist conspiracy the true criminal nature of which they did not suspect. As I say, those are the words of the judge himself. *MANIAC: A hit, a palpable hit!* *SUPERINTENDENT: Well, for a start, I have to tell you that the fascist you're talking about was not one of our informers at all.* *JOURNALIST: Oh no? Well in that case how come that he was always popping in and out of police headquarters in Rome? And the political section in particular...* *SUPERINTENDENT: I've only your word for that... This is the first I've heard of it.* *MANIAC:* (Going to shake the SUPERINTENDENT's hand) *Well said! Touché!*

La nota esclamazione "*A hit, a palpable hit!* è una battuta tratta dall'Amleto[38], sicuramente riconoscibile per molti lettori inglesi, a cui la versione italiana non accenna minimamente: la battuta corrispondente è infatti "Bumpete... È arrivato l'avvoltoio!", dove l'appellativo di 'avvoltoio' ("persona avida, rapace e crudele", *Zingarelli 1996*), ripetuto più volte nel corso del testo, viene attribuito alla giornalista. Considerando la già citata nota del traduttore in cui Emery dichiara di volersi attenere all'originale di Fo mantenendo i riferimenti originali (cfr. p. 156), la scelta di sostituire l'appellativo *vulture*[39] con una soluzione completamente diversa appare di difficile comprensione, tanto più che in altre occasioni nel corso della traduzione lo stesso appellativo viene mantenuto[40]. Si noti inoltre come il commento "ottima parata" pronunciato dal "matto" sia stato tradotto con *Touché*[41] (dal francese *toucher* = toccare, colpire) per mantenere la metafora del duello shakespeariano.

[38] È pronunciata da Osric nell'atto V, scena II.

[39] Il termine inglese *vulture* usato in senso figurato ha esattamente lo stesso significato dell'italiano 'avvoltoio': "greedy person seeking profits from the misfortunes of others" (OALD 1989).

[40] Appena iniziata l'intervista della giornalista, il "matto" suggerisce infatti al "questore":

Zitto, non ci cascare. (*Canticchia*) L'avvoltoio vola via... vola via dalla casa mia...

Sssh - don't fall for it. (He hums to himself) *Here she goes, swinging low, bye, bye... vulture...*

[41] "Expression used to acknowledge that one's opponent has made a good or effective point in an argument, a discussion, etc." (OALD 1989).

Si passi ora a considerare l'adattamento inglese della commedia proposto da **Hanna e Richards** in cui, nonostante alcuni esempi di 'addomesticamento', prevale senza dubbio l'intenzione di 'italianizzare' non solo i contesti situazionale e culturale ma anche la lingua stessa. Iniziando ancora con l'analizzare l'uso dei **nomi propri**, si può notare che, come nell'altra versione, per le grandi città, Milano, Roma ma questa volta anche Padova, vengono usati i nomi inglesi:

COMMISSARIO: [...] "Mi hanno telefonato adesso da Roma... c'è una bella notizia per te: il tuo amico, pardon compagno ballerino ha confessato... ha ammesso di essere stato lui a mettere la
bomba alla banca di Milano".

PISSANI: (Practicing off stage) *'I've just had a phone call from ROME!' 'I've just HAD a phone call from Rome!' ' I'VE just had a phone call from Rome!'*

He re-enters.

PISSANI (Very confidently) *I've just had a rome call from Phone.* (His confidence collapses)
[...]
PISSANI '...your friend, or rather partner, the dancer...'
[...]
PISSANI '...your friend has confessed to planting the bomb in the Milan bank in Rome'

COMMISSARIO: [...] Qui la denuncia dice che ti sei fatto passare per psichiatra, professore già docente all'università di Padova... Lo sai che per millantato credito c'è la galera?

BERTOZZO: The charges state that you falsely assumed the identity of a professor of psychiatry and former don of the University of Padua. That's fraud.

Tuttavia, il passo in cui il "matto", nelle vesti immaginarie di giudice revisore, inizia le sue indagini

[...] Dunque veniamo ai fatti. Ecco qua, secondo i verbali... *(sfoglia alcune carte)* numero venticinque ventisei ventisette e ventotene... *(Il commissario ha un moto di tosse per il fumo che gli va di traverso).* La sera del... la data non ci interessa... un anarchico, di professione manovratore delle ferrovie, si trovava in questa stanza per essere interrogato circa la sua partecipazione o meno all'operazione dinamitarda alle banche, che aveva causato la morte di ben sedici cittadini innocenti! [...]

viene così tradotto da Hanna e Richards:

According to the first transcript of the interrogation... pages 25, 26 and 27... on the evening of, the date's of no importance... 'An anarchist, by profession a railway worker, found himself under interrogation in this very room... on the subject of the bombs planted in railway carriages at the Milano Centrale Stazione *and more recently the notorious attack at the* Banco Agricoltura *in Milan which caused the death of some 17 innocent persons.' [...]*

Qui è da segnalare non solo l'aggiunta, rispetto al "*bomb attack at the Milan Bank of Agriculture*"[42] di Emery, di un accenno alle bombe scoppiate alla Stazione di Milano Centrale (cfr. 6.1.2), ma anche l'uso (volutamente) improprio dell'italiano. Nel primo caso (*Milano Centrale Stazione*), per quanto i termini italiani siano ortograficamente corretti, essi sono sintatticamente disposti secondo la struttura inglese che prevede la premodificazione; nel secondo caso, invece, è rispettato l'ordine sintattico italiano (postmodificazione) - anche se viene omessa la preposizione *dell'* -, ma si legge *Banco* (maschile) al posto di *Banca* (femminile)[43].

Se, come si è visto, Emery ha tradotto con il nome proprio *Canal* l'italiano "naviglio", Hanna e Richards hanno optato per un altro nome proprio di loro invenzione ma molto simile al vocabolo italiano: *Naviglia*.

MATTO: E poi, cos'ha dichiarato ancora?
QUESTORE: Che il suo alibi, quello secondo cui avrebbe trascorso il famoso pomeriggio dell'attentato a giocare alle carte in un'osteria del naviglio, era crollato, non reggeva più.

SUPERINTENDENT: According to his alibi he was supposed to have spent the afternoon of the outrage playing cards in a bar in Naviglia. I said that didn't hold water.

Così facendo, "l'osteria del naviglio" diventa un "*bar in Naviglia*", dove 'Naviglia' appare al lettore inglese come una sconosciuta località italiana.

Per contro, i veri paesi italiani poco noti o di modeste dimensioni (*Vibo-Valentia, Rho, Sesto San Giovanni*, ecc.) che, come si è visto (cfr. pp. 157-158), nella versione più fedele sono stati mantenuti, vengono qui del tutto tralasciati (cfr. 6.1.2).

[42] "attacco dinamitardo alla Banca dell'Agricoltura di Milano".

[43] Il nome corretto dell'istituto in questione è infatti *Banca dell'Agricoltura*, anche se *banco* è un sinonimo di *banca* perfettamente accettabile nella lingua italiana (cfr. *Zingarelli 1996*).

Passando ai nomi propri di persona, è necessario far notare che fin dall'elenco dei personaggi che precede l'inizio della commedia, si riscontrano differenze interessanti. I nomi dei personaggi non variano da una versione all'altra; ma tranne nel caso del "matto" (indicato appunto come *maniac*), del "questore" (il *superintendent*) e degli "agenti" (i *constables*, due personaggi secondari), Hanna e Richards scelgono più spesso di indicarne l'intervento facendo precedere le battute dai nomi propri.[44] Se dunque nella traduzione di Emery i personaggi che inscenano la commedia sono (in ordine di apparizione) "*inspector Bertozzo, maniac, constables, inspector in the sports jacket* (*sports jacket*), *superintendent* e *journalist*", nell'adattamento di Hanna e Richards essi sono rispettivamente "*Bertozzo, maniac, constables, Pissani, superintendent* e *Feletti*", mentre nell'originale l'elenco dei personaggi è del tutto anonimo: "matto (inizialmente definito 'indiziato'), questore, 1° Commissario, 2° Commissario, 1° Agente, 2° Agente, La giornalista". La ripetizione più frequente dei nomi italiani rientra nell'intenzione propria della versione adattata di conferire una forte idea di 'italianità'.

Inoltre, non tutti i nomi coincidono perfettamente con quelli dell'originale e della versione di Emery: piccoli cambiamenti quali *Pissani* invece di *Pisani* (il cognome del "commissario sportivo") o *Rabbia* invece di *Rabbi* (il cognome con cui il "matto" si presenta al commissariato) possono anch'essi contribuire ad italianizzare maggiormente il contesto: nel primo caso con il raddoppio della consonante intervocalica, un'operazione tipica di anglofoni che vogliano imitare la parlata italiana[45]; nel secondo caso col far coincidere il cognome con il nome comune 'rabbia', creando un gioco - molto sottile per il pubblico inglese - di rimandi con la situazione comica di poco successiva in cui il *maniac* finge di avere la 'rabbia':

> INDIZIATO: Certo: mordo! Grrr grrr... e vi avverto che ho la rabbia. Me la sono beccata da un cane...

[44] Emery ricorre a questa scelta solo in un caso, quello di Bertozzo, che però - per maggiore precisione - è sempre definito *inspector Bertozzo*.

[45] Si noti tra l'altro che per il pubblico inglese il nome *Pissani* risulta più ridicolo rispetto a *Pisani* poiché foneticamente richiama il termine volgare *piss* a cui viene aggiunto uno dei suffissi più tipicamente utilizzati per denotare italianità: *-ani*. Inoltre, l'espressione idiomatica *take the piss* significa 'farsi gioco di, prendere in giro' (cfr. p. 169) e Pisani, il commissario in giacca sportiva, è senz'altro il personaggio più ridicolizzato nel corso della commedia, specialmente nella versione più farsesca di Hanna e Richards.

MANIAC: And I've got rabies. Caught it off a dog.

Un cognome del tutto inventato da Hanna e Richards è *Palmi*, attribuito al *superintendent* (il questore):

QUESTORE: *(che non sa come liberarsi)* Grazie, ma se mi permette, io...
MATTO: *(cambiando tono all'improvviso)* Ma senz'altro, le permetto senz'altro... S'accomodi... e diamo inizio... A proposito il suo collaboratore l'ha informata sul fatto che io...?
COMMISSARIO SPORTIVO: No, mi scusi ma non ne ho avuto il tempo... *(rivolto al questore)* Il professore Marco Maria Malipiero, è il primo consigliere della corte di cassazione...
[...]
QUESTORE: *(che ha difficoltà a riprendersi dal botto)* Eccellenza... io non so proprio...
COMMISSARIO SPORTIVO: *(gli viene in aiuto)* Il giudice è qui per condurre una revisione d'inchiesta sul caso...
QUESTORE: *(con uno scatto inaspettato)* Ah, ma certo, certo, la aspettavamo!
MATTO: Vede, vede come è più sincero il suo superiore? Gioca a carte scoperte lui! Impari! Ma certo è un'altra generazione, altra scuola!

SUPERINTENDENT: Who is this dribbling cretin?
PISSANI: Professor Marco Maria Malipiero!
SUPERINTENDENT: What!
PISSANI: First Councillor to the High Court!
SUPERINTENDENT: What!
PISSANI: His honour, the judge is here to conduct the new enquiry...
SUPERINTENDENT: (To PISSANI) *Why didn't you warn me.* (To MANIAC) *We were expecting you, your Honour, but not so soon.*
MANIAC: Caught with your pants down eh?
SUPERINTENDENT: Not at all.

He glares at PISSANI.

PISSANI: I was trying to warn you, Palmi, but you wouldn't let me get a word in.
SUPERINTENDENT: Sir!
PISSANI: Sir.
MANIAC: I should hope so too. Take a tip from your superior, young man. A bit less of the familiar lip, bit more backbone and you wouldn't be coming to pieces at the first hint of hostilities. It's a different school altogether, isn't it Superintendent?

Oltre a suonare tipicamente italiano, il cognome *Palmi* può assumere per il pubblico inglese un significato implicito. *Palm* significa infatti "hide in the hand when performing a

conjuring trick"[46], mentre *palm sb off (with sth)* vuol dire "dishonestly persuade sb to accept sth"[47]; il tutto si accorda perfettamente con il personaggio in questione, accusato implicitamente e comicamente di nascondere la verità con ogni mezzo, per quanto inverosimile. Un altro gioco di parole, ma di difficilissima comprensione per il lettore inglese, sta nel fatto che *Palmi* è anche un paese in provincia di Reggio Calabria e, non a caso, subito dopo che il *Pissani* di Hanna e Richards si rivolge al questore *Palmi* chiamandolo per nome, il personaggio del *maniac* riconosce proprio nel questore un'ex guardia confinaria del fascio che operò secondo lui in Calabria (nell'originale si allude invece a Ustica e Ventotene, cfr. 6.1.2).

MATTO: Guardi, mi permetta di dirglielo immediatamente: lei mi è come dire... quasi familiare... come se l'avessi già conosciuto... tanti anni fa. Non è che lei per caso è stato al confino?
QUESTORE: *(balbettando)* Al confino?
MATTO: Ma cosa dico? Un questore al confino? Ma quando mai?! Veniamo piuttosto a noi!
QUESTORE: A noi!
MATTO: *(fissandolo torvo)* Ecco! *(Gli punta il dito)* Ma no, ma no: è impossibile! Basta con le allucinazioni! *(Si strofina gli occhi mentre il commissario velocissimo dice qualcosa all'orecchio del questore, che si accascia letteralmente su una sedia. Si accende nervoso una sigaretta)* [...]

MANIAC: Talking of schools... if you don't mind me saying... your face... it's as if... years ago...
SUPERINTENDENT: Calabria, perhaps.

The SUPERINTENDENT stiffens with fear.

SUPERINTENDENT: Calabria?
MANIAC: It is.

He draws the SUPERINTENDENT downstage. Under his breath.

MANIAC: 'Forth from the sterlising flame...
SUPERINTENDENT: ..shall burst an instrument of steel.'
MANIAC and SUPERINTENDENT: Ssssh!

SUPERINTENDENT's eyes fill with wonder and awe at the MANIAC. Comes to attention and clicks his heels. The MANIAC winks knowingly. They sing a few bars of the fascist youth song and do a few salutes at each other. Giggling.

MANIAC: Let's keep it to ourselves shall we. Now then, let's get down to the facts.

[46] "Nascondere nella mano durante un gioco di prestigio".
[47] "Persuadere qualcuno con l'inganno ad accettare qualcosa".

Si segnala infine l'aggiunta di altri nomi propri. Il nome *Franco*, attribuito a Bertozzo, è inserito verso l'inizio della commedia per rinforzare un confusionario e farsesco gioco di parole innescato dal *maniac* e totalmente assente nella versione italiana:

MANIAC: Good. (To BERTOZZO) *You too, Franco, no shirking.*
BERTOZZO: May we[48]*...!!*
MANIAC: ...That's French...
BERTOZZO: (Thumping the desk) *MAY WE GET ON [...]*[49]

I nomi *Giacomo* e *Batista* (l'ortografia è errata: *Battista* è la forma corretta) sono usati dal *maniac* per indicare i poliziotti ipoteticamente coinvolti nella caduta dell'anarchico dalla finestra al posto di *Gianni* e *Luigi* scelti da Emery per la sua versione (cfr. p. 159).

MATTO: [...] Nel frattempo, nel tentativo di rianimarlo, avrebbero spalancato la finestra; e, portato l'anarchico al davanzale facendolo sporgere un po', così che l'aria piuttosto fresca della notte potesse scuoterlo!... Si dice fossero in due a sorreggerlo... e come succede spesso in questi casi, ciascuno fidava nell'altro... lo tengo io? lo tieni tu? Patapum, è andato di sotto...

MANIAC: [...] At the same time two officers assisted the anarchist to the open window, supporting him as he leant out to take a few reviving gulps of cold night air. Now, as is often the case in such events, each of the officers thought the other had stronger hold, you know the sort of thing - 'To me Giacomo' - 'OK Batista!' and whoops, out he goes! What more can you say?

La *foreignizing strategy* (strategia di 'esotizzazione') con cui la commedia viene proposta al pubblico inglese da Hanna e Richards è particolarmente evidente nella scelta di inserire **parole o frasi intere in lingua italiana**, che in qualche modo richiamino i più tipici stereotipi di 'italianità'. Oltre a termini entrati a far parte del vocabolario inglese e

[48] Il francese '*Mais oui*' detto con pronuncia inglese risulta omofono dell'inglese '*May we*'; da qui il divertente equivoco.

[49] "MATTO: Bene. (*A* BERTOZZO) Tocca a lei, Franco, non cerchi di sottrarsi.
BERTOZZO: Possiamo...!!
MATTO: ...Ma questo è francese...
BERTOZZO: (*Battendo il pugno sulla scrivania*) POSSIAMO PROCEDERE [...]."
(Il gioco di parole è impossibile da riprodurre in italiano. N.d.T.)

pertanto non scritti in carattere corsivo, quali *Bravo*[50], usato in apertura del secondo atto con riferimento alla 'canzone dell'anarchia' con cui si chiude il primo atto,

IL MATTO: *(applaude, abbraccia e stringe mani)* Bravi, bravi!
ALL: Bravo! Well done! Magnificent!

compare *Padre*[51], usato dal *maniac* quando si trova solo nell'ufficio del commissario a rovistare tra le varie denunce:

MATTO:[...] Liberi tutti! *(Si sofferma a considerare un foglio in particolare)* No, tu no... tu sei una carogna... tu ci resti... tu vai dentro... *(Lo stende bene sul tavolo quindi apre l'armadio pieno di scartoffie)* Tutti fermissimi... è arrivata la giustizia! Oeu, mica saranno tutte denunce? E io brucio tutto... al gran falò! [...]

MANIAC:[...] Nobody move. Justice has arrived.
He empties files out of the window.
MANIAC: You're free, free, absolutely free! Not so free.
He opens top drawer of filing cabinet and looks through.
MANIAC: Oooh I see, the big fish. Pesci grossi! *Diamond smugglers, drug racketers. You can all stay there. Where are all the little people? I know.*
Close top drawer and opens bottom drawer. Looks through.
MANIAC: That's more like it. Heads!
Takes an armful of files and empties them out of the window.
MANIAC: Oh, sorry Padre.

Si notano poi: l'espressione idiomatica *Pesci grossi* (sottolineata nel riquadro soprastante), immediatamente successiva al corrispondente inglese *the big fish*, che ha

[50] "shout of approval, esp to an actor or a performer" (OALD 1989).

[51] "(used esp as a form of address) **1** clergyman in the armed forces; **2** priest or parson" (OALD 1989).

esattamente lo stesso significato[52] e la serie *io sono, tu sei, loro sono, lei...*, con cui il *maniac* cerca di insegnare a Bertozzo la grammatica italiana[53]:

INDIZIATO: No, lei è solo un po' sgrammaticato... Se vuole posso darle qualche lezione. Le faccio un prezzo buono... Direi di cominciare subito... c'è molto lavoro da fare: mi dica i pronomi di tempo e di luogo.

MANIAC: No! No! Your grammar is a bit retarded, that's all. I could give you a refresher course. Cut rate, naturally. Haven't done to well out of this year's spending cuts have you boys? Let's begin by repeating all subjective and objective, in Italian, pronouns beginning thus... io sono, tu sei, loro sono, lei...

Si rilevi la frase "*Famiglia. Pardona me*" (non scritta in carattere corsivo come invece sembrerebbe opportuno viste le scelte precedenti), pronunciata da *Pissani* quasi sul punto di lanciarsi dalla finestra, quando invece nell'originale è il matto che costringe il commissario sportivo e il questore a montare sul parapetto della finestra:

MATTO: Io, al vostro posto... QUESTORE: Al nostro posto? MATTO: Mi butterei dalla finestra! COMMISSARIO e QUESTORE: Come? MATTO: Mi avete chiesto un consiglio... e a 'sto punto, piuttosto di sopportare una simile umiliazione... Datemi retta, buttatevi! Su, coraggio! QUESTORE: Sì, va bene, ma che c'entra?! MATTO: Appunto, non c'entra. Si lasci prendere dal raptus e si butti! *(e li sospinge entrambi verso la finestra).* COMMISSARIO e QUESTORE: Ma no, aspetti! Aspetti! MATTO: Ma che "aspetti"! Cosa aspettate? Che ci state a fare su 'sta terra schifa? Ma è vita questa? Mondo bastardo, governo bastardo... Tutto è bastardo! Buttiamoci! *(e li trascina con veri e propri strattoni).* QUESTORE: Ma no, signor giudice che fa? Io ho ancora speranza! MATTO: Non c'è più speranza, siete finiti... volete capirla? Finiti!! Giù! QUESTORE e COMMISSARIO: Aiuto! Non spinga... per favore! MATTO: Non sono io che spingo, è il "raptus". Evviva il "raptus" liberatore! *(Li afferra per la vita e li costringe a montare sul parapetto della finestra).* QUESTORE e COMMISSARIO: No, no, aiuto! aiuto!

[52] Pesci grossi = "persone di forte potere" (*Zingarelli 1996*); *a big fish* = "an important and influential person" (OALD 1989).

[53] Da segnalare al proposito una inesattezza grammaticale del *maniac*, improbabile esperto italianista, che afferma di voler ripetere i pronomi soggetto e oggetto, mentre invece recita l'indicativo presente del verbo *essere* usando alcuni pronomi oggetto al posto dei pronomi soggetto. È evidente che l'inesattezza non ha alcuna importanza ai fini della commedia, il cui intento è semplicemente fare in modo che il pubblico ascolti qualche frase in italiano.

MANIAC: Jump, you dishonourable worms!
SUPERINTENDENT: I won't! It's not fair!
MANIAC: Fair? It's the only decent thing left. Follow your victim to oblivion!
PISSANI: He's right!

He climbs onto the window still.

PISSANI: I can't bear the disgrace! Famiglia, pardona me!
SUPERINTENDENT: No! No! No! There has to be another way!
MANIAC: Can't you feel the raptus boiling up inside you?
PISSANI: Oh oh oooh.

Swaying there, about to jump.

MANIAC: One great liberating leap!
SUPERINTENDENT: (Suddenly) I've got it! Don't panic! I've got it!
PISSANI: If I want to panic, I'll panic! I'm going!

Come nel caso già trattato di *Milano Centrale Stazione*, anche nella frase "*Famiglia. Pardona me*" si ricorre a un italiano 'inglesizzato', cioè calcato sull'inglese *pardon me*.

L'interiezione *Cristo Dio*, usata dal *Superintendent* in agitazione per l'arrivo della giornalista, è di registro troppo volgare per essere accettata da un pubblico italiano, che ne sarebbe sicuramente infastidito:

COMMISSARIO: [...] Se la sente proprio di recitare la parte di capitano?
MATTO: Non si preoccupi, durante l'ultima guerra ero cappellano dei bersaglieri.

PISSANI: Can you bluff your way in forensics?
MANIAC: No problem. I'll need a disguise, of course. Can't work without costume.
SUPERINTENDENT: Oh dear.
MANIAC: Not to worry. I have some stuff right here.
SUPERINTENDENT: Cristo Dio.

Da segnalare infine l'interiezione *Oh Dio!*, con cui il *maniac* chiude la commedia con una battuta completamente diversa da quella dell'originale:

MATTO: E chi se ne frega... importante è che scoppi lo scandalo... Nolimus aut velimus! E che anche il popolo italiano, come quello Americano, Inglese diventi socialdemocratico e moderno e possa finalmente esclamare "siamo nello sterco fino al collo è vero ed è proprio per questo che camminiamo a testa alta!"

MANIAC: Oh Dio! Whichever way it goes[54]*, you see, you've got to decide. Goodnight.*

Tutte queste espressioni denotano 'italianità' non solo da un punto di vista linguistico, ma anche e soprattutto in quanto collegate con temi o contesti tipicamente associati alla cultura italiana: arte, famiglia, politica e religione.

Alla religiosità, in particolare cattolica, si ricollegano anche alcune **espressioni latine**. La formula *in nomine spiritu sancti* è scherzosamente pronunciata dal *maniac* quando, nelle vesti del giudice revisore, egli ricorda al "questore" e al "commissario sportivo" il modo in cui furono condotti gli interrogatori alla "banda del lunedì" di Bergamo:

MATTO: Niente affatto, io sono più che convinto che voi trattiate gli indiziati scherzosamente come asserite... io mi ricordo, ero a Bergamo, dovrei dire San Francisco ma c'è la trasposizione, ero a Bergamo durante gli interrogatori alla cosiddetta "banda del lunedì" - vi ricordate, c'erano di mezzo pure un prete, un medico, il farmacista... quasi tutto un paese incriminato, che poi risultò innocente. Ebbene abitavo in un alberghetto proprio vicino alla questura dove si svolgevano gli interrogatori e quasi tutte le notti ero svegliato da urla e lamenti che in un primo tempo credevo di gente pestata, bastonata... ma poi ho capito che si trattava di risate. Sì, risate un po' sguaiate degli interrogati: "Ah ah, oh mamma! Basta, ah ah! Aiuto, non ce la faccio più! Commissario basta che mi fa morire dal ridere!"

MANIAC: [...] No seriously, Inspector, seriously. You see all this jocular banter explains a great deal that has often worried me. For instance, I was holidaying in Bergamo a couple of summers back during the time of the notorious 'Monday Gang' affair, if you recall? Practically everyone in the village was under arrest, the café proprietor, the doctor, even the priest; (in nomine spiritu sancti, you're nicked); of course in the end they all turned out to be innocent. Still, my hotel, you see, was right next to the police station and I simply could not get a wink of sleep the whole time I was there for the shrieks and screams and slappings and loud thuds. Naturally, I assumed as any citizen who reads the papers and watches TV would, that these were the sounds of suspects being beaten under interrogation by brutal country coppers. All too clearly now I can see how mistaken my impressions were. Those shrieks I heard were shrieks of laughter, the screams were screams of merriment and mirth accompanied by thigh slapping convulsions of humorous hysteria:

Thrashes about laughing and miming being beaten.

MANIAC: 'Hahahaha! Jeeesus! No! That's enough! I've heard that one before. Help! Haha, no more! I love a party. Don't you?' I can see it all. The wackey, witty carabinieri. *Those southeners...*

Mimes broken nose and cauliflower ear.

[54] L'attore si riferisce qui al doppio finale con cui si conclude la versione di Hanna e Richards; cfr. pp. 201-203.

MANIAC: ...what jokers ...sending their suspects spinning across the floor in fits of fun, smashing their heads on the tiles at the side-splitting japes:

Does somersault as result of imaginary blow in stomach.

MANIAC: 'Ha, stop it! Ha ha! No! Please! Mercy! I can't take any more!'

The THREE POLICEMEN have joined in the act, shouting and miming various tortures.

La parola *mater* è invece usata dal *maniac* quando, con grande ironia, egli finge di attribuire un significato psicologico al continuo massaggiarsi la mano destra da parte del commissario sportivo, mentre invece sa benissimo che il gesto è la conseguenza di un pugno sferrato dallo stesso al povero Bertozzo:

MATTO: [...] Lei dovrebbe andare da uno psicanalista. Quel massaggiarsi in continuazione è oltretutto sintomo di insicurezza... senso di colpa... e insoddisfazione sessuale. Ha forse difficoltà con le donne?

MANIAC: [...] This continuous massaging, yes, undoubtedly a symptom of insecurity, problems with mater in your formative years I expect. You should screw more. Unleash yourself.

Proseguendo l'analisi dell'adattamento di Hanna e Richards con l'esame dei ***CSIs*** in esso contenuti, non sembra che le scelte traduttive siano state compiute tutte secondo la stessa logica. Se infatti - come risulta dal passo sopra citato per contestualizzare l'uso della formula latina *in nomine spiritu sancti* - il termine *carabinieri* viene mantenuto (anche se è scritto in carattere corsivo e non in carattere normale come avviene nella traduzione analizzata in precedenza, cfr. p. 160), non si fa altrettanto con il termine *bersaglieri*: rispetto alle due volte in cui compare nel testo di Emery, si sceglie di evitarlo una prima volta col ricorso al suo iperonimo[55] 'esercito' (*army*) e una seconda volta con una totale omissione.

[55] "Vocabolo di significato più generico ed esteso rispetto a uno o più vocaboli di significato più specifico e ristretto (*iponimi*) che sono in esso inclusi" (*Zingarelli 1996*). Cfr. anche cap. 3, p. 85.

COMMISSARIO: *(sfogliando degli incartamenti, rivolto ad un indiziato che se ne sta seduto tranquillo)* Ah, ma non è la prima volta che ti travesti, allora. Qui dice che ti sei spacciato due volte per chirurgo, una volta per capitano dei bersaglieri... tre volte vescovo... una volta ingegnere navale... in tutto sei stato arrestato, vediamo un po'... due e tre cinque... uno, tre... due... undici volte in tutto... questa è la dodicesima...

INSPECTOR BERTOZZO picks up a visiting card and studies it, looking up at the MANIAC.

BERTOZZO: This isn't the first time that you've been up for impersonation is it? In all you have been arrested... let me see...

He leafs through the papers in front of him.

BERTOZZO: Twice as a surgeon, three times as a bishop, army captain, tennis umpire...

COMMISSARIO: [...] Se la sente proprio di recitare la parte di capitano?
MATTO: Non si preoccupi, durante l'ultima guerra ero capitano dei bersaglieri.

PISSANI: Can you bluff your way in forensics?
MANIAC: No problem. I'll need a disguise, of course. Can't work without costume.

Frequenti poi i *CSIs* legati al contesto culturale anglosassone: all'inizio della farsa il "matto" si trova in questura perché accusato di essersi fatto passare per

[...] psichiatra, professore già docente all'università di Padova [...]

[...] professor of psychiatry and former don at the University of Padua [...]

Tuttavia *don* è una carica tipicamente britannica che male si accorda con il nome di un'università italiana[56]; forse sarebbe stato più adatto alla situazione un vocabolo generico quale *lecturer*, al quale infatti il commissario Bertozzo fa ricorso solo qualche battuta più avanti:

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

BERTOZZO: 'Formerly, lecturer at the University of Padua.' True or false?

[56] *don* = "(*Brit*) teacher at a university, esp an Oxford or a Cambridge college" (OALD 1989).

Istituzioni e cariche giuridiche sono tutte convertite in base al sistema britannico: si vedano al proposito non solo espressioni quali *high court* che sta per corte di cassazione,

MATTO: Ah, come mi piacerebbe: il giudice è il meglio di tutti i mestieri! [...] Ah, sì, sì... il giudice è il mestiere, il personaggio che chissà cosa non pagherei per riuscire a recitare almeno una volta nella vita. Il giudice di cassazione, dell'ordine superiore [...]

MANIAC: Yes, but oh I'd love to be a judge. [...] a high court judge...

ma anche, per esempio, la professione di *barrister*[57]:

COMMISSARIO: [...] Qui, però, non c'è nel tuo curriculum che tu abbia fatto il giudice... e nemmeno l'avvocato?! INDIZIATO: Ah no, l'avvocato non lo farei mai. A me non piace difendere, è un'arte passiva; a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguitare! Io sono uno dei vostri... caro commissario! [...]

BERTOZZO: [...] Nothing in your curriculum vitae about a lawyer, not even a barrister here. *MANIAC: Who wants to be a barrister? I don't want to defend. I'm like you, Inspector. I like to accuse, convict, judge and pass sentence.*

Rispetto alla traduzione di Emery, però, quella di Hanna e Richards si mantiene più vicina all'originale in due casi. Nel primo,

AGENTE: Dottor Bertozzo, c'è qui il commissario della politica che la desidera.

CONSTABLE: Sir, the Inspector from the political branch is asking for you.

political branch è usato al posto di *Special branch* (cfr. pp. 161-162); nel secondo,

[57] "(in English law) lawyer who has the right to speak and argue as an advocate in higher lawcourts" (sottolineatura aggiunta) (OALD 1989).

INDIZIATO: [...] Ho l'hobby di recitare delle parti insomma, sempre diverse. Soltanto che io sono per il teatro verità, quindi ho bisogno che la mia compagnia di teatranti sia composta da gente vera... che non sappia di recitare. D'altra parte io non ho mezzi, non potrei pagarli... ho chiesto sovvenzioni al ministero dello spettacolo ma, siccome non ho appoggi politici...

MANIAC: [...] my hobby, you see, the theatre; and my theatre is the theatre of reality so my fellow artists must be real people, unaware that they are acting in my productions, which is handy, as you see, I've got no cash to pay them.
[...]
MANIAC: I applied for a grant from the Ministry of Culture but I hadn't got the right connections.

Ministry of Culture, piuttosto che *Arts Council* (cfr. p. 163), è un'espressione generica non legata ad alcun sistema di governo particolare e quindi riferibile a qualsiasi Stato.

Per quanto riguarda **interiezioni e voci onomatopeiche**, Hanna e Richards talvolta si discostano talmente dall'originale fino a creare suoni completamente diversi. Nel caso del treno, il nuovo rumore "*Whoo! Whoo!*" e poi ancora "*Chchch Whoo ch chWhoo Whoo*" evoca una vecchia canzone americana - dedicata al suono di un treno e intitolata appunto *Chatenuga Choo Choo* - che farsescamente tutti i personaggi insieme si mettono a canticchiare:

MATTO: [...] quell'uomo oltreché anarchico era un ferroviere!
Se l'era dimenticato? E sa che significa ferroviere? Significa qualcosa che è legata per tutti alla nostra infanzia... significa trenini elettrici e a molla. Lei da bambino non ha mai avuto trenini?
COMMISSARIO: Sì ne avevo uno proprio a vapore... col fumo... un treno blindato, naturalmente.
MATTO: E faceva anche tu-tut?
COMMISSARIO: Sì, tu-tut...
MATTO: È splendido! Ha detto tu-tut e le si sono illuminati gli occhi! [...]

MANIAC: [...] this man was not only an anarchist, but he was also a railwayman. What does that mean to you?
PISSANI: I don't know.
MANIAC: Think. Didn't you have a little train set when you were a nipple?
PISSANI: Yes.
MANIAC: A clockwork one?
PISSANI: Yes. A clockwork armoured train.
MANIAC: How appropriate.
PISSANI: It made real smoke.
MANIAC: Tell me, did it go 'Whoo! Whoo!'
PISSANI: Yes.
MANIAC: Wonderful. How did it go?
PISSANI: Whoo! Whoo!

SUPERINTENDENT: I had one, too.
MANIAC: Let's hear it.
SUPERINTENDENT: Chchch Whooo - ch chWhoo Whoo!
MANIAC: (Singing) *Pardon me boys -*
ALL: Is that the Chatenuga choo choo, Whoo whoo!
MANIAC: Wonderful! Wonderful! I bet your eyes sparkled! [...]

Altre volte, invece, le interiezioni rimangono simili a quelle italiane, anche nel caso in cui esistano specifici corrispondenti inglesi. Se, come si è già visto, l'interiezione tipicamente inglese per esprimere dolore è *ouch*, nella versione di Hanna e Richards si usa *aah*, molto più simile all'italiano *ahia* (cfr. p. 165).

BERTOZZO: *(scuotendo la testa)* Eh no, ma quello non è il Piccinni.

Il matto ha afferrato la cassetta della bomba.

QUESTORE: Ma certo che non lo è! Stia zitto!
BERTOZZO: Ah, mi pareva bene. E chi è? *(Riceve un ennesimo calcetto).*

BERTOZZO: I'm telling you he is not... (PISSANI and SUPERINTENDENT stamp on his feet) *Aah!*
PISSANI: We know.
BERTOZZO: Well who is he... (Again) *...aah!*

MANIAC has started to unscrew top of bomb.

Tuttavia, *ah* non è riconosciuta dal dizionario inglese come espressione di dolore: secondo l'OALD 1989, infatti, si tratta di un'interiezione usata per esprimere "surprise, delight, admiration, symphaty, etc."[58], mentre per *lo Zingarelli 1996*, che comunque non registra il lemma *ahia*, *ah* può esprimere, "secondo i casi e l'intonazione della voce, diversi sentimenti o stati d'animo come meraviglia, gioia, sollievo, dolore, minaccia, soddisfazione, ira e sim." [sottolineatura aggiunta].

Molte **espressioni idiomatiche e modi di dire** sono tipicamente inglesi e fanno dunque presupporre un adattamento dei corrispondenti italiani. Si pensi, per esempio, ai diversi appellativi attribuiti al *maniac* per indicarne lo stato di follia:

[58] "sorpresa, piacere, ammirazione, simpatia, ecc.".

CONSTABLE: (Terrified) *He' bonkers I tell you.*
[...]
CONSTABLE: He's bananas.
[...]
BERTOZZO: You think you're potty?
[...]
BERTOZZO: Throw yourself down the stairs you fruitcake!
[...]
BERTOZZO: Bloody nutter!
[...]
BERTOZZO: [...] some bloody loony was just telling me that if we ran into each other you were going to... hit me?
[...]
SUPERINTENDENT: He's a lunatic?
[...]
BERTOZZO: Yes. He's a nut. A maniac. [59]

In questo caso, l'inglese dispone di un vocabolario molto più ricco e colorito dell'italiano, costretto a ricorrere a offese più scontate e ripetitive:

COMMISSARIO: Ma porco giuda, ci voleva pure il matto velenoso!
[...]
COMMISSARIO: [...] quel disgraziato m'ha fatto perdere la trebisonda...
[...]
COMMISSARIO: [...] Ma 'sto disgraziato! Quello con la scusa di fare il matto si frega pure i cappotti...
[...]
QUESTORE: Ma è un matto!
[...]
QUESTORE: 'Sto delinquente, matto criminale [...]

Quando il "matto", dopo lo scherzo telefonico al "commissario sportivo", tenta di mettere in guardia Bertozzo contro il collega arrabbiato con lui, si legge:

COMMISSARIO: Ma cosa sta dicendo? Cos'è, un altro dei suoi personaggi?

[59] *bonkers* = "(*Brit sl*) completely mad, crazy"; go *bananas* = "(*sl*) become mad or angry, act very foolishly"; *potty* = "(*Brit infml*) (of a person or his behaviour) foolish or mad"; *nutty as a fruitcake* = "(*sl*) very crazy or eccentric"; *nutter* = "(*Brit*) foolish, eccentric or mad person"; *loony* = "(person who is) crazy or eccentric; lunatic"; *lunatic* = "wildly foolish person"; nut = "(*sl derog*) foolish, eccentric or mad person" (OALD 1989).

MATTO: Sì, se ne accorgerà che personaggio quando le arriverà il pugno in un occhio... e non gli posso neanche dare torto, al povero dirimpettaio del quarto piano...
COMMISSARIO: A chi?
MATTO: Al suo collega, cosa gli va a dire che spera tanto che lo sbattano in Calabria al seminterrato... lui e il suo capo ex guardia confinaria del fascio?
COMMISSARIO: Chi, il nostro questore? quello che...
MATTO: Che vi dirige e vi guida!
COMMISSARIO: Senta, adesso basta, m'ha fatto perdere già troppo tempo... Per favore: se ne vada! Vattene!

BERTOZZO: What?
MANIAC: He hasn't got you yet? Thank God I've warned you in time. He's fuming. Says he does a nice line in instant plastic surgery.
BERTOZZO: Who?
MANIAC: Your collegue. Who is the one with the fascist boss?
BERTOZZO: Inspector Pissani?
MANIAC: I've struck oil. The very man. He's after you and no mistake.
BERTOZZO: Get out. This is all blather.

dove *strike oil*[60] è un modo di dire figurato che significa "scoprire una ricca fonte di informazioni" (cfr. OALD 1989).

Al posto dell'espressione idiomatica volgare *take the piss* usata da Emery, Hanna e Richards usano *piss about*, usata sia nel senso proprio di "act (towards sb) in a foolish, time-wasting or deliberately unhelpful way"[61] (OALD 1989), sia nel senso di *take the piss (out of sb/sth)* (cfr. p. 169):

QUESTORE: Caro il mio manovratore, nonché sovversivo... devi piantarla di prendermi in giro...
MATTO: No, no per favore... attenersi al copione. (*Mostra i verbali*) Qui non c'è censura... non ha detto così!
QUESTORE: Beh, sì ho detto: hai finito di prendermi per il sedere!
MATTO: S'è limitato al sedere?
QUESTORE: Sì, glielo giuro.

SUPERINTENDENT: 'It's no use trying to pull the wool over my eyes, sonny.'
MANIAC: That's not what I've got here. This is a documentary reconstruction. I want the exact words in the exact manner.

SUPERINTENDENT re-exits and re-enters aggressively.

SUPERINTENDENT: 'Right you filthy pox-ridden pansy you piss me about one more time and I'll...!'

[60] "trovare il petrolio".
[61] "comportarsi (nei confronti di qualcuno) da folle, da perditempo o in modo tale da non essere volutamente di nessun aiuto".

MANIAC: Sorry to interrupt. It was 'piss me about'?
SUPERINTENDENT: I think so.

Si noti anche l'aggiunta di un'altra espressione figurata, ossia *pull the wool over sb's eyes*, che significa "hide one's real actions or intentions from sb; deceive"[62] (OALD 1989).

Anche in questa versione si ricorre talvolta al linguaggio figurato laddove l'italiano non ne fa uso. Per citare un esempio, al telefono con il "commissario sportivo" che gli annuncia il prossimo arrivo di un giudice revisore, il "matto" nelle vesti di Anghiari, un commissario collega di Bertozzo, si esprime in questo modo:

[...] Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire, da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione... Ah, sarebbe una specie di "revisore". Certo, evidentemente al ministero non sono d'accordo sulle motivazioni date dal giudice che ha archiviato l'inchiesta. Ma ne sei sicuro? Ah, sono solo: "si dice" ... mi pareva bene... prima gli va a meraviglia e poi ci ripensano... Ah, sarebbe per via dell'opinione pubblica che preme... Ma fammi piacere...L'opinione pubblica... ma chi preme [...]

[...] Ah the case of the anarchist. Where would that be, sir? ...Political files eh... [...] What exactly have you heard on the grapevine...? [...] Ha, ha... The Ministry doesn't trust the motives of the judge who conducted the first enquiry. Rotters, eh. Ha ha... sorry, no you must be very upset, of course... yes, pressure of public opinion... quite a who ha, ha who, who ha, don't mind me sir, just me [sic] *sense of humour... Yes... ha ha... what a bunch of yellow turds they are in that ministry. First they were delighted and now they are losing their bottle*[63]*... I see, so this chap is being sent to revise your previous testimony. I find that very interesting, sir.[...]*

Nonostante tutti questi esempi, rispetto alla traduzione di Emery, è maggiore il numero di espressioni figurate ricalcate direttamente da quelle usate da Fo nell'originale. Si vedano ad esempio i passi che seguono (cfr. pp. 166-168):

QUESTORE: [...] Andiamo, non facciamo i ragazzini... invece di starsene tranquillo... che abbiamo già tutti gli occhi addosso... con quei disgraziati di giornalisti che alludono, mettono in giro un sacco di notizie bastarde... [...]

[62] "nascondere a qualcuno le proprie azioni o intenzioni reali; ingannare".
[63] bottle = " (*Brit slang*) courage, impudence" (OALD 1989).

SUPERINTENDENT: A fine time to start cracking up. Perhaps you don't realise but there are eyes watching us. Press hounds snapping at our heels, waiting for us to slip just once so they can pounce. We must keep our heads.

MATTO: Per favore, non minimizziamo... E che, non sarete mica dei violinisti voi due... andiamo, tutti i poliziotti di 'sto mondo vanno giù di brutto che è un piacere, e non capisco perché, proprio voi, dovreste essere gli unici ad andarci con la vaselina? Ma è nel vostro diritto che vi comportiate così! Ma che, scherziamo?

MANIAC: Come on, cops the world over play a few dirty tricks. That's what you're paid for so don't play lily white with me.

MATTO: Dunque, punto primo, regola prima: Quel che è detto è detto e non si torna più indietro. Perciò resta fisso che lei commissario e lei o chi per lei signor questore avete fatto il vostro saltafosso bidone... che l'anarchico s'è fumata la sua ultima sigaretta, che ha recitato la sua frase melodrammatica... ma è qui che abbiamo la variante: non si è buttato dalla finestra perché non era ancora mezzanotte, erano solo le otto.
QUESTORE: Come da seconda versione...
MATTO: E si sa un ferroviere rispetta sempre l'orario.
QUESTORE: Fatto sta che così abbiamo tutto il tempo di fargli cambiare umore... tanto da fargli rimandare l'intento suicida.
COMMISSARIO: Non fa una grinza!

SUPERINTENDENT: Point one: what's said cannot be unsaid, therefore it stands that you Inspector and I or someone acting on our behalf played the little deception, the suspect smoked his last fag, but did not throw himself out of the window because it was only eight and not midnight and everyone knows that railwaymen have a great respect for timetables which gives us all the time in the world to change his mood, iron out all the wrinkles and give him a convincing motive for jumping.

Per difficoltà di trasposizione, i **giochi di parola** italiani sono spesso omessi (cfr. 6.1.2), ma, come nel caso già considerato in cui l'inglese *May we* viene scambiato per il francese *Mais oui* - un gioco di parole non riproponibile in italiano perché basato su un'equivalenza omofonica (cfr. p. 182) - ci si imbatte in un altro bisticcio linguistico creato dai traduttori direttamente nella lingua d'arrivo. Quando il "matto" si finge un cane rabbioso, egli afferma:

MATTO: [...] e vi avverto che ho la rabbia. Me la sono beccata da un cane... un bastardone rabbioso che mi ha morsicato mezza chiappa. [...]

MANIAC: And I've got rabies. Caught it off a dog. Rabid bastard, took a lump out me right here...
CONSTABLE: (Indicating right ear) *Right ear?*
MANIAC: No. Right here.

Questa volta il gioco si basa sull'omonimia tra l'avverbio *right* (= proprio) e l'aggettivo *right* (= destro) e sulla somiglianza di suono tra *here* (= qui) e *ear* (= orecchio).

Più adattata al pubblico inglese rispetto alla soluzione di *Emery* (cfr. p. 174) la decisione di tradurre "commissario definestra" con "*Inspector Defenestration*" e cioè con l'aggiunta di un suffisso inglese (*-tion*); affinché il significato della parola non rimanga oscuro, però, Hanna e Richards hanno ritenuto opportuno fornirne una spiegazione proprio attraverso le parole dello stesso *maniac*:

MATTO: [...] *(...squilla il telefono. Tranquillo il matto risponde)* Pronto, qui l'ufficio del commissario Bertozzo. Chi parla? No, mi spiace, ma se lei non mi dice chi parla io non glielo passo...! Che è... il commissario... proprio lei in persona? Ma no... ma va? Che piacere... il commissario definestra! No, niente, niente... e da dove telefona?... e già, che stupido, dal quarto piano... e da dove se no?! [...]

The telephone rings. He answers it, taking it over and putting it on the filing cabinet so he can continue to dispense justice as he talks.

MANIAC: Hello, Inspector Bertozzo's office, whom do I have the honour of addressing?... No, no, you tell me who you are and I might hand you over to him... Who? ...Oh how delightful... (Holding phone away) *...Bertozzo, it's good old Inspector Defenestration himself... Our little joke from the French fenêtre meaning window, i.e. 'defenestration', 'to chuck out from the same' [...]*

È evidente che in italiano una precisazione di questo tipo risulterebbe superflua. Curioso inoltre che si scelga di spiegare la parola *defenestration* come derivazione dal francese *fenêtre* piuttosto che dall'italiano *finestra*, una decisione forse fondata sulla terminazione del vocabolo con il suffisso *-tion* (comune anche in francese) e sulla sostituzione della *i* di *definestra* con una *e*, anche se, come si è detto (cfr. p. 174), l'azione a cui si allude implicitamente nella versione italiana è espressa dal verbo *defenestrare* e non *definestrare*.

Da segnalare infine un altro gioco di parole di difficile comprensione per il lettore italiano in quanto reso possibile da un riferimento culturale inglese. Quando nella prima parte della commedia il "matto" vuole dare prova delle sue numerose capacità, egli afferma:

INDIZIATO: Se vuole scrivo io a macchina, sono dattilografo patentato: quarantacinque battute al minuto...

MANIAC: Fine. I'll type. Qualified secretary, forty-five words a minute... *BERTOZZO: Shut up!* *MANIAC: Shorthand? I am a Pitman's man myself...Where do you keep the carbon?*[64]

Il doppio senso della frase sfugge totalmente se non si è informati sul fatto che Sir Isaac Pitman (1813-1897) fu l' "English inventor of a system of phonetic shorthand"[65] (Collins 1994) e che *pit* può significare "coal-mine"[66] (OALD 1989). Solo se in possesso di queste nozioni è possibile cogliere il nesso ludico tra *shorthand*, *Pitman* e *carbon*.

Per **concludere** questo primo livello di analisi, è possibile affermare che, dei due approcci traduttivi presi in esame, quello di Hanna e Richards, che adattano maggiormente la commedia al pubblico inglese, ha indubbiamente su di esso un impatto più forte. Ma, com'è facile constatare dagli esempi riportati, l'adattamento induce spesso a sostituire con soluzioni meramente comiche passi italiani di pungente tono satirico che, fondendo il tragico con il grottesco, costituivano momenti essenziali attorno a cui ruotava il messaggio centrale dell'opera.

Confrontata con questo approccio la traduzione non adattata di Emery, mantiene talvolta allusioni e riferimenti alla realtà italiana di comprensione tutt'altro che immediata in un contesto culturale diverso come quello inglese. Quando, per esempio, il "matto" mette in guardia Bertozzo dal collega arrabbiato con lui (cfr. p.193), si legge:

---

[64] "Stenografia? Io sono un allievo di Pitman... Dove lo tenete il carbone?".
[65] "inventore inglese di un sistema di stenografia fonetica".
[66] "miniera di carbone".

MATTO: Ma per dio! Siete tutti nevrastenici qui dentro? A cominciare da quel matto abusivo che va in giro a cercarla per spaccarle la faccia.
COMMISSARIO: (*si arresta un attimo*) Chi va in giro a cercarmi?
MATTO: Un tale, col maglione girocollo dolcevita, non glielo ha ancora dato il pugno?

e nella traduzione di Emery:

MANIAC: Oh for God's sake! You're all neurotic in here! First there was that lunatic who's going round looking for you, to smash your face in.
INSPECTOR BERTOZZO: (This stops him in his tracks) *Who's that? Who's going round looking for me?*
MANIAC: A character with a white roll-neck. [3] Hasn't he given you a smack in the gob yet?

L'immagine è immediatamente codificata dal lettore italiano come un riferimento al commissario Calabresi, ritratto da una famosa foto di giornale mentre indossava un maglione girocollo dolcevita e una giacca sportiva. Queste informazioni sono invece fornite al lettore inglese dalla nota del traduttore [3], il che rallenta notevolmente il processo di comprensione e sminuisce inevitabilmente l'effetto finale. D'altra parte, nel 1970, quando la commedia fu rappresentata per la prima volta in Italia, l'immagine di Calabresi così vestito rientrava nella cronaca italiana quotidiana, mentre la stessa immagine proposta a un pubblico inglese (o anche italiano) ventidue anni più tardi[67] risultava priva di qualsiasi significato.

Nell'esempio illustrato, così come in molte altre occasioni nel corso del testo, la traduzione di Emery è di difficile comprensione per il pubblico inglese, temporalmente e culturalmente lontano dalla turbolenta realtà italiana degli anni segnati dalla strategia della tensione (cfr. 5.3).

La versione 'meno fedele' di Hanna e Richards contiene un numero minore di riferimenti impliciti a persone e fatti della realtà italiana. Proprio per questo, ricorre spesso a un tono politicamente più esplicito, con forti (e pesanti) allusioni a sistemi fascisti-dittatoriali, naturalmente esasperate in funzione di un effetto comico: si vedano, per esempio, il saluto "*Heil Himmler*[68]" con cui il *maniac* congeda al telefono colui che si scoprirà essere *Pissani*, ossia il "commissario sportivo",

[67] Si ricordi che la versione di Emery risale al 1992.
[68] Himmler fu uno dei più stretti collaboratori di Hitler, a cui era affidata la direzione generale di tutte le operazioni inerenti allo sterminio degli Ebrei (cfr. Enciclopedia Motta 1968).

[...] Ricevuto, passo, prrree! (*pernacchio*) da parte di tutti e due e chiudo! (*Il matto abbassa il ricevitore quindi si getta subito alla ricerca del materiale*).

[...] (Raspberry) *Heil Himmler!!*

Puts down receiver. Gather papers. He starts to take off his disguise. Removing beard and glasses. Rummages in plastic bag for new stuff.

o la battuta di poco successiva, con cui il "matto" immagina di parlare al questore:

[...] "No! caro questore, lei deve smetterla, lei non è più direttore di un penitenziario fascista... se lo rammenti ogni tanto!"

Hanna e Richards trasformano la battuta in un'affermazione dal contenuto ancora più forte, riferita non al questore ma al "commissario sportivo":

'Ah my dear Inspector, you are not with your old Nazi pals in the days before the Liberation, now... [69]

È questo un tono politico più esplicitamente provocatorio, che il testo originale, scritto dieci anni prima e soprattutto nel clima di grande tensione causata in Italia dal terrorismo e dallo stragismo di Stato, non poteva certo permettersi di usare.

Per consentire e giustificare il tono irriverente dell'opera, Hanna e Richards compiono fin dall'inizio un'abile operazione: la prima battuta della commedia è una tirata dell'ispettore Bertozzo, totalmente assente nell'originale, in cui egli spiega brevemente al pubblico il suo ruolo,

[69] "Ah, caro il mio commissario, lei non è più tra i suoi vecchi amici nazisti, come nei giorni precedenti la Liberazione".

(*To Audience*) Good evening. I am Inspector Giovanni Batista Giancarlo Bertozzo of the Security Police. This is my office of the first floor of our notorious headquarters here in Milan[70].

il tragico antefatto

Notorious following a little sordid incident a few weeks ago when an anarchist, under interrogation in a similar room a few floors above, fell through the window. Although my colleagues claimed, quite reasonably, that the incident was a suicide, the official verdict of the enquiry is that the death of the anarchist was 'accidental'. Bit ambiguous you see. [...][71]

e la posizione dell'autore Dario Fo

I ought to warn you that the author of this sick little play, Dario Fo, has the traditional, irrational hatred of the police common to all narrow-minded left-wingers, and so I shall, no doubt, be the unwilling butt of endless anti-authoritarian jibes[72].

Si tratta di chiarimenti - in chiave sarcastica e autoironica per non stonare con il tono generale dell'opera - sicuramente inutili per il pubblico italiano, ma molto utili per calare quello inglese nella realtà che la commedia rappresenta.

Inoltre, rispecchiando la posizione ideologica inglese tipicamente moderata, la versione di Hanna e Richards del 1979 termina con l'espediente del 'falso finale', ossia un finale sdoppiato, completamente diverso da quello dell'originale, che permette di criticare ogni tipo di estremismo (di destra come di sinistra) e di condannare la violenza di qualsiasi colore politico:

ALL: Help! HELP! HELP!

MANIAC appears round the set. Talks to audience.

---

[70] "(Rivolto al pubblico) Buonasera. Sono l'Ispettore Francesco Giovanni Batista Giancarlo Bertozzo della Pubblica Sicurezza. Questo è il mio ufficio, al primo piano del nostro famigerato quartier generale di Milano".

[71] "Famigerato in seguito a un piccolo squallido incidente accaduto alcune settimane fa, quando un anarchico, mentre veniva interrogato in una stanza simile a questa qualche piano più su, è caduto dalla finestra. Anche se i miei colleghi, in modo del tutto ragionevole, hanno affermato che si è trattato di un suicidio, il verdetto ufficiale dell'inchiesta è che la morte dell'anarchico è stata 'accidentale'. Un po' ambiguo, capite. [...]"

[72] "Devo avvertirvi che l'autore di questa inquietante commediola, Dario Fo, prova nei confronti della polizia quell'odio tradizionale e irrazionale che accomuna tutti i sinistroidi di mentalità ristretta e che quindi sarò indubbiamente e mio malgrado il bersaglio di infinite beffe antiautoritarie".

MANIAC: She has to decide, you see. I mean, be fair. Some questions just can't be resolved gradually. Especially when you've only got thirty seconds left. Let's see what she decides.

FELETTI decides. A look of resolution. She looks at the FOUR POLICEMEN. Turns and bolts for the door.

ALL: HELP!
MANIAC: Bravo!
THE FOUR: HELP! HELP!
MANIAC: (Waves to POLICEMEN just before explosion) *Bye!*

A massive explosion. Lights. Blackout. Spot on MANIAC.

MANIAC: That's what I call a happy ending!

False exit.

MANIAC: However the drama critics won't go along with that - I mean we can't have the ultra-left hooligan winning hands down like that. Surely a good reformist like Maria Feletti must ensure that decency and the rule of law prevails. So let's see that version.

Lights up. Four handcuffed. FELETTI undecided. She decides. Rushes to the policemen and starts to unlock handcuffs.

ALL: HELP!
CONSTABLE: Bless you! Bless you!
PISSANI: I'll pray for you every day of my life.
SUPERINTENDENT: You're an angel. An angel of mercy.
BERTOZZO: Save me! Save me!

All free they rush for the door. Suddenly stop.

SUPERINTENDENT: She knows! She knows everything!
BERTOZZO: QUICK!

They grab FELETTI and handcuff her to the window frame.

FELETTI: No! You murderers! Help!
PISSANI: Quick. Run for it!

They all exit fast, laughing.

FELETTI: HELP! HELP!

Blackout except for spot.

MANIAC: Oh Dio[73]*! Whichever way it goes, you see, you've got to decide. Goodnight.*

TUTTI: Aiuto! AIUTO! AIUTO!

Il MATTO appare fuori dallo scenario. Parla al pubblico.

[73] Cfr. p. 186, in cui l'interiezione *Oh Dio* è presentata insieme con molte altre parole o frasi in lingua italiana usate da Hanna e Richards per richiamare i più tipici stereotipi di 'italianità'.

MATTO: Vedete, deve prendere una decisione. Anzi, andiamo, certe faccende non è proprio possibile risolverle con calma. Specialmente se si hanno solo trenta secondi di tempo. Vediamo cosa decide di fare.

La FELETTI si decide. Risoluta, guarda i quattro poliziotti, poi si volta dall'altra parte e scappa verso la porta.

TUTTI: AIUTO!
MATTO: Brava!
I QUATTRO: AIUTO! AIUTO!
MATTO: (*Un attimo prima dell'esplosione saluta i POLIZIOTTI con la mano*) *Bye bye*!

Un'enorme esplosione. Luci. Buio totale. Un faro si accende sul MATTO.

MATTO: Questo sì che è un lieto fine!

Falsa uscita.

MATTO: Ma i critici non saranno certo d'accordo: non si può accettare che un teppista di estrema sinistra esca vittorioso a questo modo. Da buona riformista, Maria Feletti saprà pur far sì che prevalgano la decenza e la legge. Stiamo allora a guardare quest'altra versione.

Le luci si riaccendono. I quattro sono ammanettati. La FELETTI è indecisa; improvvisamente prende una decisione. Corre verso i poliziotti e comincia a liberarli.

TUTTI: AIUTO!
AGENTE: Dio ti benedica! Dio ti benedica!
PISSANI: Pregherò per lei ogni giorno della mia vita.
QUESTORE: Lei è un angelo, un angelo misericordioso.
BERTOZZO: Mi salvi! Mi salvi!

Una volta liberati, scappano tutti verso la porta. Ma improvvisamente si fermano.

QUESTORE: Lei sa! Sa tutto!
BERTOZZO: PRESTO!

Afferrano la FELETTI e la ammanettano al telaio della finestra.

FELETTI: No! Assassini! Aiuto!
PISSANI: Presto! Scappiamo!

Escono tutti correndo e ridendo.

FELETTI: AIUTO! AIUTO!

Buio. Faro sul MATTO.

MATTO: Oh Dio! Come vedete, in un modo o nell'altro, bisogna prendere una decisione. Buonanotte[74].

[74] Traduzione propria.

Come si può constatare, l'ideologia dell'autore viene comunque rispettata poiché nella seconda versione del finale, dove ad uscire vittoriosi sono il questore, l'agente e i commissari, la violenza nei confronti della giornalista di sinistra è molto più risoluta e subdola rispetto a quella che la giornalista titubante compie nel primo finale verso la polizia.

Si è ampiamente dimostrato che, nonostante l'allontanamento dal testo originale, la versione più adattata di Hanna e Richards rappresenta comunque molto bene la realtà italiana intorno a cui ruota l'intera vicenda. Tuttavia lo fa con una certa distanza, con l'intenzione cioè di enfatizzare una certa idea di 'italianità' quasi esotica e talvolta stereotipata. Esemplari al riguardo sono: la scelta o l'aggiunta dei nomi propri di persona (oltre agli esempi già citati a pp. 179-183, si pensi anche a "*Francesco Giovanni Batista Giancarlo Bertozzo*", che nell'originale italiano è semplicemente "il commissario Bertozzo") e le espressioni italiane colorite (con relativa traduzione inglese o meno) lasciate in bocca ai protagonisti della vicenda, con errori (probabilmente voluti) di ortografia ("*Famiglia, pardona me!*") o di registro ("*Cristo Dio*") (cfr. p. 186).

Da questo punto di vista, la traduzione di Emery del 1992 mira invece a mantenere invariato il tipo di rapporto voluto dall'autore con il suo pubblico, un rapporto di informazione e denuncia attraverso una serie di ammiccamenti sarcastici. Se in generale la traduzione di Emery risulta quindi di minore effetto teatrale, essa si attiene senz'altro maggiormente al testo originale, in modo da consentire al lettore inglese di conoscere l'opera di Dario Fo, il suo significato e la sua posizione nell'ambito della cultura italiana, presentata senza stereotipi e senza intenzioni di esotismo.

6.1.2 Problemi e soluzioni di traduzione: omissioni, aggiunte e meccanismi di compensazione

Prima di proseguire con l'analisi dei diversi problemi di traduzione, è opportuno ribadire che la prospettiva qui adottata è meramente descrittiva e a posteriori, che procede cioè dal testo e dal sistema culturale d'arrivo e non di partenza. Questo significa, utilizzando le parole di Toury, che

> since the subject-matter of DTS consists, by definition, of actual instances of performance which belong in defined sets of socio-cultural circumstances, it is valid to examine only those facts of the source text which can be shown actually to have posed translational problems in those particular circumstances[1] (1985: 25).

Tra le soluzioni a determinati problemi di traduzione vanno considerate anche omissioni e aggiunte rispetto al testo di partenza. La decisione da parte dei traduttori di omettere o aggiungere una porzione di testo all'opera originale - sia che si tratti di parole e frasi come anche solo di segni di interpunzione - è molto spesso strettamente legata al tipo di approccio traduttivo scelto: il numero di omissioni e aggiunte è generalmente maggiore laddove il traduttore intenderà 'addomesticare' il testo rispetto alla cultura d'arrivo, mentre sarà minore nel caso di una *foreignizing translation* (traduzione 'esotizzante'), volta a mantenere il 'sapore' culturale del testo di partenza (cfr. Venuti in 4.2.1).

Si cominci ancora una volta con l'analizzare la traduzione di **Emery** (cfr. p. 156). È facile riscontrare che, per quanto questa versione non sia adattata per la scena come quella di Hanna e Richards, non mancano in essa **omissioni di riferimenti a luoghi, vicende e personaggi italiani, o** comunque **di espressioni linguistiche legate al contesto socioculturale italiano** e quindi di difficile trasposizione in inglese. Seguendo

[1] "Poiché l'oggetto dei *Translation Studies* descrittivi è costituito, per definizione, da esempi concreti che appartengono a determinati insiemi di circostanze socioculturali, ha senso esaminare solo quei fatti del testo di partenza che abbiano effettivamente posto dei problemi di traduzione in quelle particolari circostanze".

l'ordine con cui i problemi si presentano nel corso della lettura del testo, la prima omissione si riferisce a una didascalia in cui si fa notare che il commissario Bertozzo ha cominciato a rivolgersi all' "indiziato" (il "matto") dandogli "del lei", forse perché impressionato dal modo professorale in cui questi espone le sue (discutibili) conoscenze di lingua italiana.

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 aveva fatto caso". E lei, con il 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... [...]

MANIAC: Didn't you see the comma after the 'formerly'?
INSPECTOR BERTOZZO: Oh yes... You're right. I didn't notice it.
MANIAC: So you didn't notice it! You didn't notice it, and just for that you'd send an innocent man to prison?
INSPECTOR BERTOZZO: You're really mental, you know... What's a comma got to do with anything?
MANIAC: Nothing, for someone who knows nothing about grammar...! I think you should come clean - I want to see your school reports... Who was responsible for promoting you... [...]

Poiché non esiste in inglese una forma corrispondente al pronome di cortesia *lei*, il traduttore ha deciso di ignorare del tutto la suddetta didascalia.

Ma solo poche righe più sotto, quando l' "indiziato" invita amichevolmente il commissario a dargli "del tu", lo stesso tipo di problema è risolto dal traduttore in modo diverso, ossia col ricorso a un meccanismo di compensazione:

INDIZIATO: Ah no, l'avvocato non lo farei mai. A me non piace difendere, è un'arte passiva; a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguitare! Io sono uno dei vostri... caro commissario! Diamoci pure del tu!

MANIAC: Ah, no, I'd never want to be a lawyer. Defence never was my style. Too passive. I prefer sitting in judgement... handing down sentences... coming down like a ton of bricks! I'm one of yours, Inspector. You can call me Antonio, if you like.

Emery ricorre all'esclamazione "*You can call me Antonio*" seguendo le più tipiche indicazioni fornite dai dizionari, che equiparano l'espressione italiana *darsi del tu* con quella inglese *to be on first name terms* (cfr., per es., *Dizionario Inglese-Italiano, Italiano-Inglese*, SEI 1977)[2].

Nella lunga tirata in cui l' "indiziato" esalta ironicamente le qualità dei giudici anziani, egli ne descrive anche l'abbigliamento e l'atteggiamento:

[...] cappelloni a tubo con le righe d'oro che sembrano tante comparse del fornaretto di Venezia, traballanti, con delle facce da tappi della val Gardena...[...]

Con "il fornaretto di Venezia" si fa riferimento alla figura di un giovane fornaio veneziano, Pietro Tascal, che nel 1507 fu impiccato perché ingiustamente accusato di aver ucciso un patrizio e il cui dramma ispirò in Italia molti racconti popolari e alcune opere cinematografiche (cfr. Enciclopedia Motta 1968). Per "tappi della val Gardena" è invece probabile che Fo intenda i tipici articoli lavorati ad intaglio in questa pittoresca valle del Trentino-Alto Adige (cfr. Enciclopedia Motta 1968). La traduzione letterale dei due riferimenti culturali ne avrebbe richiesto la spiegazione in nota e sarebbe comunque stata di scarso effetto sul lettore inglese. Emery ha quindi deciso di ometterli e di compensare la perdita con l'aggiunta di un nuovo particolare comico nell'abbigliamento dei giudici:

[...] silly wigs on their heads [...][3]

Come si è già avuto modo di constatare (cfr. 6.1.1), l'immagine evocata appartiene questa volta alla cultura anglosassone, poiché è soprattutto in Gran Bretagna che si mantiene l'usanza dei giudici di indossare parrucche.

---

[2] D'altra parte *dare del tu a qc.* significa, per *lo Zingarelli 1996*, "avere familiarità e confidenza", mentre *be on first-name terms with sb* è, secondo l'OALD "a sign of a friendly, informal relationship" ("il segno di un rapporto amichevole e informale").

[3] "stupide parrucche in testa".

Al telefono con colui che si scoprirà essere il "commissario sportivo", il "matto" cerca di calmare il suo interlocutore affermando:

[...] Ma non ti scaldare, d'accordo che sei tanto amico del questore di Ustica e Ventotene...ma non c'è mica bisogno di prendersela a 'sto modo...! [...].

La versione inglese riporta solo l'ultima parte:

[...]Alright, no need to get hysterical...! [...]

evitando di citare le due isole italiane - la prima siciliana, la seconda dell'arcipelago Ponziano - famose per avere ospitato negli anni Quaranta i prigionieri e i confinati politici accusati di cospirare contro i poteri dello Stato, cioè di resistere a fascismo e nazismo[4]. Coerentemente con questa scelta, qualche riga più sotto Emery traduce

[...] l'ex guardiano dell'isola [...]

appellativo con cui il "matto" indica ancora una volta il questore, con

[...] ex-concentration camp commandant boss of yours [...]

Per le stesse ragioni, quando il "matto", che è ancora solo nell'ufficio di Bertozzo, si prepara ad interpretare la parte del giudice revisore inviato da Roma, il traduttore sostituisce "penitenziario fascista" con "campo di concentramento" (*concentration camp*):

[4] Cfr. Desideri 1989: 966-967.

[...] Accidenti, gli occhiali... No, niente occhiali. L'occhio destro un po' socchiuso... ecco, così, lettura di sguincio, poche parole, un po' di tosse: ohcc, ohcc! No, niente tosse... qualche tic? Beh, vedremo sul posto se sarà il caso. Fare mellifluo, voce nasale?! Bonario con scatti all'improvviso, di testa: "No! Caro questore, lei deve smetterla, lei non è più direttore di un penitenziario fascista... se lo rammenti ogni tanto!"
No, no è meglio un tipo tutto al contrario: freddo, staccato, tono perentorio, voce monocorde, sguardo triste un po' da miope... che adopera gli occhiali, ma usa una lente sola: così. [...]

[...] What about the glasses... No, no glasses. The right eye closed a bit... there, that's right, slight squint when reading, man of few words... a bit of a cough: cough, cough! No, no cough... How about a twitch? Hmmm, we'll see how it feels come the time. A bit of a smoothie, maybe, nasal tone, jovial sort: 'No! My dear Superintendent, you're going to have to stop that, you're not running a concentration camp now, you know - you should remember that once in a while!'
No, I think I'd prefer something different: cold, detached, short-shrift, bit of a drone, slightly shortsighted, gloomy sort... has glasses, but only uses one lens: like so. [...]

Si elimina così ogni riferimento alle isole, rendendo però esplicita l'allusione solo implicitamente contenuta nelle informazioni culturali (Ustica e Ventotene) fornite al lettore italiano. Si noti inoltre la decisione del traduttore di eliminare del tutto dalla seconda scena del primo atto una battuta - e la successiva didascalia - legata allo stesso riferimento culturale, laddove il "matto", davanti al "commissario sportivo" e al "questore" stesso, sfoglia alcune carte enumerando i verbali:

[...] venticinque ventisei ventisette e ventotene... (*Il commissario ha un moto di tosse per il fumo che gli va di traverso*). [...]

Una volta abbassato il ricevitore, il "matto" comincia ad architettare il modo migliore per presentarsi al commissario e al questore nelle vesti del giudice revisore mandato da Roma:

[...] "Al lavoro signor giudice, il tempo stringe". Ah ah, un'occasione come questa per dimostrare a me stesso e al mondo intiero che i miei studi sono approfonditi, che sono degno di entrare nella categoria dei "superiori" infallibili e sacri... dove la trovo più? Dio, come sono emozionato! È come se dovessi dare un esame, più di un esame di laurea maxima! Se riesco a convincerli che sono un vero giudice revisore... se non smarrono, per la miseria, sono in cattedra! [...]

[...] 'To work, your Honour, because time is getting short.' God, I've come over all hot flushes! If I manage to persuade them that I really am *a High Court judge... if they don't tumble me... it'll be a cracker! [...]*

Come si può notare, nella versione di Emery viene tralasciato ogni riferimento agli "studi" e quindi all'esame di "laurea", in quanto strettamente legato all'istituzione universitaria italiana. In Gran Bretagna, infatti, al termine del ciclo di studi universitari non è prevista la discussione di una 'tesi' così come avviene in Italia; in mancanza di un corrispondente, il traduttore ha preferito omettere il riferimento culturale (non indispensabile ai fini della comprensione del testo), piuttosto che dilungarsi in spiegazioni che, anche se in nota, avrebbero appesantito inutilmente la lettura.

Verso la fine dello stesso monologo, vengono omesse alcune righe che alludono amaramente all'arresto dell' anarchico romano Valpreda (sostituito nella commedia dal personaggio solo citato dell'anarchico "Ballerino"), avvenuto nella realtà subito dopo la strage di Piazza Fontana (cfr. 5.3). La polizia di Milano, infatti, aveva ritrovato la borsa che conteneva la bomba e in essa dei vetrini colorati, e Valpreda, ex ballerino di varietà, usava allora costruire paralumi stile liberty proprio servendosi di vetro soffiato colorato. Con questa prova in mano, Valpreda fu inizialmente ritenuto il proprietario della borsa che conteneva la bomba; ma in seguito si scoprì che i 'vetrini colorati' erano di vetro comune, e non vetro soffiato, e non potevano quindi appartenergli. Si pensò allora che i vetrini fossero stati intenzionalmente versati nella borsa con lo scopo preciso di incastrare l'anarchico. Solo se a conoscenza di questi fatti[5] è possibile cogliere l'ironia dell'autore:

[...] Ma tu guarda! Porco boia: eccoli qua i documenti che cercavo! Ehi, calma... cos'è sta sbragata? Rientrare nel personaggio... prego! (*Con tono perentorio*) ci sono tutti? Vediamo: decreto di archiviazione del tribunale di Milano... Ah, c'è anche l'inchiesta sugli anarchici del gruppo romano... col Ballerino in testa... Bene! (*Caccia tutto dentro la cartella, ma prima si assicura che sia vuota, la capovolge e la scuote*)

[5] Le informazioni qui esposte sono state tratte dalla trasmissione "Prove aperte di 'Marino libero! Marino è innocente!' ", mandata in onda da RAI DUE PALCOSCENICO e RAI CINEMA FICTION il 18 marzo 1998 per presentare il nuovo spettacolo di Dario Fo che, citando le parole dell'autore , vuole essere "un invito ai giudici a riprendere in mano il processo Calabresi".

Un momento, è che se per caso c'è rimasto dentro ancora qualche vetrino... non si sa mai, con le borse della giustizia! Verificare prima dell'uso!

[...] Well, look at that! Brilliant! Just what I was looking for! Hey, calm down, son... Back in character, if you don't mind! All present and correct? Let's see: the judge's reasons for adjourning the inquiry into the anarchist's death... Ha, and here's the police report into the anarchist group in Rome, the one that was run by the male dancer... Very good! He places all his documents in his bag.

Le stesse allusioni a Valpreda e al suo mestiere si ritrovano in un passo del secondo tempo anch'esso completamente omesso nella traduzione di Emery:

COMMISSARIO: Eppure glielo giuro che quella sera, con l'anarchico, noi si scherzava! AGENTE: Sì, sì... si scherzava, glielo giuro anch'io. MATTO: Zitto tu, solo i superiori possono giurare! (*il questore toglie di mezzo l'agente bruscamente*). E va bene, ammettiamolo. E su chi... su che cosa si scherzava? COMMISSARIO: Più che altro sull'anarchico ballerino. MATTO: Ah, sul fatto che oltretutto era zoppo... Ah, ah l'anarchico ballerino zoppo... Ah, ah. COMMISSARIO: Sì, anche su quello... MATTO: E avrete fatto anche qualche malignità sul particolare che, essendo ballerino, infilava perline colorate per farne paralumi liberty... magari, chi sa, può darsi fosse un po' liberty anche lui?! AGENTE: Ah ah, l'anarchico liberty!! QUESTORE: Zitto! COMMISSARIO: No, veramente non abbiamo caricato a 'sto punto. MATTO: Su, su, non facciamo troppo i modesti. Ad ogni modo il fatto certo è che voi facevate dell'ironia un po' pesante sul suo amico ballerino, e che lui, il ferroviere, s'è offeso! È così? COMMISSARIO: Beh, immagino sia successo proprio così. MATTO: S'è alzato in piedi di scatto!! COMMISSARIO: Sì, si è alzato di scatto... MATTO: ... e si è messo a gridare: "Basta! Non permetto certe insinuazioni, il mio amico è ballerino, d'accordo, infila perline, è zoppo... ma è maschio, per dio!" E così dicendo è saltato sul davanzale, ha accennato ad un pas de deux, e s'è buttato! COMMISSARIO: Sì, press'a poco dev'essere andata così... però non lo posso giurare: gliel'ho detto che ero appena uscito. AGENTE: Ma io c'ero. Se volete posso giurare io! MATTO: No, zitto, tu! QUESTORE: Però, che permaloso 'st'anarchico, buttarsi dalla finestra solo perché gli sfottono l'amico! MATTO: Ah, ma è perché gli si è toccato un punto delicato: gli anarchici ci tengono moltissimo alla virilità! Più di tutti! Non ha mai letto *Sesso e anarchia* di Otto Weininger? No? È un classico.

Si è già mostrato in 6.1.1. (cfr. pp. 173-174) come il gioco di parole creato dal "matto" nelle vesti di professore e basato sul duplice significato dell'avverbio *già* sia

stato tradotto da Emery alla lettera, perdendo così l'ambiguità - irriproducibile in inglese - che rendeva la battuta divertente. Un secondo riferimento al medesimo gioco di parole da parte del "matto" questa volta nelle vesti del giudice revisore è invece stato completamente omesso:

MATTO: [...] Sono il professor Marco Maria Malipiero, primo consigliere della corte di cassazione...
COMMISSARIO SPORTIVO: Giudice? (*E si sente quasi mancare*).
MATTO: Già... già... libero docente all'università di Roma. Sono due i "già" e dopo il secondo "già" c'è la virgola, come sempre.
COMMISSARIO SPORTIVO: (*frastornato*) Capisco...
MATTO: (*ironico aggressivo*) Cosa capisce?
COMMISSARIO SPORTIVO: Niente, niente.
MATTO: Appunto... [...]

MANIAC: [...] Pleased to meet you. Professor Marco Maria Malipiero, first counsel to the High Court...
SPORTS JACKET: (Taken aback) *Oh, I see...*
MANIAC: (Ironically, aggressively) *What do you see?*
SPORTS JACKET: Nothing, nothing.
MANIAC: Precisely...[...]

Quando il "questore" è chiamato nell'ufficio del "commissario sportivo" ed entra rimproverando quest'ultimo per il pugno sferrato al collega Bertozzo, il commissario si giustifica:

COMMISSARIO SPORTIVO: Eh, ma vede signor questore... il Bertozzo non le ha detto del pernacchio e del gioco di parole sul "calabrese" seminterrato...

SPORTS JACKET: But Superintendent... Didn't Bertozzo tell you about the raspberry and his moronic joke about one-storey police stations in Calabria?

L'inevitabile traduzione dell'aggettivo *calabrese* nel complemento di luogo *in Calabria* (che tra l'altro fa perdere l'evidente allusione al personaggio che il "commissario sportivo" rappresenta, ossia Calabresi), induce al cambiamento della battuta con cui il questore risponde:

QUESTORE: Ma che pernacchio calabrese! Andiamo, non facciamo i ragazzini... [...]

SUPERINTENDENT: Raspberries!! Look, let's not start behaving like children. [...]

Qui il plurale *raspberries* sta al posto del singolare *pernacchio* seguito dall'aggettivo *calabrese*, e in seguito a queste modifiche, anche una battuta del "matto" di poco successiva viene ridotta di qualche riga:

MATTO: Questo giovane che ho notato di indole piuttosto irascibile ed insofferente e che ora , dai loro discorsi, scopro essere allergico perfino al pernacchio calabrese che, detto tra noi, è uno dei più blandi, specie se confrontato con quello sorrentino o capuano! Lei se ne intende? (*Se lo tira appresso confidenziale, il questore lo segue attonito*).

MANIAC: This young man here, who, in my opinion, is rather too irritable for his own good, and who, as I gather, from your conversation, also appears to be allergic to raspberries... (Confidentially, taking him aside) *[...]*

Si eliminano così, oltre all'aggettivo *calabrese*, anche i due aggettivi *sorrentino* e *capuano* che si riferiscono a due località italiane meridionali, Sorrento e Capua.

Si è già visto che il "matto" si riferisce in diverse occasioni al "questore" come a una "ex guardia confinaria del fascio". Quando finalmente lo incontra, tra i due avviene questo scambio di battute:

MATTO: Guardi, mi permetta di dirglielo immediatamente: lei è come dire... quasi familiare... come se l'avessi già conosciuto... tanti anni fa. Non è che lei per caso è stato al confino?
QUESTORE: (*balbettando*) Al confino?
MATTO: Ma cosa dico? Un questore al confino? Ma quando mai?! Veniamo piuttosto a noi!
QUESTORE: A noi!
MATTO: (*fissandolo torvo*) Ecco! (*Gli punta il dito*) Ma no, ma no: è impossibile! Basta con le allucinazioni! (*Si strofina gli occhi mentre il commissario velocissimo dice qualcosa al questore, che si accascia letteralmente su una sedia. Si accende nervoso una sigaretta*) Dunque, veniamo ai fatti [...]

MANIAC: Actually, if you don't mind me saying so, there's something very, how can I put it, familiar about you... As if we've met before somewhere... years ago. You wouldn't happen to have been in charge of some concentration camp during the War, would you?

SUPERINTENDENT: (Stammering) *Concentration camp...?*
MANIAC: No, no, of course not, what am I saying?! A man like yourself running a concentration camp? Unheard of! So, let's get down to business. [...]

Nella sua versione, Emery omette l'allusione al motto fascista *A noi!*, di difficile comprensione per il lettore inglese e scatenata dalla frase *Veniamo piuttosto a noi!* pronunciata, forse non a caso, dal "matto".

Qualche pagina dopo, Emery tralascia il riferimento a un personaggio italiano dello spettacolo citato dal "matto" per farsi gioco dei poliziotti:

MATTO: Già, ma c'è purtroppo il guaio, che nella prima versione siete anche andati a raccontare che l'anarchico s'era acceso una sigaretta, "abbattuto", alla Francesca Bertini e che aveva commentato "sconsolato": "è la fine dell'anarchia". Ta-tata-ta! Andiamo, ma che v'è saltato in mente di buttarla sul melodrammatico a 'sto modo. Per dio!
QUESTORE: Ha ragione, signor giudice. È che è stata un'idea sua, del giovanotto qui; gliel'avevo anche detto: le sceneggiate lasciamole fare ai cinematografari, noi facciamo i poliziotti...

MANIAC: True, but unfortunately we have a small problem - in the first version you also said that the anarchist lit a cigarette, and that he was 'utterly dejected'.
SUPERINTENDENT: You're right, your Honour, that was his *idea. I told him, I said: 'We're supposed to be police officers - leave the fancy screenplays to the movie-makers...*

Francesca Bertini era il nome d'arte di un'attrice cinematografica fiorentina divenuta nella prima metà del secolo "la più famosa stella dei tempi d'oro del cinema muto italiano" (Enciclopedia Motta 1968). Anche se la Bertini assurse a "notorietà mondiale" e iniziò "quel fenomeno divistico che doveva poi essere ampiamente diffuso dal cinema hollywoodiano" (Enciclopedia Motta 1968), il traduttore ha ritenuto opportuno ometterne la citazione, perché per il lettore inglese degli anni Novanta essa risulterebbe senza dubbio di scarso significato.

Anche nel secondo tempo della commedia, quando il "matto" in presenza della giornalista si scaglia contro la corruzione e l'ingiustizia in cui il popolo è costretto a vivere a causa di coloro che detengono il potere, il traduttore omette il riferimento a un personaggio italiano noto:

MATTO: [...] Loro vorrebbero le riforme... tante riforme... li annegheremo nelle riforme. O meglio li annegheremo nelle promesse di riforme, perché neanche quelle gli daremo mai!!
COMMISSARIO: Sa chi mi fa venire in mente? Quel Marrone... quel giudice che è sotto processo per vilipendio della magistratura.
QUESTORE: No, no... questo è peggio, questo è tutto matto!

MANIAC: [...] They want revolution...? We give them reforms... reforms by the bucketful... We'll drown them with reforms... or rather we'll drown them with promises *of reforms, because we're never going to give them reforms either!!*
SUPERINTENDENT: The man's completely mad!

Secondo l'Enciclopedia Motta (1968), il Marrone di cui si parla è un importante giurista e professore di diritto romano dell'università di Palermo, autore di numerosi studi giuridici.

Sempre nel secondo tempo della commedia, ma prima dell'arrivo della giornalista, il "matto", con la scusa di voler aiutare il "questore" e il "commissario" a ricostruire una versione 'plausibile' dei fatti, si diverte a smascherare le evidenti bugie che si celano dietro le assurdità dichiarate dalla polizia per salvare le apparenze. Una di queste è che la finestra del quarto piano da cui è 'volato' l'anarchico era aperta per "far cambiare l'aria della stanza" e che, nonostante fosse dicembre, non faceva assolutamente freddo. La battuta con cui il "matto" si oppone alle giustificazioni apportate dai due poliziotti è la seguente:

MATTO: Ah sì? Quella sera il servizio meteorologico ha dato per tutta l'Italia temperature da far barbellare un orso bianco, e loro non avevano freddo, anzi... "primavera"! Ma che cosa avete: un monsone africano personale che passa di qui ogni notte , o è la "corrente del golfo" che vien su per il "tombone di san Marco", e vi passa sotto casa con le fogne?!

MANIAC: Oh yes? That evening the weather forecast for the whole of Italy said that it was going to be cold enough to freeze the knackers off a polar bear, and you weren't cold... In fact it was positively spring-like! What do you have here - your own personal Gulf stream running through the drains under police headquarters?

Con il "tombone di san Marco", l'autore intende quasi sicuramente riferirsi in senso ironico a Venezia quale "golfo" da cui proverrebbe un'improbabile corrente calda. Anche

in questo caso l'omissione è probabilmente dovuta al fatto che il lettore inglese potrebbe non capire l'allusione.

Un'altra serie di battute omessa perché incentrata su un'allusione comprensibile solo al pubblico italiano è quella con cui si cerca di avvalorare la possibilità che l'anarchico al momento della 'caduta' indossasse delle calosce. Uno degli agenti afferma di avere tentato di fermare l'anarchico deciso a gettarsi dalla finestra afferrandolo per un piede e riuscendo a trattenere solo una scarpa; ma quando il "matto" si accorge che secondo le testimonianze ufficiali "l'anarchico morente sul selciato del cortile aveva ancora ai piedi tutte e due le scarpe", egli finge di volere credere alla bugia del poliziotto avanzando due ipotesi: che il ferroviere fosse tripede o che, in alternativa, quella trattenuta dall'agente non fosse una scarpa, bensì una caloscia:

COMMISSARIO: Ma no, è impossibile: un anarchico con le calosce!... roba da gente all'antica... da conservatori...
MATTO: Gli anarchici sono molto conservatori...
QUESTORE: Già, ed è per questo che ammazzano i re!
MATTO: Certo, per poterli conservare imbalsamati... Se uno aspetta che i re muoiano vecchi, incartapecoriti, consunti dalle malattie, poi si disfano, si decompongono, non si riesce più a conservarli... Invece così, ammazzati di fresco...
COMMISSARIO: La prego signor giudice, su certi argomenti, non mi va proprio...
QUESTORE: Non accetto neanch'io...
MATTO: Oh tu guarda, io vi credevo nostalgici, ma non della monarchia... Ad ogni modo, se non vi vanno né le calosce, né la storia delle tre scarpe...

Squilla il telefono, tutti si arrestano, il commissario afferra la cornetta .

La battuta finale del matto ("io vi credevo *nostalgici*, ma non della monarchia") è irriproducibile in inglese perché basata sul valore assunto dall'aggettivo *nostalgico* in italiano: "Che (o Chi) rimpiange un regime politico ormai passato" (*Zingarelli 1996*), il più delle volte, come in questo caso, il regime fascista. Si tratta ancora una volta di una nozione che rientra tra le informazioni condivise (*shared information*, cfr. 3.1.1) da coloro che appartengono alla cultura italiana e che quindi giustifica l'omissione operata da Emery:

SPORTS JACKET: No, that's impossible: an anarchist in galoshes...! Only conservatives wear galoshes...!
MANIAC: Anarchists can be terribly conservative, you know...

The phone rings. They all freeze. The INSPECTOR IN THE SPORTS JACKET picks up the phone.

Eliminata quasi interamente la lunga tirata in cui il "matto" giustifica, ricorrendo ad un esempio tratto dalla cronaca italiana, che le testimonianze dei pensionati a favore del ferroviere siano state ritenute inattendibili:

[...] sì, lo ammetto, è vero, la nostra è una società divisa in classi... anche per quanto riguarda i testimoni: ci sono testimoni di prima, seconda, terza e quarta categoria. Non è mai questione d'età...puoi anche essere vecchio più di Noè e rimbambito più di Giosuè... ma dal momento che vieni fuori adesso adesso dall'aver fatto la sauna, doccia calda e fredda, massaggio frizione lampada al quarzo, camicia di seta, foulard, Mercedes a sei posti con autista... voglio vedere se il giudice non ti dichiara subito attendibile.
Per me, ti bacia anche la mano: "altamente attendibile extra! Ptu! Infatti per il processo della diga del Vajont - nome di fantasia completamente inventato -, gli ingegneri accusati, quei pochi che si sono fatti beccare, ché gli altri si son dati subito latitanti avvertiti da chissà chi!... quei cinque o sei ingegneri dicevo che, per guadagnarsi qualche miliardo in più, hanno fatto fuori annegati una cosa come duemila cittadini in una notte, quelli, con tutto che fossero anche più anziani dei nostri pensionati del Naviglio, quando hanno deposto davanti al giudice non sono stati affatto ritenuti inattendibili; anzi: gli si è data la massima fiducia! E che, scherziamo per dio! uno si fa la laurea per che cosa? allora per che cosa si diventa azionista privilegiato? per essere trattato alla stregua di un pensionato morto di fame? E poi si dice che in Italia non si ha più fiducia nella lira. C'è chi racconta che prima della deposizione degli azionisti suddetti, il cancelliere non abbia nemmeno imposto la recitazione ad alta voce della classica formula: "Giuro di dire la verità, tutta la verità, ecc. ecc.". Pare abbia detto solo: "Si accomodi ingegnere capo delle costruzioni idrauliche Sade, e anche lei, ingegnere progettista nonché consulente ministeriale, ambedue azionisti della Sade suddetta con capitale di 160 miliardi, capitale iniziale interamente versato, accomodatevi, noi vi ascoltiamo e vi crediamo". Poi, solennemente, i giudici si sono levati in piedi, e con la mano destra ben in evidenza sul Vangelo, tutti in coro hanno declamato: "Giuriamo che state per dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Lo giuriamo!"

Con grande amarezza, ma mantenendo il virtuosismo farsesco che lo contraddistingue, l'autore riassume così una vicenda drammatica accaduta il 9 ottobre 1963, quando dal monte Toc, dietro la diga del Vajont, costruita sul torrente omonimo dalla Società Adriatica di Elettricità (SADE), si staccarono duecentosessanta milioni di metri cubi di roccia spazzando via ben cinque paesi del Veneto (Longarone, Pirago, Rivalta, Villanova e Faè) e provocando duemila morti. Nonostante le responsabilità

ricadessero tutte sulla SADE, che aveva iniziato il lavori di scavo quattro mesi prima di ottenere l'autorizzazione e che soprattutto, per quanto il forte pericolo di frana fosse già stato segnalato, non aveva mai portato a termine le indagini geologiche indispensabili per la sicurezza degli abitanti e delle opere pubbliche circostanti, il processo di primo grado conclusosi nel 1969 condannò solo tre ingegneri a sei anni (di cui due condonati) e assolse tutti gli altri non riconoscendo la prevedibilità della frana[6].

Ritenendo che la tragica vicenda italiana del lontano 1963 non fosse nota ai lettori inglesi dei primi anni Novanta, o che comunque non potesse suscitare in loro gli stessi sentimenti che ha suscitato nei lettori italiani, Emery ne ha così omesso ogni riferimento:

[...] I agree absolutely. Our society is divided into classes, and so are witnesses - there are first-class witnesses, and second-, and third-, and fourth-class. Age doesn't come into it. The point is, people go to university. They study for years. And all for what? To be treated in the same terms as some half-starved old age pensioner? You must be joking!

In un momento di accesa discussione tra la "giornalista", decisa a smascherare la polizia controbattendo alle bugie raccontate, da un lato e il "commissario sportivo" e il "questore" dall'altro, la versione inglese riduce ad una sola battuta della "giornalista" un passo che nell'originale è articolato in diverse botte e risposte tra i personaggi e che soprattutto contiene riferimenti alla politica e alla stampa italiana che il traduttore non ha mantenuto:

GIORNALISTA: [...] Ah, non le risulta? E non le risulta nemmeno che su 173 attentati dinamitardi avvenuti fino ad oggi: dodici al mese, uno ogni trenta giorni, su 173 attentati dicevo (*sta leggendo su di un documento*) ben 102 si è scoperto essere stati concertati da fascisti, e che, per più della metà dei rimanenti 71 ci sono seri indizi che si tratti ancora di attentati messi in piedi da fascisti o comunque da organizzazioni parallele?
MATTO: (*gesticolando con la mano a ventaglio sotto il mento*) Tremenda!
QUESTORE: Sì, più o meno le cifre dovrebbero essere probanti... Che ne dice, dottore?
COMMISSARIO: Dovrei verificare, ma grossomodo mi pare coincidano con le nostre.

[6] Cfr. Paolini, M. & Vacis, G. (1997): *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti. Solo il 3 dicembre 1982 ENEL e Montedison, società in cui nel frattempo è confluita la SADE, verranno condannate dalla Corte d'Appello di Firenze al risarcimento dei danni.

GIORNALISTA: Ecco, se le capita, cerchi un po' di verificare anche quanti di questi attentati sono stati organizzati con l'intento di far cadere il sospetto e le responsabilità su gruppi di estrema sinistra.
COMMISSARIO: Beh, quasi tutti, è ovvio.
GIORNALISTA: Già, è ovvio... E quante volte voi ci siete cascati? Più o meno ingenuamente?
CAPITANO: (*sempre girando la mano da donna intorno al viso*) Cattiva!
QUESTORE: Se è per quello, ci sono cascati anche parecchi sindacalisti e qualche dirigente del PCI, più o meno ingenuamente... Guardi, ho qui un articolo dell' "Unità", che li accusa di "sinistrismo velleitario e avventuristico" ... per un atto vandalico di cui poi si è scoperto che quei sovversivi non avevano alcuna colpa.
GIORNALISTA: Lo conosco, è stato un giornale della destra a metterle in giro, quelle notizie... col solito slogan: "scontro di opposti estremismi", che funziona sempre. Anche per voi!
MATTO: Vipera!
BERTOZZO: Eppure io quello lo conosco [...]

JOURNALIST: [...] Ah, so this is the first you've heard of it, eh? And I suppose nobody's told you either that out of a total of 173 bomb attacks that have happened in the past year and a bit, at a rate of twelve a month, one every three days - out of 173 attacks, as I was saying (She reads from a report) *at least 102 have been proved to have been organised by fascist organisations, aided or abetted by the police, with the explicit intention of putting the blame on Left-wing political groups.*
MANIAC: (Gesturing with an open hand under his chin) *Terrific!*
INSPECTOR BERTOZZO: I'm sure *I know him [...]*

Si segnala anche la scelta di dilungarsi meno sulla lettura delle cifre riguardanti gli attacchi dinamitardi (... *e che, per più della metà dei rimanenti 71...*).

Infine, nell'ambito delle omissioni giustificate da ragioni culturali, si può considerare anche la decisione di tralasciare dalla didascalia che descrive il modo in cui repentinamente il "matto" si traveste da vescovo una precisazione non essenziale né ai fini della comprensione né a quelli dell'efficacia scenica:

Il matto ha estratto una papalina rossa e se l'è piazzata sulla nuca, con movimenti austeri e studiati, si è slacciato il bottone della giacca così da scoprire una croce barocca d'oro e d'argento fabbricazione rancati, quindi, s'è infilato un anellone con pietra viola enorme.

The maniac takes out a red skull-cap and places it on his head; with austere, simple gestures he unbuttons his jacket to reveal a baroque gold and silver cross; then he places on his finger a large ring with an equally large purple gem.

Fabbricazione rancati indica uno stile di lavorazione che ha preso il nome da Rancati, un pittore e incisore milanese dell'Ottocento.

Alcune omissioni si basano sul fatto che **la lingua inglese spesso non dispone di significanti linguistici analoghi a quelli della lingua italiana** per poter ottenere lo stesso effetto sul pubblico o sul lettore. Nella tirata con cui conclude il primo tempo della commedia, il "matto" esclama con veemenza:

[...] Ma se un indiziato si contraddicesse solo la metà di come vi siete impapocchiati voi, l'avreste come minimo accoppato! [...]

dove il termine *impapocchiare*, che è tipicamente meridionale[7] e significa "eseguire in modo maldestro e pasticciato" (*Zingarelli 1996*), non ha un corrispondente inglese di uguale portata e connotazione. Il traduttore ha dunque optato per una soluzione diversa:

[...] If one of your suspects was to contradict himself one half as much as you have, you'd have had him hung, drawn and quartered by now!

Alla mancanza di un vocabolo quale *impapocchiare* che possa colpire il pubblico a livello sonoro e il lettore a livello visivo si sopperisce quantitativamente con il comico susseguirsi di tre iponimi[8] di *accoppato*: *hung* ("impiccato"), *drawn* ("sbudellato") e *quartered* ("squartato"), secondo una tipica formula inglese.

La scelta di omettere altri particolari sembra essere dovuta alla **distanza temporale** che separa l'originale di Dario Fo (1969) dalla traduzione di Emery (1992). Quando il "matto" interroga i poliziotti sul modo in cui l'anarchico possa essere riuscito a saltare dalla finestra, egli esclama:

MATTO: Il saltatore portava forse scarpe con tacchetti elastici alla Brumel! COMMISSARIO: No, nessun tacchetto...

MANIAC: Did your friend perhaps have bouncy rubber heels? *SPORTS JACKET: No he did not...*

[7] "nap. *'mpapucchià*, da *papocchia* 'pappa molle', poi 'imbroglio, pasticcio' " (*Zingarelli 1996*).
[8] Cfr. nota 55 in 6.1.1.

Di *Brumel,* campione mondiale di salto in alto nel 1963[9] , il traduttore decide di non fare alcun cenno poiché ai lettori dei primi anni Novanta il nome dello sportivo non era più tanto noto quanto a quelli degli ultimi anni Sessanta.

Una delle ultime battute della commedia è una tirata in cui il "matto" dimostra come le autorità al potere sfruttino i grandi scandali per i propri interessi. Si confrontino la versione italiana e la versione inglese di Emery:

MATTO: Giusto! L'ha detto! Lo scandalo è il concime della socialdemocrazia! Dirò di più: lo scandalo è il miglior antidoto al peggior veleno, che è la presa di coscienza del popolo: se il popolo prende coscienza siamo fregati! Infatti l'America, che è un paese veramente socialdemocratico, ha mai messo censure per quello che riguarda le stragi fatte dagli americani in Vietnam? Anzi: su tutti i quotidiani sono venute fuori fotografie di donne sgozzate, bambini massacrati, villaggi distrutti. Vi ricorderete anche lo scandalo del gas nervino? Il gas fabbricato in America in tale quantità da distruggere per tre volte l'intera umanità. Forse che anche per questo fatto è stata messa censura? Neanche per sogno! Anzi! Accendevi la televisione e vedevi file di trenini: "Dove vanno questi trenini? Gas nervino! Vengono scaricati a poche miglia dalla costa!" Cosicché se viene un piccolo terremoto o un maremoto le casse si rompono, il gas nervino glu, glu, viene a galla e moriamo tutti. Per tre volte di seguito.

Non si è messa mai censura per questi scandali.

Ma è giusto! Così la gente ha la possibilità di indignarsi, orripilarsi: ma che razza di governo è? Generali schifosi! Assassini! E s'indigna, s'indigna e burp! Il ruttino liberatore. E badate bene: questo sistema è accettato non solo dagli sfruttatori, ma anche dagli sfruttati. Infatti vi ricorderete della manifestazione degli edili a New York: migliaia di lavoratori scesi in piazza armati di bastoni e caschi, pronti a dare una lezione a quegli sporchi sovversivi bianchi e di colore che vanno in giro con i cartelli "GUERRA ALLA GUERRA" e "ABBASSO LO SFRUTTAMENTO DELL'UOMO SULL'UOMO", che minacciano di abbattere lo stato dei loro padroni. È meraviglioso! Gli sfruttati che difendono gli sfruttatori!

COMMISSARIO SPORTIVO: Ma cos'è? Il Vangelo secondo Ciu En-lai?

GIORNALISTA: Mi scusi: a proposito della libertà di parola in America, dove me lo mette lei l'assassinio di ben centocinquanta capi di movimenti negri, avvenuto negli ultimi due anni?

MATTO: Ma io ho parlato di "libertà di ruttino", non di "libertà di parola"! E c'è una bella differenza, sa? Intanto, quei capi di movimento negri di cui parla lei giocavano fuori gioco! Quelli andavano in giro a dire: "Fratelli, compagni, se vogliamo davvero vedere "l'uomo nuovo", , se vogliamo davvero avere qualche speranza in una società migliore, dobbiamo distruggere alla base questo sistema! Dobbiamo abbattere lo stato capitalista!" Ma siamo matti? In questo caso, è ovvio, partono due poliziotti in divisa, con i bottoni belli lustri, la rivoltella in mostra, arrivano in casa del propagandatore suddetto, "Bum Bum". "Chi è?" "Buongiorno, scusi è lei che va in giro con i cartelli "ABBASSO LA GUERRA", "LO SFRUTTAMENTO DELL'UOMO SULL'UOMO?" "Sì, sono io". "Piacere. Bum Bum". E chi si è visto si è visto. E guardi che il capo della polizia non si nasconde, non dice, come certi miei amici: "Ma io non c'ero, è stato il

[9] "Pur non dotato di altissima statura [Valeri Brumel] è riuscito, per notevoli mezzi naturali e una tecnica assai perfezionata, ad ottenere risultati assai sbalorditivi nel salto in alto, portando il record mondiale della specialità a m. 2,28 (1963)" (Enciclopedia Motta).

mio collaboratore". Nient'affatto! Si assume tutta la responsabilità!: "Sì, sono stato io a dare l'ordine: poiché questi sono i nemici della patria, della nostra grande, gloriosa nazione!"
BERTOZZO: Su le mani... spalle contro il muro o sparo!

MANIAC: Spot on! Manure! Scandal is the fertiliser of social democracy! *In fact I'd go even further: scandal is the best antidote to the worst of poisons - namely when people come to realise what's really going on. When people begin to realise what's going on, we're done for! But look at America - a truly social-democratic society. Did they ever try to censor the true facts about the massacres carried out by the American troops in Vietnam? No they did not! It was on the front pages of all the papers - photos of women butchered, children massacred, villages destroyed. And do you remember the scandal of the nerve gas? The Americans had manufactured enough nerve gas in the US to wipe out the entire population of the world three times over. But did they try to hide the fact? Not a bit of it! In fact, when you turned on the TV, there they were. Trains. 'And where are those trains going?' 'To the seaside.' 'And what are those trains carrying?' 'Nerve gas. It's going to be dumped at sea... A few miles off the shoreline!' So that supposing there's a little earthquake one day, the containers will crack, and the nerve gas will come bubbling up to the surface, glug-glug-glug, and we'll all die. Three times over!*
They've never tried to hush up these scandals. And they're right not to. That way, people can let off steam, get angry, shudder at the thought of it... 'Who do these politicians think they are?' 'Scumbag generals!' 'Murderers!' And they get more and more angry, and then burp! A little liberatory burp to relieve their social indigestion.
JOURNALIST: But excuse me - you say America's so free, but what do you have to say about the calculated murder of terrorists, with their families, and the burning of an entire black area of Philadelphia?
MANIAC: I was talking of the 'right to liberatory burps', not the 'right to life'.
INSPECTOR BERTOZZO: Get your hands up...! Backs against the wall or I shoot!

Come si può notare, la traduzione non fa minimamente cenno alla questione degli edili di New York scesi in piazza contro i sovversivi con i cartelli "GUERRA ALLA GUERRA" e "ABBASSO LO SFRUTTAMENTO DELL'UOMO SULL'UOMO", forse perché si trattava di un fatto di cronaca molto noto alla fine degli anni Sessanta, ma ormai lontano e dimenticato nei primi anni Novanta; di conseguenza, invece che di "libertà di parola" si parla più genericamente di "libertà di vita" (*right to life*). Per analoghe ragioni di distanza temporale, invece che di un fatto puntuale come l'*assassinio di ben centocinquanta capi di movimenti negri, avvenuto negli ultimi due anni* (e quindi tra il 1968 e il 1970), si preferisce parlare più genericamente di *calculated murder of terrorists with their families*, tralasciando quindi la tirata del "matto" sugli ideali ("l'uomo nuovo", uno stato migliore, ecc.) per cui quei capi di movimenti negri combattevano. In compenso, Emery ricorda un altro fatto preciso legato alla repressione dei movimenti dei cittadini di colore, più recente rispetto all'originale della commedia e a cui dunque Dario Fo non avrebbe potuto accennare: *the burning of an entire black area*

of Philadelphia. Si è di fronte a una sorta di 'aggiornamento' del testo da parte del traduttore: così facendo Emery sa di non alterare, ma al contrario di rinforzare il messaggio dell'originale in vista del nuovo lettore a cui la commedia è destinata. Si noti infine l'omissione della battuta del "commissario sportivo" in cui si cita ironicamente un immaginario *Vangelo secondo Ciu-En-lai*; visto che la battuta non è indispensabile all'andamento della commedia, poiché nessuno dei personaggi raccoglie il commento del commissario, il traduttore ha scelto di tralasciare la battuta del tutto.

Molte altre sono comunque le **omissioni di frasi o intere battute** ritenute da Emery **non indispensabili per mantenere inalterato il significato e l'effetto** della commedia. Si è già accennato (cfr. pp. 147-148) all'assenza nelle versioni inglesi dell'artificio della 'trasposizione' con cui Fo, per evitare la censura, fingeva appunto di 'trasporre' nella Milano del 1969 la vicenda dell'anarchico Salsedo ambientata a New York negli anni Venti:

MATTO: [...] Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione... [...]
MANIAC: [...] A High Court judge has been sent up specially from Rome...? [...]
MATTO: [...] io mi ricordo, ero a Bergamo, dovrei dire a San Francisco ma c'è la trasposizione, ero a Bergamo durante gli interrogatori [...]
MANIAC: [...] I remember, I was in Bergamo at the time when they were interrogating [...]

Più arbitraria appare la scelta di eliminare alcune freddure con cui il "matto-indiziato" ribatte al commissario deciso a liberarsi di lui dopo l'infruttuoso interrogatorio che apre la commedia:

COMMISSARIO: [...] (*Apre la porta*) Fuori, vattene... e buttati pure dalle scale... fai come ti pare... fuori... vado fuori io da matto. INDIZIATO: No commissario... lei non può! non faccia l'abusivo... non spinga così... la prego... perché mi vuol far scendere?... Non è la mia fermata! COMMISSARIO: Fuori! (*C'è riuscito, accosta la porta*) Oh, finalmente!

INSPECTOR BERTOZZO: [...] (He opens the door to show the MANIAC out) *Get out, go, leave...! And throw yourself down the stairs if you want... Do what you like... Get out, or I'll be the one going crazy!*
He pushes him out of the room.
MANIAC: No, Inspector... Have a heart... Don't push like that...
INSPECTOR BERTOZZO: Get out! (Having finally succeeded in getting rid of the MANIAC, he closes the door) *Oh, at last!*

Le frasi tralasciate fanno riferimento alla comica descrizione dei pericoli del mondo esterno con cui, sia nell'originale sia nella versione di Emery, il "matto", solo qualche riga più sopra, cerca di convincere il commissario a non cacciarlo via:

[...] fuori nella strada ci sono tanti pericoli... [...] Ci sono gli autobus e le vetture del metrò con le portiere che si chiudono di scatto... frii gnach... schiacciato... [...]

[...] Life's so dangerous out there on the street... [...] Then you've got trams and carriages with their doors shutting all of a sudden... Squish...! [...]

L'omissione viene compensata con l'aggiunta di una didascalia (*He pushes him out of the room*) con cui si rende più esplicito quanto risulta già evidente dalle parole del "matto" di poco successive: (*non spinga così...*; *Don't push like that...*). D'altra parte, si vedrà in seguito come gran parte delle aggiunte operate dai traduttori rispondono a un'esigenza di maggiore chiarezza ed esplicitazione rispetto all'originale italiano.

Durante la conversazione telefonica tra il "matto" e il "commissario sportivo", nella versione di Emery viene omessa tutta la parte in cui il primo molto astutamente chiede al secondo di indovinare la sua identità e accetta l'ipotesi del suo interlocutore facendosi passare per il "commissario Anghiari":

[...] Come chi sono? Hai sentito Bertozzo, il terrore dei sovversivi, qui, chiede chi sono... Indovina? Non hai tempo? Andiamo, per un collega si deve sempre aver tempo... Avanti: o indovini o il Bertozzo non te lo passo! Chi sono? Anghiari? (*Quasi fra sé*) Sono l'Anghiari? E sì, hai indovinato... sono proprio io, commissario, Pietro Anghiari. Bravo. Beh, che ci faccio qui a Milano... vuoi sapere troppo.

Poco dopo, quando il "matto" si prende gioco del commissario preoccupato per l'arrivo del giudice revisore da Roma, si legge:

> [...] Bertozzo, il nostro amico del quarto piano dice che tu ti puoi permettere di sghignazzarci sopra perché non ci sei di mezzo... ma per lui e il suo capo son rogne... ah, ah... ha detto di grattartele con cura! ah, ah... no stavolta sono io che rido! No, perché mi farebbe davvero piacere che il capo questore ci andasse di mezzo... Eh sì, è la verità, puoi anche dirglielo... "il commissario Anghiari ci avrebbe piacere..." e anche il Bertozzo è d'accordo con me, senti come ride. [...]

mentre la versione inglese, per compensare l'omissione precedente, è costretta ad aggiungere una precisazione:

> *[...] Bertozzo, our friend on the fourth floor says it's all very well for you to start cackling, you're not stuck in the middle... But he and his boss are in deep shit...* (He pretends to be BERTOZZO laughing) *Ha, ha... No, this time it's me who's laughing! Frankly, I'd be very happy to see your boss the Superintendent up to his neck in it... Yes, I mean it sincerely, and you can tell him I said so... Inspector Anghiari - that's me, by the way - would be* delighted... *And so would be Bertozzo, listen to him laughing. [...]*

Quando poi il "commissario Bertozzo" rientra nel suo ufficio e viene avvertito dal "matto" che "un tale col maglione girocollo dolcevita" lo sta cercando per "spaccargli la faccia", vi sono nella versione italiana una decina di battute completamente eliminate da Emery poiché il loro unico scopo è riepilogare quanto è avvenuto in parte della conversazione telefonica.

> COMMISSARIO: (*si arresta un attimo*) Chi va in giro a cercarmi?
> MATTO: Un tale, col maglione girocollo dolcevita, non glielo ha ancora dato il pugno?
> COMMISSARIO: Un pugno a me?
> MATTO: Sì, a lei e a un altro suo collega... un certo Angari... Angario...
> COMMISSARIO: Anghiari... un commissario di Roma... della politica?
> MATTO: E che ne so io?!
> COMMISSARIO: E perché dovrebbe venirci a dare un pugno 'sto tipo "dolcevita"?
> MATTO: Per via di un pernacchio.
> COMMISSARIO: Un pernacchio?

MATTO: Sì, anzi due, per telefono... e con la risatina carogna ah, ah... Non si ricorda: ah, ah! (*Mima l'allontanare della cornetta come faceva prima*).
COMMISSARIO: Ma cosa sta dicendo? Cos'è, un altro dei suoi personaggi?
MATTO: Se ne accorgerà che personaggio quando le arriverà un pugno in un occhio... e non gli posso neanche dare torto, al povero dirimpettaio del quarto piano...
COMMISSARIO: A chi?
MATTO: Al suo collega, cosa gli va a dire che spera tanto che lo sbattano in Calabria al seminterrato... lui e il suo capo ex guardia confinaria del fascio?
COMMISSARIO: Chi, il nostro questore? quello che...
MATTO: Che vi dirige e vi guida!
COMMISSARIO: Senta, adesso basta, m'ha fatto perdere già troppo tempo... Per favore: se ne vada! Vattene!

INSPECTOR BERTOZZO: (This stops him in his tracks) *Who's that? Who's going round looking for me?*
MANIAC: A character in a white roll-neck. [3] Hasn' t he given you a smack in the gob, yet?
INSPECTOR BERTOZZO: A smack in the gob?
MANIAC: That's what he said, I said.
INSPECTOR BERTOZZO: Listen, I think I've wasted enough time with you. Would you make me a favour? Piss off, and don't come back!

Dal monologo del "matto" al telefono sono state omesse alcune frasi di scherno riferite al "questore", al "commissario sportivo" e al corpo di polizia in generale:

[...] Se il giudice che arriva è appena appena una carogna come dicono... come, dove lo dicono? A Roma. Io vengo di lì, no? E il fatto che vi stanno preparando 'sto servizio è in giro da quel dì! Certo che conosco il giudice, Malipiero si chiama. Mai sentito nominare? Beh, lo sentirai... È uno che ha fatto una cosa come dieci anni di confino... domanda un po' al tuo capo dei bagnini penali se magari... No a pensarci bene forse è meglio non chiederglielo: gli potrebbe venire un colpo e allora non ci si diverte più... Ah, ah! Oeu, ma come sei permaloso, dirimpettaio del quarto piano mio... uno manco si può divertire un po', in 'sta polizia musona!
D'accordo, ti faremo avere subito tutto quanto. [...]

[...] If the judge who's coming is even half as much a stickler for procedure as they say... Know him? Of course I know him! His name's Malipiero, Judge Malipiero. Never heard of him? Well, you will. As it happens, he spent time in a concentration camp during the War - on the receiving end... You should ask your boss, maybe he remembers seeing him there. OK, I'll get the stuff to you right away. [...]

In compenso, come si può notare, sono stati aggiunti dei chiarimenti che rendono il discorso meno allusivo e più esplicito: tralasciando il numero

esatto di anni trascorsi al "confino" (*dieci*)[10], il traduttore si è preoccupato però di spiegare che per "confino" si intende un *concentration camp during the war* (un "campo di concentramento durante la guerra") e che il giudice Malipiero ci sarebbe stato da prigioniero (*on the receiving end*) e quindi come nemico del questore, già definito in precedenza un ex "direttore di un penitenziario fascista" (cfr. p. 209). Inoltre se, come si è visto, il questore invece che *ex guardiano dell'isola* è definito da Emery *ex-concentration camp commandant boss of yours* (cfr. p. 208), l'appellativo *capo dei bagnini penali*, che riprende l'immagine dell'isola e del mare, viene cambiato e ridotto a *boss*. Nel complesso il discorso in inglese perde gran parte della carica allusiva e sarcastica che contraddistingue l'originale italiano.

Contrariamente alla tendenza fin qui riscontrata nella traduzione di Emery, la "proverbiale ipocrisia dei gesuiti" a cui il "matto" allude in occasione del suo primo incontro con il "commissario sportivo" non viene citata, ma solo lasciata intuire:

MATTO: Una volta ho conosciuto un vescovo che si massaggiava come lei. Un gesuita. COMMISSARIO SPORTIVO: Sbaglio o lei...!? MATTO: Certo che si sbaglia! Sbaglia di sicuro, se cerca di insinuare che io abbia voluto alludere alla proverbiale ipocrisia dei gesuiti... Io, se non le spiace, tanto per cominciare, ho studiato dai gesuiti, e con questo? Lei ha forse qualcosa da obiettare? COMMISSARIO SPORTIVO: (*impacciato, stordito*) No, per carità... non... ma, ecco... MATTO: (*cambiando tono all'istante*) Però, quel vescovo di cui le dicevo, quello sì, era proprio un ipocrita... un bugiardone... infatti si massaggiava sempre una mano... COMMISSARIO SPORTIVO: Senta, ma lei... MATTO: (*senza manco considerarlo*) Lei dovrebbe andare da uno psicanalista. [...]

MANIAC: I knew a bishop once who used to rub his hand like that. A Jesuit. *SPORTS JACKET: Are you suggesting...?* *MANIAC:* (Ignoring his reply) *You should see a psychiatrist. [...]*

Il traduttore ha probabilmente preferito snellire il discorso evitando di spiegare

[10] Anche in altre occasioni si riscontra la tendenza a sostituire le indicazioni temporali precise dell'originale con indicazioni più vaghe; nel suo primo scambio di battute con il "commissario sportivo", per esempio, il "matto" afferma: "[...] Dica la verità [...] lei ha dato un pugno a qualcuno non più di un quarto d'ora fa, confessi!" che nella traduzione di Emery diventa: "*[...] Tell me the truth [...] You've just given someone a right-hander, haven't you? Come on - own up!*".

un'allusione già sufficientemente chiara: con il termine *Jesuit*, infatti, si può intendere non solo "member of the Society of Jesus, a Roman Catholic religious order"[11] (OALD 1989), ma anche "person who deceives others, or fails to tell the (whole) truth, to achieve his ends"[12] (OALD 1989).

Un gran numero di omissioni sembra unicamente finalizzato a snellire il discorso, evitando digressioni, giudicate inutili, che renderebbero più pesante la lettura del testo e meno agile lo scambio dialogico tra i personaggi. Si vedano a titolo di esempio le battute con cui il "matto" accusa pesantemente il "questore" e il "commissario sportivo" di aver mentito:

MATTO: Quindi avete mentito anche alla televisione e alla stampa, dicendo che l'alibi era crollato e che sussistevano pesanti indizi? Dunque le trappole, i tranelli, le frottole non le usate solo per far cascare gli indiziati, ma anche per fregare, per sorprendere la buona fede del popolo credulone e fesso! (*Il questore vorrebbe intervenire*) Mi lasci terminare per favore: mai sentito dire che il divulgare notizie false o comunque tendenziose è reato grave?
QUESTORE: Ma quel mio collaboratore mi aveva rassicurato...
MATTO: Ah, ci riproviamo con lo scaricamento su terzi... e allora mi risponda lei commissario: la notizia che il ballerino anarchico aveva confessato, da dove viene? Mi sono letto tutti i verbali degli interrogatori condotti dalla polizia e dal giudice istruttore di Roma... (*li mostra ai presenti*). E non risulta mai che l'anarchico suddetto abbia ammesso anche una sola volta la propria responsabilità nella strage delle banche. E allora? Questa confessione ve la siete inventata voi un'altra volta? Rispondete!
COMMISSARIO: Sì, ce la siamo inventata noi.

MANIAC: So you lied, on TV and in the papers, when you said that his alibi had collapsed and that there was a whole pile of evidence against him? It seems that you don't only use your tricks and traps and porky-pies to get suspects to confess - you're quite happy to foist them onto an unsuspecting public too! Where did the information come from, that the anarchist dancer had confessed?
SPORTS JACKET: We made it up!

Eliminati i passi non fondamentali, Emery enfatizza però il fatto che ritiene determinante - ossia l'invenzione della notizia che il ballerino anarchico avesse confessato - anticipandone la rivelazione di qualche battuta con una piccola aggiunta:

MATTO: [...] forza commissario, reciti la sua battuta... e immagini che l'anarchico sia sempre io...

[11] "membro della Società di Gesù, un ordine religioso della chiesa Cattolica Romana".
[12] "persona che inganna o non dice (tutta) la verità per raggiungere i propri obiettivi".

COMMISSARIO: Sì, senz'altro: "Mi hanno telefonato adesso da Roma... c'è una bella notizia per te: il tuo amico, pardon, compagno ballerino ha confessato... ha ammesso di essere stato lui a mettere la bomba alla banca di Milano".
MATTO: E lui, il ferroviere come l'ha presa?

MANIAC: [...] Come on, Inspector, let's have your lines... Imagine that I'm the anarchist again...
SPORTS JACKET: Right, fine. (He goes out of the door, and comes back in, playing his part) *'I've just had a phone call from Rome... I've got a bit of news for you: your friend - sorry, your* comrade *- the dancer, has confessed... He's admitted that he was the one who planted the bomb at the bank in Milan.'*
MANIAC: Was it true?
SPORTS JACKET: Of course not.
MANIAC: And how did our railwayman take this?

Anche la tirata con cui il "matto" chiude il primo tempo della commedia è stata accorciata da Emery tralasciando particolari di scarsa importanza ai fini del significato globale:

Ah, non mi seguite?... e allora sapete che vi dico?: io vi mollo e arrangiatevi... son fatti vostri! Ordinerò i fatti così come li avete esposti... sapete cosa ne sortirà? Scusatemi l'espressione vivace: ne verrà fuori un gran casino! Sì, proprio! Prima dite una cosa, poi la ritrattate... date una versione, dopo mezz'ora ne date un'altra tutta diversa... non vi trovate nemmeno d'accordo fra di voi... qui c'è un appuntato che racconta addirittura che l'anarchico avrebbe già tentato di buttarsi una prima volta lo stesso giorno nel tardo pomeriggio, in vostra presenza... e voi di 'sto particolare da niente non ne avete manco accennato. Fate dichiarazioni alla stampa e, se non mi sbaglio, addirittura al telegiornale, di questo tenore: "naturalmente" degli interrogatori fatti all'anarchico non esiste nessun verbale, non s'è fatto in tempo... e dopo un po': miracolo, ne saltano fuori addirittura due o tre di verbali... e firmati da lui... di suo pugno, da vivo! Ma se un indiziato si contraddicesse solo la metà di come vi siete impapocchiati voi, l'avreste come minimo accoppato!
Sapete cosa pensa a 'sto punto di voi la gente? Che siete dei gran cacciaballe... oltre che dei biricchini [sic] ... Ma chi volete che vi creda più ormai, oltre il giudice archiviatore, naturalmente. E sapete la ragione principale del perché la gente non vi crede? ... perché la vostra versione dei fatti, oltre che strampalata manca di umanità... di calore umano. Nessuno dimentica la risposta sgarbata e insolente data da lei, commissario, alla povera vedova dell'anarchico che le chiedeva perché non l'avessero avvisata della morte del marito. Non c'è mai un momento di commozione... nessuno di voi che si lasci mai andare... che sbraghi... magari che rida, pianga, canti!... La gente vi saprebbe perdonare tutte le contraddizioni in cui siete caduti ad ogni piè sospinto, se, in cambio, dietro a questi impacci, riuscisse ad intravvedere un cuore... due "uomini umani", che si lasciano afferrare alla gola dalla commozione e, ancorché poliziotti, cantano con l'anarchico la sua canzone... pur di fargli piacere... "nostra patria è il mondo intiero"... chi non scoppierebbe in lacrime... chi non urlerebbe i vostri nomi festanti ascoltando una simile storia! Vi prego! Per il vostro bene... perché l'inchiesta vada in vostro favore... Cantate! [...]

Oh, you can't, eh? Well, you know what I say? At this point I give up! You can damn well sort yourselves out... It's down to you! I'll string together the facts that you've told me so far... and do you know what will come out - excuse the terminology - a big bloody mess! Yes, really! You say one thing, then you contradict it... First you give one version, then half an hour later, you give a

completely different one... You can't even agree among yourselves. You tell the world's press, and, if I am not mistaken, the TV news as well, that 'naturally' there are no written minutes of your interrogation with the anarchist, because there wasn't time, and then all of a sudden, a miracle, we find that we have two or three - and all signed by his very own hand! If one of your suspects was to contradict himself one half as much as you have, you'd have had him hung, drawn and quartered by now!

Do you know what people are going to think of you? That you are a bunch of bent bastards and liars... Who do you think is ever going to believe you again? And do you know why people don't believe you...? Because your version of the facts, as well as being total bollocks, lacks humanity. Not a shred of fellow-feeling... You never ever let yourselves go... Let rip... Laugh, cry... Sing!

People would be happy to forgive all your cretinous blunders if they could only see two decent human beings behind it all - two policemen who, just for once, allowed their hearts to rule their heads, and agreed to sing the anarchist's favourite song with him... just to make him happy... 'Nostra patria è il mondo intiero...' It would bring tears to their eyes... They'd sing your praises, shout your names from the rooftops, hearing a story like that! So please, for your own sakes... Sing!! [...]

Si noterà che oltre alle due digressioni - il racconto dell'appuntato e la risposta sgarbata alla povera vedova dell'anarchico - sono stati omessi particolari minori o ripetizioni.

Infine, per concludere l'analisi delle **omissioni** operate da Emery, si passa ad esaminare quelle **apparentemente non motivate, che comportano una qualche perdita rispetto all'originale**. Alcune sembrano del tutto inspiegabili in quanto non riguardano particolari secondari né elementi culturalmente connotati e quindi di difficile traduzione. Per spaventare il "questore" e il "commissario sportivo", per esempio, il "matto" esclama:

[...] i ministeri della giustizia e degli interni hanno deciso di scaricarvi, di dare un esempio il più severo possibile per ristabilire un credito che la polizia ha ormai perduto!

Frase che Emery traduce con:

[...] the Ministry of Justice has decided that you must be made an example of, and that you must be dealt with the full severity of the law, so as to restore the public's lost faith in the police!

mentre avrebbe potuto benissimo mantenere entrambi i ministeri, come fanno Hanna e Richards nel loro adattamento:

The Minister of Internal Affairs and the Minister of Justice have decided that unless you can come up with a miracle you will be made the severest possible example of.

Altre omissioni per cui il traduttore non fornisce alcuna compensazione riguardano passi che, sebbene non determinanti in termini di contenuto, sfruttano i meccanismi tipici della farsa per conferire alla commedia originale una forte carica comica. È il caso per esempio di una delle tante domande con cui il "matto" incalza "questore" e "commissario sportivo" per capire come l'anarchico sarebbe saltato dalla finestra:

COMMISSARIO: Non c'è nulla da mettere in dubbio signor giudice, gliel'assicuro... ha fatto tutto da solo!... MATTO: Non c'era manco una predella di quelle da competizione? COMMISSARIO: No... MATTO: Il saltatore portava forse scarpe con tacchi elastici alla Brumel!

SPORTS JACKET: There's nothing to suggest, your Honour, I assure you - he did all by himself...! *MANIAC: Did your friend perhaps have bouncy rubber heels?*

Analoga semplificazione ha luogo nella serie di reati per cui il "matto" è ritenuto tale:

COMMISSARIO: (*leggendo su di un altro libretto*) Ospedale psichiatrico di Imola, Voghera, Varese, Gorizia, Parma... li ha girati tutti! MATTO: Certo, il giro d'Italia dei matti. GIORNALISTA: Quindici elettrochoc... isolamento per venti giorni... tre crisi vandaliche... AGENTE: (*leggendo su di un foglio*) Piromane! Dieci incendi dolosi!

SUPERINTENDENT[13]*:* (Reading from a medical card) *It's a list of psychiatric hospitals - Imola, Voghera, Varese, Gorizia, Parma... He's done the lot of them!* *MANIAC: I have indeed... the Grand Tour!* *JOURNALIST: Fifteen electric shock treatments... Twenty days solitary confinement...* *CONSTABLE:* (Reading from a report) *Pyromaniac. Arsonist.*

[13] Nell'originale è il COMMISSARIO (*SPORTS JACKET*) e non il QUESTORE (*SUPERINTENDENT*) a pronunciare la frase; tuttavia, contribuendo la battuta a un momento farsesco della commedia in cui i personaggi scoprono la vera identità del "matto", è irrilevante che a leggerne la cartella clinica sia l'uno invece dell'altro.

Similmente accade per il modo con cui il "questore" si rivolge agli ipotetici "agenti-spie" presenti in sala, invitandoli a rimettersi a sedere

Dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi.

VOCI: Dica dottore! Comandi! Agli ordini!

Il matto ride e si rivolge al pubblico.

MATTO: Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti.
QUESTORE: Ha visto? Comodi, comodi! I confidenti e le spie sono le nostre forze.

We hear a number of voices from different parts of the auditorium.

VOICES: Sir...? Yessir...! Sir...!

The MANIAC laughs, and turns to the audience.

MANIAC: Don't worry - they're all actors. The real ones sit tight and don't say a word.
SUPERINTENDENT: You see? Our agents and informants are our strength.

e per la scherzosa digressione con cui, all'inizio del secondo tempo, il "matto" chiede al "questore" e al "commissario sportivo" se durante l'interrogatorio non avessero mai messo le mani addosso all'anarchico:

MATTO: E che si faceva?
COMMISSARIO: Lo si interrogava.
MATTO: Ancora? "Dov'eri, cosa facevi? Parla! Non fare il furbo..." Accidenti, dopo tante ore, immagino, sarete stati un po' tutti sconvolti... su di nervi... esasperati.
COMMISSARIO: Nient'affatto, signor giudice, eravamo calmissimi.
MATTO: Non l'avete manco scozzonato un pochino? Manco uno schiaffone manrovescio?
COMMISSARIO: No.
MATTO: Di piatto?
COMMISSARIO: Nemmeno.
MATTO: Di taglio?
COMMISSARIO: Di taglio?
MATTO: Sì, come quando si fanno i massaggi alle donne grasse per la cellulite... ta-ta-ta! (*Mima velocissimo con le mani a coltello*) Ah, fa un bene cara-tè! ta!
COMMISSARIO: Ma no, signor giudice... neanche il massaggio. Noi lo si stava interrogando scherzosamente...

MANIAC: And what were you doing?

SPORTS JACKET: We were interrogating the anarchist.
MANIAC: What, again? 'Where were you... what were you doing... don't get funny with me, son...!'
SPORTS JACKET: Not at all, your Honour... No, we were interrogating him jokingly...

Si passa ora ad analizzare le **omissioni** che si incontrano nella versione adattata di **Hanna e Richards**. Proprio perché in questo caso la traduzione è stata adattata e non segue battuta dopo battuta il testo di Fo, un parallelo dettagliato con l'originale risulta più difficile. Prima di tutto è facilmente riscontrabile che tra le omissioni operate da Hanna e Richards (il cui numero è di gran lunga superiore rispetto a quelle operate da Emery) figurano per la maggior parte anche quelle già esaminate nella versione di Emery. Le eccezioni sono poche: per cominciare, dalle battute eliminate da Emery al ritorno del "commissario Bertozzo" nel suo ufficio, quando il "matto" lo avverte che un suo collega vuole sferrargli un pugno (cfr. pp. 225-226), Hanna e Richards recuperano la definizione del "questore" come "capo ex guardia confinaria del fascio", trasformandola nell'appellativo più diretto di "capo fascista":

COMMISSARIO: (*si arresta un attimo*) Chi va in giro a cercarmi?
MATTO: Un tale, col maglione girocollo dolcevita, non glielo ha ancora dato il pugno?
COMMISSARIO: Un pugno a me?
MATTO: Sì, a lei e a un altro suo collega... un certo Angari... Angario...
COMMISSARIO: Anghiari... un commissario di Roma... della politica?
MATTO: E che ne so io?!
COMMISSARIO: E perché dovrebbe venire a darci un pugno 'sto tipo "dolcevita"?
MATTO: Per via di un pernacchio.
COMMISSARIO: Un pernacchio?
MATTO: Sì, anzi due, per telefono... e con la risatina carogna ah, ah... Non si ricorda: ah, ah! (*Mima l'allontanare della cornetta come faceva prima*).
COMMISSARIO: Ma cosa sta dicendo? Cos'è, un altro dei suoi personaggi?
MATTO: Se ne accorgerà che personaggio quando le arriverà un pugno in un occhio... e non gli posso neanche dare torto, al povero dirimpettaio del quarto piano...
COMMISSARIO: A chi?
MATTO: Al suo collega, cosa gli va a dire che spera tanto che lo sbattano in Calabria al seminterrato... lui e il suo capo ex guardia confinaria del fascio?
COMMISSARIO: Chi, il nostro questore? quello che...
MATTO: Che vi dirige e vi guida!
COMMISSARIO: Senta, adesso basta, m'ha fatto perdere già troppo tempo... Per favore: se ne vada! Vattene!

MANIAC: Don't take it out on me. I have valuable information. There's this fellow running around says he's going to smash your face in.
BERTOZZO: What?

MANIAC: He hasn't got to you yet? Thank God I've warned you in time. He's fuming. Says he does a nice line in instant surgery.
BERTOZZO: Who?
MANIAC: Your collegue. Who is the one with the fascist boss?
BERTOZZO: Inspector Pissani?
MANIAC: I've struck oil. The very man. He's after you and no mistake.
BERTOZZO: Get out. This is all blather.

Ancora, il cenno alla "proverbiale ipocrisia dei gesuiti", a cui Emery allude solamente (cfr. p. 227), nella versione di Hanna e Richards è del tutto esplicito:

MATTO: Una volta ho conosciuto un vescovo che si massaggiava come lei. Un gesuita.
COMMISSARIO SPORTIVO: Sbaglio o lei...!?
MATTO: Certo che si sbaglia! Sbaglia di sicuro, se cerca di insinuare che io abbia voluto alludere alla proverbiale ipocrisia dei gesuiti... Io, se non le spiace, tanto per cominciare, ho studiato dai gesuiti, e con questo? Lei ha forse qualcosa da obiettare?
COMMISSARIO SPORTIVO: (*impacciato, stordito*) No, per carità... non... ma, ecco...
MATTO: (*cambiando tono all'istante*) Però, quel vescovo di cui le dicevo, quello sì, era proprio un ipocrita... un bugiardone... infatti si massaggiava sempre una mano...
COMMISSARIO SPORTIVO: Senta, ma lei...

MANIAC: (To PISSANI) *I knew a bishop once, rubbed himself like that. He was a Jesuit of course.*
PISSANI: I may be mistaken, but...
MANIAC: You are most certainly mistaken if you assume I am making any kind of allusion to the proverbial hypocrisy of the Jesuits. It may not be relevant at this precise moment but I studied with them, you know. I take it you have no objections.
PISSANI: Er...
MANIAC: Terrific, because you see this bishop to whom I was referring was an inveterate hypocrite. A liar, a cheat and a disgusting lech - always stroking himself, just like you.
PISSANI: Listen!

Nonostante il riferimento all'isola di Ventotene sia stato eliminato anche in questa versione (cfr. p. 208), a differenza di Emery Hanna e Richards riportano comunque la frase in cui il "matto" conta i verbali dell'interrogatorio:

[...] secondo i verbali... (*sfoglia alcune carte*) numero... venticinque ventisei ventisette e ventotene...(*Il commissario ha un moto di tosse per il fumo che gli va di traverso*). [...]

[...] According to the first transcript of the interrogation... pages 25, 26 and 27...[...]

Mantenuta e addirittura enfatizzata è poi la digressione farsesca con cui all'inizio del secondo tempo il "matto" mima il tipo di massaggio con cui i poliziotti avrebbero potuto 'mettere le mani addosso' all'anarchico (cfr. pp. 232-233):

MATTO: E che si faceva?
COMMISSARIO: Lo si interrogava.
MATTO: Ancora? "Dov'eri, cosa facevi? Parla! Non fare il furbo..." Accidenti, dopo tante ore, immagino, sarete stati un po' tutti sconvolti... su di nervi... esasperati.
COMMISSARIO: Nient'affatto, signor giudice, eravamo calmissimi.
MATTO: Non l'avete manco scozzonato un pochino? Manco uno schiaffone manrovescio?
COMMISSARIO: No.
MATTO: Di piatto?
COMMISSARIO: Nemmeno.
MATTO: Di taglio?
COMMISSARIO: Di taglio?
MATTO: Sì, come quando si fanno i massaggi alle donne grasse per la cellulite... ta-ta-ta! (*Mima velocissimo con le mani a coltello*) Ah, fa un bene cara-tè! ta!
COMMISSARIO: Ma no, signor giudice... neanche il massaggio. Noi lo si stava interrogando scherzosamente...

MANIAC: What are they doing?
CONSTABLE: Interrogating the suspect.
MANIAC: Still? After all these hours? Must be knackered! 'Where were you on the night of...?' 'Don't play dumb with me' and on and on, dear God but you must be exasperated.
PISSANI: Just a bit.
MANIAC: I expect you fancy roughing him up a bit?
PISSANI: Never touched the bastard.
SUPERINTENDENT: Very even tempered. The whole proceedings.
MANIAC: Don't get me wrong. Just a little slap, pchew!, across the chops?
PISSANI: Never got near him.
MANIAC: Bit of a massage, to relieve his tensions...

MANIAC starts to massage CONSTABLE.

MANIAC: ...shoulders full of cramps... yes...
CONSTABLE: Left a bit.
MANIAC: Left a bit. There.
CONSTABLE: Lovely.
MANIAC: ...After all these hours... and then...

Sudden karate chop.

MANIAC: ...Ka...

Karate act.

MANIAC: ...Ka! Ya! Eeeeaaah!

PISSANI: (Very indignant) *There was no violence, no massage, no karate, nothing like that. I was all above board according to regulations. We were conducting our enquiries in a very lighthearted manner.*

Hanna e Richards mantengono inoltre la citazione del campione di salto in alto Brumel, che, come si è visto (cfr. pp. 220-221), Emery ha completamente omesso.

MATTO: Il saltatore portava forse scarpe con tacchetti elastici alla Brumel!
COMMISSARIO: No, nessun tacchetto...

MANIAC: [...] Maybe he had springs in his heels like Beau Brummel.
PISSANI: He had no ruddy springs in his bloody heels!

Si noti però che il cognome dello sportivo è ortograficamente trasformato (doppia consonante intervocalica invece che singola) e fatto precedere dall'appellativo *beau* ("bello") scritto con iniziale maiuscola come se fosse il nome di battesimo del campione. Il tutto fa pensare a un intenzionale scambio di persona tra Valeri Brumel e un celebre lord Brummel, un " 'elegantone' inglese" (Enciclopedia Motta 1968) vissuto tra Settecento e Ottocento che "si distinse sempre per la sua eleganza e spigliatezza" (Enciclopedia Motta 1968) e che trascorse gli ultimi vent'anni della sua vita in Francia.

Infine, al contrario di Emery, Hanna e Richards non omettono i dettagli statistici forniti dalla giornalista sugli attacchi dinamitardi (cfr. pp. 218-219):

GIORNALISTA: [...] Ah, non le risulta? E non le risulta nemmeno che su 173 attentati dinamitardi avvenuti fino ad oggi: dodici al mese, uno ogni trenta giorni, su 173 attentati dicevo (*sta leggendo su di un documento*) ben 102 si è scoperto essere stati concertati da fascisti, e che, per più della metà dei rimanenti 71 ci sono seri indizi che si tratti ancora di attentati messi in piedi da fascisti o comunque da organizzazioni parallele?

FELETTI: (Desperately clinging to her performance) *Listen!! There have been 173 dynamite attacks in the last fourteen months, that's twelve a month, one every three days! It has been proved that 102 of these were the work of known fascists! There are serious indications that of the remaining 71 over half are attributable to fascists or extreme right para-military groups! [...]*

Si prendano ora in considerazione le **omissioni di riferimenti impliciti ed espliciti al contesto socioculturale italiano**. In molti casi, laddove Emery ha optato per una soluzione traduttiva, sia essa 'esotizzante' o adattata al contesto inglese (cfr. 6.1.1), Hanna e Richards hanno preferito una totale omissione. È quanto avviene in molti **passi di difficile traduzione perché legati ai significanti della lingua italiana**. Si è visto per esempio che nella traduzione di Emery la battuta del "matto" basata sul significato ambiguo dell'avverbio *già* in italiano è stata tradotta alla lettera, perdendo così la sua intraducibile carica ironica (cfr. pp. 173-174). Hanna e Richards invece tralasciano tutte le allusioni del "matto" al doppio senso di *già*, compensando la perdita con l'aggiunta di altri particolari (punteggiatura e maiuscole), che il *maniac* mette in rilievo con tono professorale:

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

[...] the ponctuation changes the whole emphasis of the sentence. [...] So, the sentence should read ... 'Professor Antonio Rabbia' ...comma ...capital 'P' ? Psychiatrist!!!' Full stop... 'Formerly'... comma... 'Lecturer at the University of Padua!!!' You see, read correctly only an arsehole would swallow it.

Inoltre, invece di omettere il secondo riferimento allo stesso gioco di parole come ha fatto Emery nella sua versione (cfr. pp. 211-212), Hanna e Richards ne cambiano il contenuto in base ai particolari (*...comma ...Full stop ...comma*) aggiunti nel passo sopracitato:

MATTO: [...] Sono il professor Marco Maria Malipiero, primo consigliere della corte di cassazione... COMMISSARIO SPORTIVO: Giudice? (*E si sente quasi mancare*). MATTO: Già... già... libero docente all'università di Roma. Sono due i "già" e dopo il secondo "già" c'è la virgola, come sempre.

MANIAC: I am Professor Marco Maria Malipiero, first councillor to the High Court.

CONSTABLE gets hand caught in filing cabinet.

PISSANI: (Heart attack coming on) *My God, the judge.*
CONSTABLE: AAH!
MANIAC: 'Formerly' lecturer at the University of Rome, with two commas and a full stop in the normal way.

Oltre alla didascalia, omessa nella versione di Emery (cfr. p. 206), con cui si fa notare come il commissario Bertozzo abbia iniziato a dare del lei all' "indiziato", Hanna e Richards eliminano anche il successivo invito dello stesso "indiziato" al commissario a "darsi del tu" (cfr. pp. 206-207):

INDIZIATO: Ah no, l'avvocato non lo farei mai. A me non piace difendere, è un'arte passiva; a me piace giudicare... condannare... reprimere... perseguitare! Io sono uno dei vostri... caro commissario! Diamoci pure del tu!

MANIAC: Who wants to be a barrister? I don't want to be passive. I don't want to defend. I'm like you, Inspector. I like to accuse, convict, judge and pass sentence.

Si noti poi come nella tirata in cui il "matto" ironizza sui giudici anziani che mantengono le loro cariche, invece di paragonarli all' "impiegato in banca" Hanna e Richards scelgono l'esempio della casalinga (*housewife*):

[...] Ah, come mi piacerebbe: il giudice è il meglio di tutti i mestieri! Prima di tutto non si va quasi mai in pensione... Anzi, nello stesso momento in cui un uomo comune, un lavoratore qualsiasi, a cinquantacinque sessant'anni è già da sbatter via perché comincia ad essere un po' tardo, un po' lento di riflessi, per il giudice, invece, comincia il bello della carriera. Per un operaio alla catena o alla trancia dopo i cinquant'anni è finita: combina ritardi, incidenti, è da scartare! Il minatore a cinquantacinque anni ha la silicosi... via scartato, licenziato, svelto, prima che scatti la pensione... così anche per l'impiegato in banca, a una certa età comincia a sbagliare i conti, non si ricorda più i nomi delle ditte, dei clienti, il tasso di sconto, la casella della Biam, e quella della SA.SIS. [...]

MANIAC:[...] Yes, but I'd love to do a judge. You see the thing about judges is that they never retire. That's the beauty of it. Your ordinary humdrums sons and daughters of toil, they hit sixty and they've finished, they slow down, get sloppy, sluggish, whoops onto the scrap heap - at that very same moment that your average magistrate blooms into a high court judge.
BERTOZZO: Will you...
MANIAC: Silence in the court!!!

BERTOZZO: (Caught off guard) *Beg your pardon M'Lud.*
MANIAC: See what I mean. Take your lathe operator - touch of the shakes, couple of minor accidents, out of grass. Coal miner, bit of silicosis and he's fucked at fifty. Housewife, there's a job, she never retires either, but the older she grows the more she does the less she gets and she ends up with nothing. [...]

In questo modo evitano di dover trovare un corrispondente inglese per "la casella della Biam e quella della SA.SIS" con cui si indicano delle voci bancarie specifiche che non esistono in Gran Bretagna e che Emery evita di tradurre optando per un vocabolo più generico quale *mortgage rate*:

[...] I'd love to, though: best job in the world! First of all, they hardly ever retire... In fact, just at the point when your average working man, at the age of 55 or 60, is already ready for the scrapheap because he's slowing down a bit, losing his reflexes, your judge is just coming into his prime. A worker on the line's done for after the age of fifty - can't keep up, keeps having accidents, chuck him out...! Your miner has silicosis by the time he's 45 - get rid of him, quick, sack him before he sues for compensation! Same goes for the bank clerk, after a certain age he starts getting his sums wrong, starts forgetting the names of the bank's clients, can't tell a discount rate from a mortgage rate.

Se molti **passi** sono stati **omessi** perché linguisticamente irriproducibili in inglese, molti altri lo sono stati **perché culturalmente legati alla realtà italiana**. Si è visto in 6.1.1 (cfr. p. 198) che nel descrivere l'abbigliamento del "commissario sportivo" Emery mantiene l'allusione al commissario Calabresi e la spiega in nota. Hanna e Richards, al contrario, ne omettono qualsiasi riferimento sia nelle parole del *maniac*,

COMMISSARIO: (*si arresta un attimo*) Chi va in giro a cercarmi?
MATTO: Un tale, col maglione girocollo dolcevita, non glielo ha ancora dato il pugno?

MANIAC: Don't take it out on me. I have valuable information. There's this fellow running around says he's going to smash your face in.
BERTOZZO: What?

sia nella didascalia con cui, nella versione inglese, inizia la seconda scena del primo atto:

Si riaccende la luce e ci ritroviamo in un ufficio molto simile al primo. I mobili più o meno sono gli stessi, sono disposti solo diversamente. Sulla parete di fondo campeggia il ritratto del presidente, piuttosto grande. Ben evidente il riquadro di una finestra spalancata. In scena c'è già il matto, in piedi, impalato, faccia alla finestra, porge le spalle all'ingresso da dove entra dopo alcuni istanti un commissario con giacca sportiva e maglione giro collo.

Lights up on an office much the same as the first. On the wall a portrait of the President. Window open. The MANIAC, *now disguised as magistrate, puts carrier bag containing a hidden tape recorder under desk and stands by the window. Voices off of* INSPECTOR PISSANI *and* SECOND CONSTABLE. *[...]*

Se, come Emery, anche Hanna e Richards omettono ogni riferimento a Ventotene e quindi al "questore" come "ex guardiano dell'isola" (cfr. p. 208), l'allusione al servizio di quest'ultimo in qualità di guardia del fascio è resa in termini molto più espliciti nelle pagine successive e precisamente quando, al suo primo incontro con il "questore", il "matto" afferma di averlo già conosciuto in passato e finisce col cantare insieme a lui una vecchia canzone fascista:

MATTO: Guardi, mi permetta di dirglielo immediatamente: lei è come dire... quasi familiare... come se l'avessi già conosciuto... tanti anni fa. Non è che lei per caso è stato al confino?
QUESTORE: (*balbettando*) Al confino?
MATTO: Ma cosa dico? Un questore al confino? Ma quando mai?! Veniamo piuttosto a noi!
QUESTORE: A noi!
MATTO: (*fissandolo torvo*) Ecco! (*Gli punta il dito*) Ma no, ma no: è impossibile! Basta con le allucinazioni! (*Si strofina gli occhi mentre il commissario velocissimo dice qualcosa al questore, che si accascia letteralmente su una sedia. Si accende nervoso una sigaretta*) Dunque, veniamo ai fatti [...]

MANIAC: [...] if you don't mind me saying... your face... it's as if... years ago...
SUPERINTENDENT: What?
MANIAC: Calabria, perhaps.

The SUPERINTENDENT stiffens with fear.

SUPERINTENDENT: Calabria?
MANIAC: It is.

He draws the SUPERINTENDENT downstage. Under his breath.

MANIAC: 'Forth from the sterlising flame...
SUPERINTENDENT: ..shall burst an instrument of steel.'

MANIAC and SUPERINTENDENT: Ssssh!

SUPERINTENDENT's eyes fill with wonder and awe at the MANIAC. Comes to attention and clicks his heels. The MANIAC winks knowingly. They sing a few bars of the fascist youth song and do a few salutes at each other. Giggling.

MANIAC: Let's keep it to ourselves shall we. Now then, let's get down to the facts.

Come si è già avuto modo di vedere, questo passo riesce a compensare anche la perdita dell'allusione al motto fascista *A noi!*, non traducibile in inglese (cfr. p. 213), e quella del riferimento al commissario Calabresi che nell'originale, e nella traduzione di Emery, si nasconde dietro al "tale col maglione girocollo dolcevita" (cfr. p. 182 e p. 198).

Quando il "questore" e il "commissario sportivo" parlano per la prima volta al "matto" dell'esistenza di una "seconda versione" dei fatti con cui l'interrogatorio all'anarchico è stato anticipato di quattro ore, si legge nella versione italiana:

QUESTORE: Sì, insomma, abbiamo dichiarato che il tranello dell'anarchico con relative frottole invece che a mezzanotte gliel'avevamo recitato verso le otto di sera.
COMMISSARIO: Alle venti, insomma...!
MATTO: Ah, avete anticipato tutto di quattro ore [...]

Il commento del "commissario" è stato omesso nella versione di Hanna e Richards perché in Gran Bretagna l'orario è solitamente espresso nel formato di dodici ore con la specificazione *am* (*ante meridiem*, ossia "prima di mezzogiorno") o *pm* (*post meridiem*, ossia "dopo mezzogiorno").

SUPERINTENDENT: We corrected the time of the original interrogation in which we employed the...
MANIAC: The lies?
SUPERINTENDENT: ...Er deception strategy. The session ended at eight instead of nearly midnight as previously stated.
MANIAC: You moved everything forward four hours.

Nella versione di Emery, invece, lo stesso passo è tradotto più fedelmente:

SUPERINTENDENT: Yes, well, you see, we stated that our session with the anarchist, when we tried to trick him, didn't happen at midnight, it happened at about eight in the evening.
SPORTS JACKET: Twenty-hundred hours, if you prefer...!
MANIAC: Ah, so you've brought the time of his flying lesson forward by four hours!

Poiché in inglese l'uso di esprimere l'orario nel formato di ventiquattro ore con l'aggiunta della parola *hours* è una convenzione tipica del linguaggio militare (cfr. *Dizionario Inglese-Italiano, Italiano-Inglese*, SEI, 1977), la battuta "*Twenty-hundred hours, if you prefer...!*" contribuisce a rinforzare il più volte ricordato riferimento ironico al passato del "questore" (*Sports Jacket*) come 'capo fascista' (cfr. pp. 208-209 e 227).

Nel sottocapitolo 6.1.1 si è dimostrato come, traducendo alla lettera una vecchia battuta di Totò, Emery sminuisca l'effetto comico dell'originale. Hanna e Richards hanno completamente omesso la suddetta battuta e come strategia di compensazione hanno optato per un effetto comico di diverso tipo sfruttando i meccanismi della farsa:

MATTO: Quindi niente raptus; il raptus viene dopo. (*Indica il commissario*) Quando?
COMMISSARIO: Verso mezzanotte.
MATTO: Causato da che cosa?
QUESTORE: Beh, io credo che la ragione...
MATTO: No, no, per dio! Lei non crede niente... Lei non deve saperne niente, signor questore!
QUESTORE: Come non devo sapere?
MATTO: Ma porco cane, siamo qui che facciamo i salti mortali per tirarla via di mezzo, per dimostrare che lei con la morte del ferroviere non ha niente a che fare... perché non era nemmeno presente...
QUESTORE: Ha ragione, mi scusi... ero distratto.
MATTO: Eh ma lei si distrae un po' troppo, dottore... Stia più attento... Dunque, come diceva Totò in una vecchia farsa, "a quest'ora il questore in questura non c'era!" Ma c'era il commissario.
COMMISSARIO: Sì, io c'ero, però di lì a poco me ne sono uscito...
MATTO: Ah, ci rifacciamo con lo scaricamento. Da bravo, mi racconti cosa è successo intorno alla mezzanotte.

MANIAC: No raptus?
SUPERINTENDENT: Not a whisper of stress.
PISSANI: All that is much later.
CONSTABLE: At midnight.
MANIAC: Fine. And now it's midnight.
THREE POLICEMEN: (Suddenly deflated) *Oh!*
MANIAC: Constable?

CONSTABLE: Your Honour?
MANIAC: Set the scene.
CONSTABLE: (Hesitant) *Er... it's midnight...*

MANIAC makes an owl noise. Others help create midnight atmosphere.

Qualche riga più sotto, quando il "commissario sportivo" afferma che l'anarchico veniva interrogato "scherzosamente", il "matto" ne approfitta per farsi gioco della polizia italiana (*da Roma hanno deciso...*) e del suo "motto":

MATTO: Non capisco; giocavate allo schiaffo del soldato? Vi mettevate delle maschere, suonavate trombette?
COMMISSARIO: Beh, non proprio fino a quel punto... Ma insomma la si buttava sul ridere, si faceva il verso agli indiziati... qualche calembour... qualche lazzo.
AGENTE: Sì, sì, si rideva moltissimo. Sa, il commissario, non pare, ma è un burlone... vedesse quando è in vena che interrogatori spassosi che fa... ah ah ah che ridere!
MATTO: Adesso capisco perché da Roma hanno deciso di cambiarvi il motto.
QUESTORE: Il motto della polizia?
MATTO: Sì, il vostro, l'hanno deciso al ministero.
QUESTORE: Ce lo cambiano?
MATTO: Beh, diciamo piuttosto che ve lo completano... come fa adesso?
COMMISSARIO: La polizia è al servizio del cittadino.
MATTO: Ecco, e d'ora in poi sarà "la polizia è al servizio del cittadino per divertirlo!"
QUESTORE: Ah, ah, ma lei ci sta prendendo in giro.
MATTO: Nient'affatto, [...]

MANIAC: Playing 'Grandmother's footsteps' were you? Paper hats? Stick the tail on the donkey?
CONSTABLE: It was just the odd joke, your Honour, you should see the Inspector when he's on form. Keeps us all in stitches. Ha ha.
MANIAC: Especially when interrogating mass-murder suspects.
PISSANI: Well...
MANIAC: Don't be modest. Take the stage. Give us a quick dose.
CONSTABLE: Go on sir.

PISSANI tells jokes. Take applause.

MANIAC: Did you tell the suspect that one?
PISSANI: Yes.
MANIAC: No wonder he jumped. No seriously, [...]

Come si può constatare, il passo è stato completamente cambiato: non si fa cenno al "motto della polizia", ma si compensa con un'altra trovata comica, ossia le barzellette raccontate dal commissario Pissani. Si noti inoltre come la prima battuta del commissario

(*Beh, non proprio fino a quel punto...*, ecc.), non essenziale ai fini del significato globale, sia stata omessa e riassunta da una frase assegnata all'agente (*constable*) nella battuta successiva: *It was just the odd joke*. In questo modo, anche se la struttura del passo citato cambia a livello di forma e di contenuto, l'effetto finale rimane inalterato.

Continuando a farsi gioco dei poliziotti, che affermano di divertire i loro indiziati, il "matto" afferma che molti di questi ultimi, pur non essendo colpevoli, fanno di tutto per farsi portare in questura ed essere interrogati:

> MATTO: [...] Voi li credete anarchici, comunisti, potere operaio, sindacalisti... no, in verità si tratta solo di poveri ammalati depressi, ipocondriaci, malinconici, che si sono camuffati da rivoluzionari pur di essere interrogati da voi... e farsi finalmente quattro belle risate sane! Farsi un po' di buon sangue, insomma!

> *MANIAC: This explains why so many perfectly ordinary bored people suddenly dress themselves up as anarchists and revolutionaries - they are completely innocent, they just want to get themselves arrested so they can have a fucking good laugh for once in their lives. Our cunning anarchist is obviously in his grave right now, pissing himself!*

Hanna e Richards hanno preferito limitarsi agli appellativi generici *anarchists and revolutionaries*, evitando di tradurre i più specifici *comunisti, potere operaio* e *sindacalisti* che nel contesto italiano degli anni Sessanta e Settanta indicavano realtà politiche e rivoluzionarie ben specifiche. Da segnalare invece la traduzione più fedele di Emery

> *MANIAC: [...] You think they're anarchists, communists, autonomists, trade unionists... No, the truth is, they're all just poor, sick manic depressives, hypochondriacs, gloomy people, who disguise themselves as revolutionaries just so's they can be interrogated by you... and at last have a damn good laugh! Get a bit of enjoyment, for once in their lives!*

in cui non ci sono omissioni, ma *autonomists* è usato al posto di *potere operaio*: anche se i due termini indicano lo stesso tipo di ideali rivoluzionari, in realtà l'Autonomia intesa come "movimento spontaneo extraparlamentare che rifiuta totalmente le istituzioni tradizionali e identifica il momento politico con quello personale" (*Zingarelli 1996*), è

fiorita solo negli anni Settanta e quindi dopo la stesura del testo di Fo. Tenendo conto che attualmente si parla solo di *autonomi* e non più di *potere operaio*, la scelta di Emery sembra finalizzata ad adattare la commedia agli anni Novanta.

Accusato di prendere in giro i poliziotti e di metterne in dubbio ogni dichiarazione, il "matto" si difende con queste parole:

> D'accordo, forse io esagero, forse metterò troppo in dubbio,... ma qui pare d'essere davanti a uno di quei giochi per deficienti e ritardati che si leggono sulla settimana enigmistica: "trovare i trentasette errori e contraddizioni in cui è caduto il commissario Baciocchi Stupidoni".
> E come posso aiutarvi? (*I poliziotti si siedono muti, sconsolati*). Va bene, va bene... non fate quelle facce da funerale... Su con la vita! Vi prometto che da 'sto momento non vi sfotterò più: Massima serietà! [...]

Nella versione di Hanna e Richards è tralasciato ogni riferimento alla "settimana enigmistica" e ai suoi giochi, in quanto sarebbero estranei al contesto socioculturale inglese:

> *I promise not to make fun of you any more. Absolute seriousness from now on.[...]*

Al contrario, per quanto sia scritto con le iniziali minuscole, tutti i lettori e gli spettatori italiani identificano immediatamente la "settimana enigmistica" citata da Fo con l'omonima rivista settimanale italiana, un periodico di parole crociate, rebus, enigmi, passatempi ed altro ancora, fondato negli anni Trenta e ancora oggi molto letto. Anche nel gioco "per deficienti e ritardati" inventato dall'autore ("trovare i trentasette errori e contraddizioni in cui è caduto il commissario Baciocchi Stupidoni") il pubblico italiano riconosce una parodia dei più tipici enigmi polizieschi proposti dalla suddetta rivista. Superfluo inoltre far notare che con il nome "Baciocchi[14] Stupidoni" assegnato al commissario dell'enigma, il "matto" non solo rinforza l'idea che si tratti di un gioco "per deficienti e ritardati", ma si fa gioco ancora una volta dei poliziotti e della loro ingenuità.

[14] Baciocco = "sempliciotto, melenso" (*Zingarelli 1996*).

Lo stesso passo non viene invece omesso da Emery, che si limita a modificarne alcuni particolari in modo da adattarlo ai destinatari inglesi:

You're right, maybe I've been overdoing it. But I feel like I'm doing one of those idiot puzzle games you get in kid's comics: 'Find the 37 mistakes made by Inspector Biggio Stupidoni.' I don't see how I'm supposed to help you. (The POLICE OFFICERS sit there, dumb and disconsolate) *Alright, alright... no need to sit there looking like you're at a funeral - cheer up! I promise, no more joking. Total seriousness! [...]*

Non si cita infatti la "settimana enigmistica", ma si specifica che il gioco in questione è un *puzzle game*, ossia un enigma, tipo quelli che si trovano nei *kid's comics*, ossia nei fumetti per bambini, sottolineandone così la banalità messa in luce dall'italiano "per deficienti e ritardati". Anche il nome del commissario è modificato in *Biggio Stupidoni*, cosicché all'appellativo *big stupid* riconoscibile dal lettore inglese, vengono aggiunti due suffissi tipicamente italiani, *-io* e *-oni* che suscitano ulteriore ilarità.

Nel passo in cui si avanza l'ipotesi che l'anarchico indossasse calosce, Hanna e Richards omettono non solo la battuta basata sul duplice significato del termine *nostalgico* in italiano così come fa Emery (cfr. p. 216), ma anche la constatazione che ad indossare calosce siano solo i conservatori. In compenso, però, aggiungono altre battute divertenti:

MATTO: [...] sapete che vi dico? Che quella che è rimasta fra le mani dell'agente non era una scarpa, ma una caloscia.
COMMISSARIO: Ma no, è impossibile: un anarchico con le calosce!... roba da gente all'antica... da conservatori...
MATTO: Gli anarchici sono molto conservatori...
QUESTORE: Già, ed è per questo che ammazzano i re!
MATTO: Certo, per poterli conservare imbalsamati... Se uno aspetta che i re muoiano vecchi, incartapecoriti, consunti dalle malattie, poi si disfano, si decompongono, non si riesce più a conservarli... Invece così, ammazzati di fresco...
COMMISSARIO: La prego signor giudice, su certi argomenti, non mi va proprio...
QUESTORE: Non accetto neanch'io...
MATTO: Oh tu guarda, io vi credevo nostalgici, ma non della monarchia... Ad ogni modo, se non vi vanno né le calosce, né la storia delle tre scarpe...

CONSTABLE: [...] I'm saying that what I held in my hand may, in fact, have been a galosh.
SUPERINTENDENT: Nobody wears galoshes these days.
PISSANI: Anyway, it wasn't raining.

CONSTABLE: Ah, but the anarchist may have thought it was about to.
SUPERINTENDENT: Galoshes are a ridiculous garment. An anarchist wouldn't be seen dead in them.
CONSTABLE: Exactly!
[...]

Si noti inoltre che nell'adattamento qui proposto l'ipotesi che l'anarchico indossasse delle calosce, così come appena prima quella che potesse essere tripede (cfr. p. 216), non sono avanzate dal "matto" come nell'originale, ma dai poliziotti (cfr. pp. 272-276). Si è detto (cfr. 6.1) e si vedrà più in dettaglio che questo tipo di cambiamenti è finalizzato a presentare la commedia di Fo al pubblico inglese non tanto come una satira amara sulla corruzione della polizia e dei sistemi di potere in generale quale essa era originariamente, ma piuttosto come una farsa "about the absurdities of Italians and their forces of authority"[15] (Bassnett-McGuire 1985: 90).

Interamente omessa la parte che, nel secondo tempo della commedia, precede l'entrata del commissario Bertozzo e in cui la giornalista introduce la questione dei pensionati dichiarati testimoni inattendibili dal giudice che ha archiviato il caso. L'omissione permette ancora una volta di evitare tutta una serie di riferimenti al contesto italiano: la citazione di paesi come Marghera, Piombino, Sesto San Giovanni e Rho (cfr. p. 158); la descrizione di un gioco a carte tipicamente italiano, la scopa (cfr. 6.1.3); il ricordo della tragedia del Vajont (cfr. pp. 217-218).

QUESTORE: (*all'orecchio del finto capitano*) Ma a che gioco sta giocando, ora?
COMMISSARIO: (*alternandosi con il questore*) Non le sembra di averle dato un po' troppa corda a quell'avvoltoio? Adesso è sicura d'averci incastrato.
MATTO: Lasciatemi fare per favore. (*Alla giornalista*) Ebbene io le dimostrerò, signorina, che quest'ultima versione è completamente inattendibile.
GIORNALISTA: Già, inattendibile: inattendibile come, per il giudice che ha archiviato il caso, sono inattendibili le testimonianze dei pensionati.
MATTO: Cos'è 'sta storia dei pensionati inattendibili?
GIORNALISTA: È strano che lei non ne sia al corrente! Nel decreto d'archiviazione il giudice suddetto ha dichiarato inattendibili le testimonianze dei tre avventori citati dal nostro anarchico, che asserivano d'aver trascorso quel tragico pomeriggio delle bombe in un'osteria del naviglio a giocare a carte con lui.
MATTO: Testimonianze inattendibili?... e perché?
GIORNALISTA: Perché, dice sempre il giudice archiviatore: "si tratta di persone anziane malferme in salute, per di più invalidi".

[15] Cfr. p. 149, nota 5.

MATTO: E l'ha scritto pure nel decreto?
GIORNALISTA: Sì.
MATTO: Beh, come dargli torto? Come si può obiettivamente pretendere che un pensionato di una certa età, per di più invalido di guerra o del lavoro, a scelta, ex operaio, si noti bene: ex operaio, possa trovarsi in possesso delle minime qualità psicofisiche richieste dal delicato ufficio della testimonianza?
GIORNALISTA: Perché un ex operaio non può? Mi spieghi.
MATTO: Ma lei, signorina, dove vive? Invece di andare a farsi i servizi in Messico, Cambogia, Vietnam, perché non si fa una volta Marghera, Piombino, Sesto San Giovanni, Rho? Ma ha idea lei di che cosa sia un operaio? Quando arrivano alla pensione, e dalle ultime statistiche ci arrivano sempre in meno, quando ci arrivano, sono ormai strizzati come limoni, delle larve, con riflessi ridotti al minimo... allo straccio!
GIORNALISTA: Mi pare che ne stia facendo un quadro un po' troppo disperato.
MATTO: Ah, sì... e allora vada a dare un'occhiata in qualche osteria dove i pensionati giocano a scopa, e li sentirà: si insultano, si rinfacciano a piè sospinto, l'un l'altro, di non ricordarsi più le carte dello spariglio: "Disgraziato il settebello l'avevo già giocato io". "Ma no, tu l'hai giocato la mano prima, non adesso". "Ma quale mano prima, se questa è la prima partita che giochiamo quest'oggi... sei proprio rincretinito". "No, rincretinito sei tu, se mai, che dovevi tenerti il sette come tallone... e invece lo sei andato a giocare sul tavolo dei nostri vicini". "Ma che tallone, il tallone stavolta era nientemeno che il re! Sei proprio svanito!" "Svanito a me? ma con chi credi di parlare?" "Non lo so. E tu?" "Neanch'io?"
GIORNALISTA: Ah, ah, esagerato. Beh, ma a parte il piacere del grottesco... La colpa è da imputarsi a loro forse, se son così malridotti?
MATTO: No, senz'altro, la colpa è della società! Ma noi mica siamo qui per fare il processo al capitalismo e ai padroni, siamo qui per discutere di testimoni più o meno attendibili! Se uno è malridotto perché l'hanno sfruttato troppo o perché gli è arrivato un accidente in fabbrica, a noi come gente di ordine e di giustizia non deve interessare.
QUESTORE: Bravo capitano!
MATTO: Non hai i mezzi per procurarti vitamine, proteine, zuccheri, grassi e calciofosfati per la memoria?... ebbene peggio per te, io come giudice ti dico di no... mi spiace ma sei fuori gioco, sei un cittadino di seconda classe.
GIORNALISTA: Ah, vede, vede, lo sapevo che, gira e rigira sarebbe saltato fuori il classismo, il discorso sui privilegi di classe!
MATTO: E chi ha mai sostenuto il contrario? sì, lo ammetto, è vero, la nostra è una società divisa in classi... anche per quanto riguarda i testimoni: ci sono testimoni di prima, seconda, terza e quarta categoria. Non è mai questione d'età... puoi anche essere vecchio più di Noè e rimbambito più di Giosuè... ma dal momento che vieni fuori adesso adesso dall'aver fatto la sauna, doccia calda e fredda, massaggio frizione lampada al quarzo, camicia di seta, foulard, Mercedes a sei posti con autista... voglio vedere se il giudice non ti dichiara subito attendibile.
Per me, ti bacia anche la mano: "altamente attendibile extra!" Ptu! Infatti per il processo della diga del Vajont - nome di fantasia completamente inventato -, gli ingegneri accusati, quei pochi che si sono fatti beccare, ché gli altri si son dati subito latitanti avvertiti da chissà chi!... quei cinque o sei ingegneri dicevo che, per guadagnarsi qualche miliardo in più, hanno fatto fuori annegati una cosa come duemila cittadini in una notte, quelli, con tutto che fossero anche più anziani dei nostri pensionati del Naviglio, quando hanno deposto davanti al giudice non sono stati affatto ritenuti inattendibili; anzi: gli si è data la massima fiducia! E che, scherziamo per dio! uno si fa la laurea per che cosa? allora per che cosa si diventa azionista privilegiato? per essere trattato alla stregua di un pensionato morto di fame? E poi si dice che in Italia non si ha più fiducia nella lira. C'è chi racconta che prima della deposizione degli azionisti suddetti, il cancelliere non abbia nemmeno imposto la recitazione ad alta voce della classica formula: "Giuro di dire la verità, tutta la verità, ecc. ecc.". Pare abbia detto solo: "Si accomodi ingegnere capo delle costruzioni idrauliche Sade, e anche lei, ingegnere progettista nonché consulente ministeriale, ambedue azionisti della Sade suddetta con capitale di 160 miliardi, capitale iniziale interamente versato, accomodatevi, noi vi ascoltiamo e vi crediamo". Poi, solennemente, i giudici

si sono levati in piedi, e con la mano destra ben in evidenza sul Vangelo, tutti in coro hanno declamato: "Giuriamo che state per dire la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità. Lo giuriamo!"

Omessi anche due riferimenti del testo originale all'anarchico Bakunin, il rivoluzionario russo del secolo scorso, le cui teorie ebbero molta influenza in Italia dove, diversamente dalla Gran Bretagna, lo sviluppo del capitalismo era stato lentissimo e scarso lo sviluppo del proletariato industriale (cfr. Enciclopedia Motta 1968). Bakunin viene citato da Fo la prima volta dopo che il "commissario sportivo" e il "questore" indicano al falso giudice (il "matto") l'esistenza di una "seconda versione" dei fatti, secondo cui l'interrogatorio dell'anarchico sarebbe avvenuto quattro ore prima del suo 'volo' dalla finestra:

MATTO: Ah, avete anticipato tutto di quattro ore, anche il volo dalla finestra! Una specie di orario estivo sviluppato!
COMMISSARIO: No, il volo no... quello è avvenuto sempre a mezzanotte... invariato. C'erano i testimoni.
[...]
MATTO: [...] E dove mi va a finire così il "raptus" all'improvviso? Dopo quattro ore... hai voglia... avrebbe avuto il tempo di smaltire altro che quella di balla, l'anarchico... potevate anche raccontargli che Bakunin era un pappone e faceva il confidente della polizia e del Vaticano, ed era lo stesso!
QUESTORE: Ma era proprio quello che volevamo, signor giudice!
MATTO: Volevate raccontargli di Bakunin pappone?
QUESTORE: No, volevamo dimostrare che il "raptus" non può essere stato determinato dai nostri inganni, dalle nostre false affermazioni... insomma proprio perché da quel momento all'altro del suicidio sono trascorse quattro ore!

MANIAC: You moved everything forward four hours.
PISSANI: Except from the fall from the window. There were witnesses to that.
SUPERINTENDENT: We wanted to prove that our 'deceptions' could not have been the determining factor, since four hours had elapsed between the interview and the fall in which the anarchist had fully recovered.

La seconda volta, Bakunin è nominato dal "matto" per rispondere alla giornalista, secondo cui il gruppo di anarchici accusato degli attacchi dinamitardi non può essere colpevole perché tra di loro si nascondeva un agente di pubblica sicurezza in incognito:

GIORNALISTA: Infatti, dietro la facciata, cosa si scopre? Che su dieci della banda, due erano addirittura dei vostri: due confidenti o meglio, spie e provocatori. Uno è un fascista romano, noto a tutti meno che al gruppo dei nostri sprovveduti, l'altro un vostro agente di pubblica sicurezza truccato da anarchico anche lui.
MATTO: Sì, per quanto riguarda l'agente truccato da anarchico, non capisco come abbiano potuto credergli; lo conosco, è un'aquila che se gli domandi che cos'è Bakunin ti risponde che è un formaggio svizzero, senza buchi!
BERTOZZO: Che rabbia mi fa quello che sa tutto, conosce tutti... Eppure io lo conosco!
QUESTORE: Non sono assolutamente d'accordo con lei, capitano: Quel nostro agente-spia, è un ottimo elemento, invece! Preparatissimo!
GIORNALISTA: E ne avete molti altri di questi agenti-spia preparatissimi seminati qua e là nei vari gruppetti extraparlamentari?
MATTO: (*canta*) "L'avvoltoio vola via..."
QUESTORE: Non ho nessuna difficoltà a svelarle che sì, ne abbiamo molti, un po' dappertutto!

FELETTI: And what do we find behind this cunning façade, Superintendent? I'll tell you. A group of ten, one of whom was a spy employed by this office, two detectives from the crime squad, and a fourth member turns out to be a notorious fascist well known to everyone except this feeble bunch of anarchists. How many more government employees have you got scattered amongst the far left?
SUPERINTENDENT: I make no bones about the use of paid informers. [...]

Se anche qui come nella versione di Emery (cfr. pp. 218-219) vengono tralasciati i riferimenti alla politica (*PCI*) e alla stampa italiana(*l' "Unità"*), questa volta si compensa l'omissione qualche riga più sotto con la citazione esplicita di un altro partito politico italiano, l'*MSI*, in una battuta completamente aggiunta da Hanna e Richards:

GIORNALISTA: Ecco, se le capita, cerchi un po' di verificare anche quanti di questi attentati sono stati organizzati con l'intento di far cadere il sospetto e le responsabilità su gruppi di estrema sinistra.
COMMISSARIO: Beh, quasi tutti, è ovvio,
GIORNALISTA: Già, è ovvio... E quante volte voi ci siete cascati? Più o meno ingenuamente?
CAPITANO: (*sempre girando la mano da donna intorno al viso*) Cattiva!
QUESTORE: Se è per quello, ci sono cascati anche parecchi sindacalisti e qualche dirigente del PCI, più o meno ingenuamente... Guardi, ho qui un articolo dell' "Unità", che li accusa di "sinistrismo velleitario e avventuristico" ... per un atto vandalico di cui poi si è scoperto che quei sovversivi non avevano alcuna colpa.
GIORNALISTA: Lo conosco, è stato un giornale della destra a metterle in giro, quelle notizie... col solito slogan: "scontro di opposti estremismi", che funziona sempre. Anche per voi!
MATTO: Vipera!
BERTOZZO: Eppure io quello lo conosco, adesso gli strappo la benda!
MATTO: (*intervenendo ironico*) Ma cosa si aspetta, signorina, con queste sue palesi provocazioni? Che le si risponda ammettendo che qualora noi della polizia, invece di perderci dietro a quei quattro anarchici strapellati ci si fosse preoccupati di seguire seriamente altre piste più attendibili,

tipo organizzazioni paramilitari e fasciste finanziate dagli industriali, dirette e appoggiate da militari greci e circonvicini, forse si sarebbe venuti a capo della matassa?
QUESTORE: (*al Bertozzo che smania*) Non si preoccupi... adesso gli volta tutta la frittata d'un colpo. È la sua tecnica. La conosco ormai! Dialettica gesuita!
MATTO: Se pensa a questo le dirò che sì... lei ha ragione... Se si fosse andati per quest'altra strada se ne sarebbero scoperte delle belle! Ah Ah!
BERTOZZO: Ammazza la dialettica gesuita!
QUESTORE: Ma è diventato matto?
BERTOZZO: (*illuminandosi*) Matto? (*Scatta*) Il matto... ecco chi è!! È lui!
GIORNALISTA: Certo che queste affermazioni ascoltate da un poliziotto... le assicuro... sono sconcertanti!

FELETTI: And while you are at it kindly check to see how many of these disgusting incidents were mounted in such a way as to point suspicion to the left.
MANIAC: What are you hoping to achieve by these provocative tactics Miss Feletti?
PISSANI: Viper.
MANIAC: Are you trying to get us to admit that instead of chasing idiotic anarchists and relying on informers and agents inside the revolutionary left, we should be concentrating our efforts on para-military fascist organisations trained and supported by, say, the Greek junta*! and financed by top industrialists both* here and in Spain*!?*

SUPERINTENDENT's eyes are popping. BERTOZZO is going nuts.

PISSANI: Don't worry. It's just his technique - Jesuit dialectics.
MANIAC: Are you suggesting we should turn our attention to those elements in our society who stand to gain by these outrages?
SUPERINTENDENT: Has he gone mad?
BERTOZZO: Mad?
MANIAC: Expose the links between fascist politicians like those in the M.S.I.! and goverment ministers? Even turn the spotlight on senior officers in the police force itself[16]*?!!*
BERTOZZO: Mad.
MANIAC: If you are, then we'd certainly bring some real pus to the surface.

BERTOZZO is circling the MANIAC looking at him from all angles as if he were an exhibit.

SUPERINTENDENT: Jesuit dialectics?
MANIAC: That's right. I think you are absolutely correct, Miss Feletti.
SUPERINTENDENT: What?
FELETTI: (To audience) *Well I'm completely disconcerted to hear such statements from a policeman.*
BERTOZZO: Mad.

The lights dawns.

BERTOZZO: Mad!! It's him!! It's the fucking maniac! It's him! [...]

[16] È chiaro che con *senior officers in the police force* il *maniac* allude anche al "questore" e al "commissario sportivo".

Le ultime pagine della versione di Hanna e Richards rappresentano una traduzione molto libera del testo originale, forniscono cioè un'interpretazione del messaggio trasmesso da Fo e cercano di renderlo chiaro ed esplicito al pubblico inglese attraverso la citazione di esempi e riferimenti culturali diversi. Diventa quindi troppo difficile proseguire l'analisi con il confronto diretto tra testo di partenza e testo d'arrivo e, più che la descrizione di omissioni e aggiunte, converrà esaminare le differenze di contenuto nell'ambito delle scelte di traduzione legate alle differenze culturali (cfr. 6.1.3). Tuttavia sembra opportuno far notare a questo punto quali sono i più significativi riferimenti al contesto politico, sociale e culturale italiano omessi per lasciare spazio a constatazioni di carattere generale e a esempi di carattere internazionale.

Quando ormai, nel parlare con la "giornalista", il "matto" non nasconde più i suoi veri ideali e nel quadro della commedia assume il ruolo del folle che osa dire verità 'indicibili'[17], l'autore fa di lui il personaggio a cui assegnare uno dei messaggi centrali della commedia: i grandi scandali scoperti all'interno di uno Stato altro non fanno che rinforzarne e nasconderne la vera corruzione ed è lo Stato stesso a deciderne la diffusione attraverso il giornalismo, che è in gran parte ad esso asservito; parlare di uno scandalo significa dare parvenza di grande libertà e democrazia all'interno dello Stato, facendo in modo che il popolo sfoghi tutta la sua indignazione sul fatto emerso, mentre le forze al potere possono continuare indisturbate a perseguire i propri interessi, limitandosi a promettere cambiamenti e riforme. Per dimostrare questa sua tesi, il "matto" ricorre ad esempi concreti della realtà italiana:

MATTO: [...] Certo, lei è giornalista e in uno scandalo del genere ci sguazzerebbe a meraviglia... avrebbe solo un po' di disagio nello scoprire che quel massacro di innocenti alla banca era servito unicamente per affossare le lotte dell'autunno caldo... creare la tensione adatta a far sì che i cittadini disgustati, indignati da tanta criminalità sovversiva, fossero loro stessi a chiedere l'avvento dello stato forte!
COMMISSARIO: Non ricordo se questo l'ho letto sull' "Unità" o su "Lotta Continua".
[...]
MATTO: [...] un grande scandalo... molti arresti nella destra, qualche processo... un sacco di pezzi grossi compromessi... senatori, deputati, colonnelli... I socialdemocratici che piangono, il corriere

[17] Si riveda al proposito la significativa somiglianza tra il personaggio del *maniac* e Amleto riscontrata da Stuart Hood (cfr. 5.3).

della sera cambia direttore... la sinistra chiede di mettere fuori legge i fascisti... si vedrà... il capo della polizia viene elogiato per l'operazione coraggiosa... Dopo un po' viene mandato in pensione.

La versione di Hanna e Richards rende la stessa denuncia in termini molto più generali:

MANIAC: You are a journalist, Miss Feletti, so you want to use your pen to lance the public boil; but what will you achieve? A huge scandal, a heap of big nobs compromised, head of the police force shunted off into retirement.
FELETTI: Not a bad day's work.
MANIAC: It's just another chance for the pristine beauticians of the Communist Party to point out another wart on the body politic and pose themselves as the party of honesty. But the STATE, Miss Feletti, the State remains, still presenting corruption as the exception to the rule, when the system the State was designed to protect is corruption itself. Corruption is *the rule.*

Come si può notare, è tralasciato ogni riferimento all "autunno caldo"[18], alla stampa e alla politica italiana, ma è aggiunta un'accusa, solo implicita nella versione italiana, al modo in cui il partito comunista al potere trae vantaggi e prestigio da questo stato di cose. Inoltre, l'ultima battuta del *maniac* riassume in poche parole chiare ed efficaci (*Corruption* is *the rule*) un'idea che nell'originale è distribuita in più battute e per esprimere la quale si sfrutta l'invenzione (totalmente eliminata nel testo di Hanna e Richards) di un ulteriore travestimento del "matto", questa volta da vescovo, "incaricato dalla Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia italiana":

GIORNALISTA: [...] Oh, che divertente! Signor questore, non si deve più preoccupare, il capitano... cioè l'ex capitano, m'ha detto tutto!
QUESTORE: Cosa le ha detto?
GIORNALISTA: Chi è veramente!
COMMISSARIO e QUESTORE: Gliel'ha detto?
MATTO: Sì, non potevo più continuare a mentire... ormai... l'aveva intuito da sé.
QUESTORE: Ma le ha fatto almeno promettere di non scriverlo sul giornale?
GIORNALISTA: Ma certo che lo scriverò! (*Legge fra gli appunti*) Eccolo: "Negli uffici della polizia, ho incontrato un vescovo in borghese!"

[18] Nella traduzione di Emery, una nota (cfr. Appendice 3) spiega al lettore inglese cosa si intende per 'autunno caldo': "The Hot Autumn was a large-scale movement of workers' and students' struggles which developed in late 1969, and were to spread through Italy during the following years" (cfr. 5.2).

COMMISSARIO e QUESTORE: Un vescovo?
MATTO: Sì, scusate se ve l'ho tenuto nascosto (*e con molta naturalezza si gira il colletto che appare tondo, classico dei religiosi, con la pettorina nera*).
BERTOZZO: (*dandosi una pacca sulla fronte*) Pure il vescovo, adesso! Non gli crederete per caso?

Il commissario afferra un grosso timbro e glielo infila in bocca.

COMMISSARIO: E ci hai scocciato davvero!

Il matto ha estratto una papalina rossa e se l'è piazzata sulla nuca, con movimenti austeri e studiati, si è slacciato il bottone della giacca così da scoprire una croce barocca d'oro e argento fabbricazione rancati, quindi s'è infilato un anellone con pietra viola enorme.

MATTO: Permettete che mi presenti: padre Augusto Bernier, incaricato della Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia italiana (*ha offerto l'anello da baciare all'agente che subito è accorso goloso*).
[...]
GIORNALISTA: Lei non ci crederà eminenza, ma quando, poco fa, ha declamato, a proposito degli scandali: "è sempre il migliore dei modi... alleluia!" ho subito commentato... mi perdoni l'irriverenza...
MATTO: Prego, prego...
GIORNALISTA: Ho esclamato: "oeu, ma che discorso da prete!" Non s'è offeso, vero?
MATTO: E perché dovrei offendermi? È vero, ho fatto davvero un discorso da prete, quale sono. (*Il Bertozzo ha scritto con un pennarello sul rovescio del ritratto del "presidente" "È un mitomane, un matto" e lo mostra rimanendo alle spalle del vescovo*). D'altronde, san Gregorio Magno, quando, appena eletto pontefice, scoprì che si cercava, con intrallazzi e maneggi vari, di coprire gravi scandali, incollerito, si mise a urlare la famosa frase: "Nolimus aut velimus, omnibus gentibus, justitiam et veritatem..."
GIORNALISTA: La prego eminenza... sono stata bocciata tre volte in latino...
MATTO: Ha ragione, in poche parole disse: "Lo si voglia o non lo si voglia, giustizia e verità io impongo, farò l'impossibile perché gli scandali esplodano nel modo più clamoroso; e non temiate che, nel loro marcio, venga sommersa ogni autorità. Ben venga lo scandalo, ché su di esso, si fonda il potere più duraturo dello stato!"
GIORNALISTA: Straordinario!... Le spiace scrivermelo per intiero... qui?
[...]
GIORNALISTA: In poche parole, salta fuori che lo scandalo, anche quando non c'è, bisognerebbe inventarlo, perché è un mezzo straordinario per mantenere il potere scaricando le coscienze degli oppressi.
MATTO: Certo; la catarsi liberatoria d'ogni tensione... E voi giornalisti indipendenti ne siete i sacerdoti benemeriti.
[...]

Dopo aver analizzato i passi che Hanna e Richards hanno omesso perché strettamente dipendenti dalla lingua e dal contenuto socioculturale italiano, si passa ora a considerare le numerose **digressioni** dei personaggi completamente **omesse** o parzialmente ridotte per sveltire l'andamento generale del testo con battute più brevi e con un linguaggio più colloquiale e succinto.

All'inizio della commedia, per esempio, Hanna e Richards non solo tralasciano alcune frasi ironiche con cui l' "indiziato", alludendo ai "pericoli della strada" di cui ha paura, cerca di convincere il "commissario" a non cacciarlo (cfr. p. 224),

> INDIZIATO: No commissario... lei non può! non faccia l'abusivo... non spinga così... la prego... perché mi vuol far scendere? ...Non è la mia fermata!

ma omettono anche l'intera battuta in cui lo stesso indiziato descrive i suddetti "pericoli della strada":

> INDIZIATO: No, non mi cacci via, signor commissario. Sto così bene con lei... nella polizia... mi sento difeso: fuori nella strada ci sono tanti pericoli... la gente è cattiva, vanno in macchina, suonano i clacson, frenano col cigolio... Fanno gli scioperi! Ci sono gli autobus e le vetture del metrò con le portiere che si chiudono di scatto... frii gnach... schiacciato... Mi tenga qui con lei... l'aiuto a far parlare gli indiziati... e i sovversivi... io sono capace di fare le supposte di glicerina con la nitro...

Si noti però che il riferimento ai mezzi di trasporto (*autobus* e *vetture del metrò*) viene recuperato in un insulto rivolto al "matto", che non se ne vuole andare dal "commissario Bertozzo":

> *Put your fucking head under a bus*[19].

Un piccolo cambiamento dell'ordine in cui si svolgono i fatti nell'originale permette inoltre a Hanna e Richards di dare una svolta più rapida agli avvenimenti della commedia. Se nel testo di Fo l'esistenza della già citata "seconda versione" dei fatti preparata dai poliziotti emerge solo dopo che il "matto", nelle vesti di giudice revisore, tenta di indurli a gettarsi dalla finestra, nella traduzione qui analizzata essa rappresenta invece un'altra serie di evidenti bugie che precedono e giustificano il suggerimento del "matto"

[19] "Ficca la tua fottuta testa sotto un autobus".

di farla finita. Il rovesciamento della sequenza permette ai traduttori di tralasciare molte pagine. Prima di tutto, sparisce la parte in cui il "matto" ammette che l'intenzione dei ministeri romani di "scaricare" il "questore" e il "commissario sportivo" era solo un'invenzione per spronarli a produrre prove e argomentazioni più valide; se infatti in entrambe le versioni il matto afferma che:

> MATTO: [...] i ministeri della giustizia e degli interni hanno deciso di scaricarvi, di dare un esempio il più severo possibile per ristabilire un credito che la polizia ha ormai perduto!

> *MANIAC:* The Minister of Internal Affairs and the Minister of Justice have decided that unless you can come up with a miracle you will be made the severest possible example of.

solo nell'originale si legge:

> MATTO: Vedete, vedete, dottori. Quando si dice il "raptus"?! E di chi sarebbe stata la colpa?
> QUESTORE: Di quei bastardi del governo... e di chi se no... che prima ti sollecitano... "reprimere, creare il clima della sovversione, del disordine incombente"...
> COMMISSARIO: "Del bisogno di uno stato forte!" Tu ti butti allo sbaraglio e poi...
> MATTO: No, niente affatto, la colpa sarebbe stata soltanto mia!
> QUESTORE: Sua? E perché?
> MATTO: Perché non è vero niente, ho inventato tutto io!
> QUESTORE: Come sarebbe a dire? Non è vero che a Roma ci vogliono scaricare?
> MATTO: No, non ci pensano nemmeno.
> COMMISSARIO: E le prove schiaccianti?
> MATTO: Mai avuto prove.
> COMMISSARIO: E la storia del ministro che voleva le nostre teste?
> MATTO: Tutta una balla: il ministro vi adora, siete le pupille dei suoi occhi. E il capo della polizia poi, quando sente i vostri nomi si commuove... e chiama la mamma!
> QUESTORE: Non scherza, vero?
> MATTO: Niente affatto! Tutto il governo vi ama! E vi dirò che anche il detto inglese del padrone che ammazza i mastini è falso. Nessun padrone ha mai ammazzato un mastino per dare soddisfazione a un contadino! Se mai è successo il contrario. E se il mastino muore nella rissa, il re manda subito telegrammi di cordoglio al padrone. E corone con bandiere![20]

e ancora:

> MATTO: [...] se mi sono comportato in modo un po' duro e provocatorio, è stato solo per indurvi a produrre prove e argomentazioni tali da mettermi in condizioni di aiutarvi il più possibile ad

[20] Anche la battuta in cui, subito dopo la dura affermazione circa le intenzioni dei ministeri della giustizia e degli interni nei confronti dei due poliziotti, il "matto" cita il detto inglese ("MATTO: C'è un vecchio detto inglese che dice: 'il padrone aizza i mastini contro i villani... se i villani si lamentano dal re, il padrone, per farsi perdonare, ammazza i mastini' ") è eliminata dall'adattamento di Hanna e Richards.

uscirne vittoriosi.
QUESTORE: Ne sono sinceramente commosso... È bello sapere che la magistratura è sempre la miglior amica della polizia!!!
MATTO: Diciamo collaboratrice...
COMMISSARIO: Sì, diciamo.
MATTO: Ma anche voi dovete collaborare perché io vi possa aiutare fino in fondo... e rendere inattaccabile la vostra posizione.
QUESTORE: Senz'altro.
COMMISSARIO: Con piacere.
MATTO: Per prima cosa dobbiamo provare, con argomenti inconfutabili, che, durante quelle quattro ore, l'anarchico aveva smaltito ogni più piccolo scoramento, il famoso "crollo psicologico", come lo chiama il giudice archiviatore.

In secondo luogo, la diversa sequenza dei fatti permette di omettere il passo immediatamente successivo a quello appena riportato, in cui si parla dei rapporti non più amichevoli tra il ferroviere e il compagno "ex ballerino" di Roma:

COMMISSARIO: Beh, c'è la testimonianza dell'agente, qui, e anche la mia, in cui si dichiara che l'anarchico, dopo un primo moto di sconforto, si riprendeva...
MATTO: È a verbale?
COMMISSARIO: Sì, credo...
MATTO: Sì sì, c'è, fa parte della seconda versione dei fatti... eccola. (*Legge*) "Il ferroviere si calma e dice che fra lui e l'ex ballerino non c'erano buoni rapporti". Ottimo!
QUESTORE: Come a dire che non gliene importava un gran che di venire a sapere che fosse lui il dinamitardo assassino.
MATTO: Certo, non lo stimava molto, né come anarchico né come ballerino!
COMMISSARIO: Forse non lo considerava nemmeno anarchico.
MATTO: Io dico che lo disprezzava.
COMMISSARIO: Durante una lite si tirarono addosso perfino una saliera...
QUESTORE: Oh, che porta così male!
MATTO: E non dimentichiamo che il nostro ferroviere era a conoscenza del fatto che nel gruppo anarchico romano bazzicassero un sacco di spie e confidenti della polizia... Lui gliel'aveva anche detto al ballerino: "La polizia e i fascisti vi adoperano per far scoppiare disordini... siete pieni di provocatori pagati... che vi portano dove vogliono... e poi chi ci andrà di mezzo sarà tutta la sinistra..."
COMMISSARIO: Può darsi che abbiano litigato proprio per questo!
MATTO: Già, e dal momento che il ballerino non gli aveva dato retta; forse il nostro ferroviere ha cominciato a sospettare che anche lui fosse un provocatore.
QUESTORE: Ah, può darsi.
MATTO: Quindi, non importandogli niente, prova inconfutabile: l'anarchico era sereno.

L'ultima digressione omessa è la trovata farsesca per cui nell'originale, accusato dalla "giornalista" di ricorrere all'aiuto di spie nascoste tra i gruppi extraparlamentari, il

"questore" dimostra di non farne un segreto, chiamando agli ordini le ipotetiche spie disseminate tra il pubblico che assiste alla commedia (cfr. anche p. 232):

QUESTORE: Non ho nessuna difficoltà a svelarle che sì, ne abbiamo molti, un po' dappertutto!
GIORNALISTA: Oeh, oeu, adesso sta bleffando signor questore!
QUESTORE: Nient'affatto... anche questa sera fra il pubblico le dirò... ne abbiamo qualcuno, come sempre... vuol vedere? (*Batte un colpo secco con le mani*).

Dalla platea si sentono delle voci provenienti da punti diversi.

VOCI: Dica dottore! Comandi! Agli ordini!

Il matto ride e si rivolge al pubblico.

MATTO: Non preoccupatevi, questi sono attori... quelli veri ci sono e stanno zitti e seduti.
QUESTORE: Ha visto? Comodi, comodi! I confidenti e le spie sono le nostre forze.
COMMISSARIO: Servono a prevenire, tenere sotto controllo...

SUPERINTENDENT: I make no bones about the use of paid informers. They are the secret of our strength.
PISSANI: Our eyes and ears, they warn us, keep things under control.

D'altra parte, si è già visto in precedenza che, in diverse occasioni (cfr. pp. 154-155 e pp. 201-203), nella versione di Hanna e Richards gli attori ricorrono a un gioco teatrale di ammiccamenti sarcastici al pubblico, liberandosi così della finzione scenica e commentando la loro stessa azione teatrale.

A tante omissioni corrispondono altrettante **aggiunte**. Alcune sono state già analizzate come esempi di 'compensazione' di particolari, frasi, battute o interi passi omessi dai traduttori per difficoltà di trasposizione culturale o per scelta personale. Molte altre rappresentano soluzioni traduttive a determinati problemi creati sia dal tipo di testo (una commedia), sia dalle particolari difficoltà che emergono ogni qual volta si traduce dall'italiano in inglese.

Anche questa volta si inizierà l'analisi dalla versione di **Emery** (cfr. p. 156 in 6.1.1), in cui la grande maggioranza delle aggiunte risponde all'**esigenza di rendere il testo tradotto più esplicito** rispetto a quello italiano e quindi di più immediata comprensione

per il lettore inglese. È importante ribadire come la tendenza a chiarire, semplificare e spiegare sia tipica dei testi tradotti in inglese da qualsiasi lingua straniera, poiché corrisponde all'esigenza di 'addomesticamento' imposto dalla prassi traduttiva tipicamente americana e anglosassone. Come si è spiegato nel quarto capitolo (cfr. 4.2.1), i testi stranieri vengono infatti 'naturalizzati' o 'addomesticati' rispetto ai valori culturali angloamericani, in modo da farli sembrare degli originali e da rendere il più possibile 'invisibile' il lavoro di mediazione del traduttore. A ciò si aggiunga la necessità di mediare tra la proporzione di 'testo' (esplicito) e 'contesto' (implicito) propria della comunicazione italiana (*High Context Communication country*) e quella tipica della comunicazione anglosassone o americana (*Low Context Communication countries*): come si è visto nel secondo capitolo (cfr. 2.2.3), in un qualsiasi atto comunicativo italiano gran parte dell'informazione rimane implicita perché considerata patrimonio culturale di tutti i membri e richiede dunque un'esplicitazione per i 'non membri'.

In molti casi le aggiunte operate da Emery riguardano indicazioni sceniche e didascalie - del tutto assenti nel testo originale - che non solo illustrano al lettore quello che lo spettatore della rappresentazione teatrale ha modo di constatare con i propri occhi (cambiamenti di scenario, entrate e uscite dei personaggi, mimica, ecc.), ma soprattutto completano e chiarificano quanto è già implicito o comunque deducibile dalle battute dei personaggi. Quando, per esempio, all'inizio della commedia il "matto" minaccia il "commissario" di buttarsi dalla finestra, si legge nelle due versioni:

INDIZIATO: Commissario, mi tenga qui con lei o mi butto dalla finestra... a che piano siamo? Al terzo...? Beh, quasi regolamentare, mi butto! Mi butto, e quando sono sotto, ormai morente, sfracellato sul selciato, che rantolo... perché io sono duro a morire... e rantolo moltissimo... arriveranno i giornalisti e gli racconto, sempre col rantolo, che siete stati voi a buttarmi giù! Mi butto!
COMMISSARIO: Per favore: piantala! (*Alla guardia*) Spranga la finestra.

MANIAC: Inspector, either you let me stay here with you, or I'm going to throw myself out of the window... What floor are we on? The third...? One short, but it'll do. I'm going to jump, and when I'm down there, splattered on the pavement, groaning in my death agony... because I assure you it won't be an easy death... I'll groan and I'll scream and I'll tell the journalists that it was you *who threw me out. Here we go!*

He runs to the window.

INSPECTOR BERTOZZO: (He tries to stop him) *Please! Stop it!* (To the CONSTABLE) *Put the catch on that window!*

La tendenza all'esplicitazione è comunque una costante di tutta la traduzione; si analizzeranno qui di seguito alcuni degli esempi più significativi in base all'ordine con cui si presentano nel testo. Tra le varie denunce stracciate dal "matto" rimasto solo nell'ufficio di Bertozzo, ce n'è una per

"Appropriazione indebita... ingiurie..."

che, nella versione di Emery, diventa per

'Taking and driving away... insulting behaviour...'

È evidente che il traduttore ha preferito spiegare di che tipo di "appropriazione indebita" (quella di una vettura) si trattava.

Sempre mentre è solo nell'ufficio del "commissario Bertozzo", il "matto" trova un pacco di fogli sul cui frontespizio è scritto:

"Istruttoria in corso"

e poi ancora un altro su cui invece si legge:

"... decreto di archiviazione di istruttoria..."

L'allusione al caso dell'anarchico su cui verte tutta la commedia - a partire dal titolo - è chiara. Ma se il lettore italiano, soprattutto dei primi anni Settanta, la coglie subito perché la tragica vicenda del ferroviere Pinelli (cfr. 5.3) è un fatto eclatante di cronaca italiana riportato da stampa e televisione, il lettore inglese degli anni Novanta potrebbe

non capire con la stessa immediatezza di quale istruttoria si sta parlando. Pur non rendendolo del tutto esplicito, Emery decide allora di rendere più chiara l'allusione con:

'Judge's Report on the Death of the...'[21]

e

'Judge's Decision to Adjourn the Inquest of...'[22]

Una totale esplicitazione è comunque aggiunta qualche riga più sotto, quando, al telefono con il "commissario sportivo", il "matto" afferma:

[...] Piuttosto dimmi, che cos'hai bisogno dal Bertozzo? No, lui non può venire al telefono, di' a me. Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione... Ah, sarebbe una specie di "revisore". Certo, evidentemente al ministero non sono d'accordo sulle motivazioni date dal giudice che ha archiviato l'inchiesta. [...]

[...] Anyway, what do you want with Bertozzo? No, he's busy at the moment, so you'll have to tell me. What's that? A High Court judge is being sent up specially from Rome...? If you ask me, he's being sent up to re-open the case of the death of the anarchist[23]*. Sure - it must be because Rome's not happy with the way the original inquest was put on hold when the judge adjourned it. [...]*

La stessa preoccupazione del traduttore di fornire informazioni che il testo italiano dà per scontate, perché presuppone che siano già condivise dal pubblico, si ritrova quando per la prima volta nell'ambito della commedia si parla dell'attentato dinamitardo alla Banca dell'Agricoltura di Milano (cfr. 5.3):

MATTO: La sera del... la data non ci interessa... un anarchico, di professione manovratore delle ferrovie, si trovava in questa stanza per essere interrogato circa la sua partecipazione o meno all'operazione dinamitarda alle banche[24], che aveva causato la morte di ben sedici cittadini innocenti! [...]

[21] "Rapporto del giudice sulla morte del...".

[22] "Decisione del giudice di rinviare l'inchiesta su...".

[23] "per riaprire il caso della morte dell'anarchico".

[24] Con "banche" al plurale l'autore si riferisce con tutta probabilità anche alla bomba inesplosa alla Banca Commerciale, di cui nel testo si parla esplicitamente solo nel secondo tempo.

MANIAC: [...] On the evening of the... the date's immaterial... an anarchist, a railway shunter by profession, was right here in this room, being interrogated as to whether or not he had been involved in the bomb attack at the Milan Bank of Agriculture, which caused the death of sixteen innocent civilians. [...]

Per giustificare l'atteggiamento della polizia nei confronti dell'anarchico, il "questore" afferma:

QUESTORE: [...] Il nostro mestiere, lo ha ammesso anche lei, è quello di interrogare gli indiziati, e per poterli far parlare, per forza, ogni tanto, bisogna ricorrere a stratagemmi, trappole, e qualche violenza psichica...

A queste parole il "matto" ribatte con:

MATTO: Eh, no, qui non si tratta di "qualche", ma di una continua violenza! [...]

Il traduttore ha avvertito l'esigenza di rendere ancora più esplicita la gravità dell'atteggiamento assunto dalla polizia con una piccola aggiunta:

SUPERINTENDENT: [...] You said it yourself, our job is to interrogate suspects, and if we want to get them to talk, every once in a while we have to use tricks and ploys, and sometimes psychological violence...
MANIAC: But here we're not dealing with 'once in a while'. This was continuous, premeditated[25] *violence. [...]*

Alla fine del primo tempo, il "matto" cerca di convincere il "commissario sportivo" e il "questore" che per rendere credibile la loro versione dei fatti devono raccontare di aver cantato insieme all'anarchico *Nostra patria è il mondo intiero*, che, come il pubblico italiano sa bene, è una 'canzone anarchica'. Per assicurarsi che anche il lettore inglese

[25] "premeditata".

capisca subito il comico paradosso di far cantare ai poliziotti una canzone anarchica, Emery sceglie ancora una volta di rendere il testo più esplicito:

MATTO: Bene... e poi avete cantato!
QUESTORE: Abbiamo cantato?
MATTO: Per forza, arrivati a 'sto punto... s'è creato un clima di tale amicizia, di cameratismo... che non si può fare a meno di cantare: tutti in coro! Sentiamo, cosa avete cantato? "Nostra patria è il mondo intiero", immagino...
QUESTORE: No, scusi signor giudice ma sul fatto del canto in coro non la possiamo proprio più seguire...

MANIAC: Well done. And then you sang a song.
SPORTS JACKETS: We sang a song...?
MANIAC: Of course... Because you were all in such a good mood... You were all friends, comrades even... And you couldn't resist having a good sing. Let's see, what could you have sung? How about an anarchist song?[26] *'Nostra patria è il mondo intiero', I imagine...*
SPORTS JACKET: No, I'm sorry, your Honour, but we really can't go along with that, an anarchist sing-song[27]*...*

Quando il "matto" ricorda ai poliziotti gli interrogatori della questura di Bergamo alla cosiddetta "banda del lunedì", il "questore" ribatte:

QUESTORE: Ironia a parte, lei sa che, appresso, dal comandante all'ultimo appuntato... furono tutti condannati!? quelli!
MATTO: Certo, per eccesso di comicità! [...]

SUPERINTENDENT: Joking apart, you do of course know that every one of the officers involved, from the chief inspector to the lowest constable, all went to prison for that?
MANIAC: Yes. For comical behaviour liable to occasion a breach in the peace[28]*, wasn't it? [...]*

È evidente che il traduttore ha ritenuto opportuno spiegare in che senso la "comicità" (*comical behaviour*) era, secondo quanto racconta il "matto", "eccessiva".

Un'altra aggiunta la cui funzione è chiarire e completare l'originale si incontra nel momento in cui il "matto" si finge, nei confronti della giornalista, un vescovo in

[26] "Cosa ne dite di una canzone anarchica?"
[27] "cantare in coro una canzone anarchica"
[28] "comportamento comico tale da costituire disturbo della quiete pubblica".

borghese:

GIORNALISTA: [...] Oh, che divertente! Signor questore, non si deve più preoccupare, il capitano... cioè l'ex capitano, m'ha detto tutto! QUESTORE: Cosa le ha detto? GIORNALISTA: Chi è veramente! COMMISSARIO e QUESTORE: Gliel'ha detto? MATTO: Sì, non potevo più continuare a mentire... ormai... l'aveva intuito da sé. QUESTORE: Ma le ha fatto almeno promettere di non scriverlo sul giornale? GIORNALISTA: Ma certo che lo scriverò! (*Legge fra gli appunti*) Eccolo: "Negli uffici della polizia, ho incontrato un vescovo in borghese!"

JOURNALIST: [...] Oh, that is terrific! *SUPERINTENDENT: What has he told you?* *JOURNALIST: Who he really is!* *SPORTS JACKET and SUPERINTENDENT: He told you?* *MANIAC: Yes, I couldn't carry on pretending... And anyway... she'd already tumbled me.* *SUPERINTENDENT: I hope he made you promise not to put it in your paper?* *JOURNALIST: Not at all. This is how I'm going to start the article.*[29] (She reads from her notes) *'I Met a Plain-Clothes Bishop at Police Headquarters'!*

Quando poi il finto vescovo inietta al "commissario Bertozzo" e - già che c'è - anche al "questore" quello che sostiene essere un "calmante benedettino", una didascalia precisa:

(*Senza attendere risposta lo siringa con l'agilità di un banderillero*)

Poiché al lettore inglese potrebbe non essere del tutto chiaro il significato del termine di origine spagnola *banderillero* ("Torero che durante la corrida pianta le banderille nel collo del toro", *Zingarelli 1996*), Emery aggiunge una precisazione:

Without waiting for a reply, he injects the SUPERINTENDENT, with the agility of a banderillero at a bullfight[30].

[29] "Ecco come inizierà il mio articolo".
[30] "a una corrida".

Sempre nelle false vesti di vescovo, il "matto" racconta che

> [...] san Gregorio Magno, quando, appena eletto pontefice, scoprì che si cercava, con intrallazzi e maneggi vari, di coprire gravi scandali, incollerito, si mise a urlare la famosa frase: "Nolimus aut velimus, omnibus gentibus, justitiam et veritatem..."

La versione inglese di Emery dice esplicitamente *chi* era che cercava di coprire gli scandali:

> *[...] Did you know that when Saint Gregory was elected Pope, he discovered that his subordinates were up to all kinds of skullduggery in an attempt to cover up various outrageous scandals? He was furious, and it was then that he uttered his famous phrase:* Nolimus aut velimus, omnibus gentibus, justitiam et veritatem.

Da segnalare inoltre una lieve precisazione aggiunta in una didascalia verso la fine della commedia. Quando ormai il "commissario Bertozzo" ha riconosciuto il "matto" ed è deciso a smascherarlo, egli afferma con veemenza:

> BERTOZZO: [...] Tu invece adesso mi fai il piacere, caro il mio Fregoli del porcogiuda, di dire ai signori chi sei veramente... o, siccome m'hai scocciato, ti sparo nelle gengive... chiaro? (*I poliziotti e la giornalista vorrebbero accennare ad un certo risentimento per tanta irriverenza*). Zitti... voi!

> *INSPECTOR BERTOZZO: [...] Now, you, Mr Bigmouth Bullshit, you will do me the favour of telling these people who you* really *are... or, since I'm getting very sincerely sick of the sight of you, I'll blow your damn head of...! OK?*
>
> The POLICE OFFICERS and the JOURNALIST protest at his irreverent tone to such an august personage.
>
> *Shut up... you!*

Ancora una volta Emery ha sentito la necessità di chiarire che il risentimento dei personaggi non era tanto causato dal tono irriverente di Bertozzo di per sé, quanto dal

fatto che lo usasse "nei confronti di un personaggio di tale importanza" (*to such an august personage*), ossia di un (finto) vescovo.

La stessa esigenza di chiarezza giustifica la decisione di Emery di usare il corsivo per evidenziare le parole chiave, o comunque quelle che l'attore della rappresentazione teatrale a cui è assegnata la battuta pronuncerebbe con **maggiore enfasi**. Un esempio è contenuto nel passo già citato a p. 259:

INDIZIATO: Commissario, mi tenga qui con lei o mi butto dalla finestra... a che piano siamo? Al terzo...? Beh, quasi regolamentare, mi butto! Mi butto, e quando sono sotto, ormai morente, sfracellato sul selciato, che rantolo... perché io sono duro a morire... e rantolo moltissimo... arriveranno i giornalisti e gli racconto, sempre col rantolo, che siete stati voi a buttarmi giù! Mi butto!

MANIAC: Inspector, either you let me stay here with you, or I'm going to throw myself out of the window... What floor are we on? The third...? One short, but it'll do. I'm going to jump, and when I'm down there, splattered on the pavement, groaning in my death agony... because I assure you it won't be an easy death... I'll groan and I'll scream and I'll tell the journalists that it was you *who threw me out. Here we go!*

Un altro esempio si trova nelle parole del "matto" quando, nelle vesti del giudice revisore, vuole fare ammettere a "questore" e "commissario" di avere minacciato l'anarchico di licenziamento:

MATTO: [...] Ma chi gliela messa 'sta paura?... Chi è andato giù a piedi giunti a parlargli di licenziamenti in tronco...?
COMMISSARIO: No, glielo giuro, per quanto mi riguarda... io...
MATTO: Per favore, non minimizziamo... E che, non sarete mica dei violinisti voi due... andiamo, tutti i poliziotti di 'sto mondo vanno giù di brutto che è un piacere, e non capisco perché, proprio voi, dovreste essere gli unici ad andarci con la vaselina? Ma è nel vostro diritto che vi comportiate così! Ma che, scherziamo?

MANIAC: [...] Who was it terrified him...? Who was it hit him with the bombshell that he was about to lose his job?
SPORTS JACKET: Er, well I, er...
MANIAC: Now look, please, there's no need to play coy with me. I know you're not running a girls'school here... I don't see why, when every police force in the world comes down like a ton of bricks, you have to be the only two going gently-gently. Don't you ever watch the police serials on TV? It's your absolute right *to carry on like that. Of course it is!*

Il tentativo di conferire maggiore enfasi alla battuta è anche alla base della scelta di aggiungere parole, esclamazioni o intere frasi. Nel passo appena citato, per esempio, è stata sottolineata una frase completamente assente nel testo originale, la cui funzione nella traduzione di Emery non è tanto cambiare o aggiungere significato o contenuto, quanto semplicemente rinforzare il significato già esistente.

Ancora, quando in presenza della "giornalista" il "matto", fingendosi un esperto di congegni dinamitardi, si appresta a spiegare il motivo per cui la bomba trovata alla Banca Commerciale non è stata disinnescata e consegnata alla scientifica, ma è stata subito fatta brillare, egli invita il "commissario Bertozzo" a farsi da parte con queste parole:

MATTO: (*gli sferra un calcetto*) Sono della scientifica... si faccia in là.

MANIAC: (He kicks him) *I am from Forensic, young man... Would you mind standing over there, please?*

L'appellativo *young man* serve solo ad enfatizzare il tentativo del *maniac* di farsi passare agli occhi della "giornalista" per un superiore - di grado e quindi di esperienza - di Bertozzo.

Poche righe più sotto, dopo che il "matto" ha fornito la sua spiegazione, si legge:

MATTO: [...] Convinta? GIORNALISTA: Sì, stavolta m'ha proprio convinta. MATTO: Sono riuscito a convincere anche me.

MANIAC: [...] Convinced? *JOURNALIST: Yes, this time you really have convinced me.* *MANIAC: Amazing, I've even managed to convince myself!*

dove l'aggiunta di *amazing* (un'esclamazione molto frequente nel linguaggio colloquiale inglese) e del punto esclamativo questa volta serve ad enfatizzare ed esplicitare la carica ironica della battuta.

I passi fin qui analizzati esemplificano la tendenza di Emery a spiegare, esplicitare ed enfatizzare. Ma il traduttore si preoccupa anche di **contestualizzare** lo svolgimento dell'intera vicenda fin dall'inizio, fornendo al lettore inglese degli anni Novanta notizie utili sul caso dell'anarchico 'defenestrato'; in questo senso va interpretata l'aggiunta di un prologo che funge da introduzione ai fatti rappresentati e allude al personaggio del "matto" definendolo "l'anarchico":

Prologue
We wish to make it clear that the dialogue in this play is based on a reconstruction of authentic documents from the Pinelli case. There was no need to invent any of the situations that you will find represented here.
There is no greater equaliser than the stupidity of men - especially when those men have power.
A point worth noting:
At the moment that the anarchist was about to plunge from the window down onto the pavement where Pinelli had fallen, there was a group of journalists present, from various major Milan-based newspapers. These journalists were coming from a press conference that had been taking place at police headquarters.

Prologo
Ci teniamo a precisare che i dialoghi di questa commedia sono basati su una ricostruzione del caso Pinelli attraverso documenti autentici. Non c'è stato bisogno di inventare nessuna delle situazioni qui di seguito rappresentate.
Niente più della stupidità rende gli uomini tutti uguali - specialmente se questi uomini hanno in mano il potere.
Una precisazione dovuta:
Nell'istante in cui l'anarchico stava per buttarsi dalla finestra sul selciato dove era caduto Pinelli, era presente un gruppo di giornalisti di alcuni tra i più noti giornali di Milano che tornava da una conferenza stampa tenutasi in questura.[31]

Alcune aggiunte, infine, implicano un'**interpretazione personale del traduttore**. Quando per esempio la "giornalista" contesta il fatto che la bomba inesplosa trovata alla

[31] Traduzione propria.

Banca Commerciale, invece di essere disinnescata e consegnata alla scientifica per essere esaminata, è stata seppellita e fatta scoppiare in modo tale da perdere "la firma degli assassini", il "matto" conferma:

> MATTO: È vero: infatti si dice: "dimmi come fabbrichi una bomba e ti dirò chi sei".

Nella versione di Emery, però, si legge:

> *MANIAC: It's true. In fact we have a saying in Forensic: 'Tell me how you make your bombs, and I'll tell you who you are.'*

Con questa scelta il traduttore ha circoscritto il 'detto', inventato dal "matto" con tono canzonatorio, all'ambiente poliziesco e, in particolare, a quello della scientifica. Ma così facendo l'effetto comico della battuta risulta sminuito: leggendo solo la versione inglese, infatti, sembra proprio che il 'detto' esista e venga realmente utilizzato dai membri della polizia scientifica.

Anche alcune delle aggiunte che si incontrano nella versione di **Hanna e Richards** rispondono in certi casi all'esigenza di **maggiore chiarezza e maggiore esplicitazione** che è tipica dei testi inglesi. Al telefono con il "commissario Bertozzo", per esempio, come già nel testo di Emery (cfr. p. 261), il *maniac* fa capire fin dall'inizio che il "giudice revisore" sarà mandato da Roma per riaprire il caso della morte dell'anarchico:

> [...] Piuttosto dimmi, che cos'hai bisogno dal Bertozzo? No, lui non può venire al telefono, di' a me. Un giudice superiore? Lo mandano apposta da Washington? Sì, voglio dire da Roma. Ogni tanto mi dimentico che c'è la trasposizione... Ah, sarebbe una specie di "revisore". Certo, evidentemente al ministero non sono d'accordo sulle motivazioni date dal giudice che ha archiviato l'inchiesta. [...]

> *[...] Ah well... Why don't you tell me what you want with Bertozzo first? ... Well he's indisposed. He's in the rough. Ah the case of the anarchist*[32]*. [...] Ha, ha... The Ministry doesn't trust the motives of the judge who conducted the first enquiry. [...]*

[32] "Ah, il caso dell'anarchico".

Molti altri sono i casi in cui le aggiunte mirano a chiarire e spiegare battute che nell'originale sono cariche di allusioni. Quando, all'inizio della commedia, il "matto" minaccia Bertozzo di gettarsi dalla finestra, rievocando allusivamente e ironicamente il 'volo' dell'anarchico di cui ancora non si è fatto cenno, la versione inglese di Hanna e Richards inserisce alcune battute che ricordano più esplicitamente il fatto tragico intorno a cui ruota l'intera vicenda:

INDIZIATO: Commissario, mi tenga qui con lei o mi butto dalla finestra... a che piano siamo? Al terzo...? Beh, quasi regolamentare, mi butto! Mi butto, e quando sono sotto, ormai morente, sfracellato sul selciato, che rantolo... perché io sono duro a morire... e rantolo moltissimo... arrivano i giornalisti e gli racconto, sempre col rantolo, che siete stati voi a buttarmi giù! Mi butto!

MANIAC: I'll throw myself out! How high are we? I will. *BERTOZZO: Bugger him! I'll give him a hand.* *CONSTABLE: This place has got a bad enough record as it is. We can't afford another one.* BERTOZZO: *You are right, Constable.* *CONSTABLE: I know I'm right*[33]. *MANIAC: And when I'm down there all sludgy on the pavement and doing the death rattle - and be warned I shall take a long time to die and I'll be rattling a lot - the journalists will be flocking round and I'll tell them, rattling away, that you pushed me!!*

Le battute aggiunte permettono di omettere la constatazione ironica *Al terzo...? Beh, quasi regolamentare*, per comprendere la quale è necessario sapere che il ferroviere anarchico era volato dalla finestra del quarto piano.

Nel passo in cui il "matto" spaventa il "questore" e il "commissario sportivo" affermando che, a causa degli sbagli commessi, la loro carriera è ormai rovinata, Hanna e Richards si dilungano nel descrivere quello che l'originale si limita a definire "il clima dell' 'ammazza il sovversivo'", un'amara e sarcastica parodia del clima di tensione vissuto in Italia ai tempi dello stragismo di Stato (cfr. 5.3):

---

[33] "BERTOZZO: 'Fanculo! Lo aiuto volentieri.
AGENTE: Questo posto è già malfamato abbastanza. Non possiamo permetterci un altro scandalo.
BERTOZZO: Ha ragione, agente.
AGENTE: Lo so che ho ragione."

MATTO: [...] È la politica, cari miei: prima servivate ad un certo gioco: c'era da stangare le lotte sindacali... creare il clima dell' "ammazza il sovversivo". Adesso invece s'è un po' voltata... la gente sulla morte dell'anarchico defenestrato s'è troppo indignata... vuole due teste... e lo stato gliele dà!

MANIAC: [...] This is politics.
PISSANI: We only behaved according to specific directives.
MANIAC: Exactly. 'You must provoke the kind of atmosphere in which we can justifiably demand greater repressive powers.' That's what they told you, right?
PISSANI: They were very persuasive.
SUPERINTENDENT: The subhuman filth are threatening to engulf our beloved country.
MANIAC: 'Society is falling apart'.
SUPERINTENDENT: Action has to be taken. I appeal to your finer instincts, Kamerad.
MANIAC: 'Strengthen the state.'
SUPERINTENDENT: Were we wrong?
MANIAC: 'Crack down on hooligans, drop-outs, drunks, addicts, squatters, demonstrators, infiltrate the union militants, round up activists, fatten up the files, polish your rubber bullets...'[34] *But suddenly it's all got out of hand. Somebody has gone too far. Somebody is dead. Outcry and the public wants heads and by God the State had better provide or go under. Your heads, you soppy suckers! [...]*

È evidente come nel testo inglese tutto sia reso molto meno allusivo. Inoltre, le battute aggiunte anticipano e sostituiscono anche alcune constatazioni che nell'originale sono assegnate al "questore" e al "commissario" qualche pagina più avanti:

QUESTORE: [...] prima ti sollecitano... "reprimere, creare il clima della sovversione, del disordine incombente"...
COMMISSARIO: "Del bisogno di uno stato forte!" Tu ti butti allo sbaraglio e poi...

[34] "PISSANI: Non abbiamo fatto altro che seguire ordini precisi.
MATTO: Esatto. 'Dovete provocare quel tipo di atmosfera in cui sia giustificata l'esigenza di una maggiore repressione da parte delle forze dell'ordine'. È questo che vi hanno detto, non è così?
PISSANI: Sono stati molto convincenti.
QUESTORE: La feccia dell'umanità minaccia di inghiottire la nostra amata patria.
MATTO: 'La società si sta disgregando.'
QUESTORE: È necessario passare all'azione. Mi appello al tuo nobile istinto, camerata.
MATTO: 'Consolidare lo stato forte.'
QUESTORE: Abbiamo sbagliato?
MATTO: 'Date un giro di vite ai teppisti, agli emarginati, agli ubriachi, ai tossicodipendenti, agli *squatter*, ai dimostranti; infiltratevi tra i militanti dei sindacati, organizzate retate di attivisti, incrementate i fascicoli, lustrate le vostre pallottole di gomma...' "

L'esplicitazione arriva talvolta a rivelare particolari o significati volutamente taciuti dall'autore. Se, per esempio, nell'originale si scopre solo alla fine che il matto ha registrato tutti i discorsi dei poliziotti, con la precisa intenzione di incastrarli:

> MATTO: [...] Qui dentro io ho tutto! Avevo perfino un registratore sul quale ho registrato tutti i vostri discorsi da quando sono entrato. (*Estrae un magnetofono e lo mostra*) Eccolo!
> QUESTORE: E cosa intende farne?
> MATTO: Riverso i nastri un centinaio di volte e li spedisco dappertutto: partiti, giornali, ministeri, ah, ah... questa sì che sarà una bomba!

nella versione di Hanna e Richards lo scoprono alla fine solo i personaggi della commedia, mentre invece lo spettatore o il lettore lo sanno fin dall'inizio del secondo atto. La didascalia avverte infatti:

> [...] The MANIAC, now disguised as a magistrate, puts carrier bag containing a hidden tape recorder under desk and stands by the window[35]. [...]

In questo modo viene preannunciata l'intenzione del "matto" di 'smascherare' (proprio lui che la 'maschera' la indossa veramente!) i poliziotti, la loro corruzione e la loro falsità. Il pubblico inglese è dunque avvertito che sta per assistere non a una farsa fine a se stessa, ma a una commedia con un suo preciso messaggio politico, fatto di cui il pubblico italiano dei primi anni Settanta, a conoscenza della drammatica vicenda trattata, non aveva certo bisogno di essere avvisato.

Ma in un passo completamente aggiunto, Hanna e Richards arrivano addirittura a far ammettere ai poliziotti di avere spinto l'anarchico dalla finestra, ipotesi a cui più volte il testo di Fo allude senza mai pronunciarsi esplicitamente[36]. Il terreno per la confessione

---

[35] "Il MATTO, che ora è travestito da magistrato, nasconde un sacchetto di plastica contenente un registratore sotto la scrivania e aspetta in piedi vicino alla finestra".

[36] Si ricordi d'altra parte che la commedia originale fu rappresentata per la prima volta in Italia a pochi mesi dal tragico evento, quando gli animi erano ancora accesi e il processo Calabresi-*Lotta Continua* in corso (cfr. 5.3), e che Dario Fo, per le sue posizioni, rischiava all'epoca di essere seriamente perseguito: di qui il ricorso all'arma dell'allusione e a quella più volte citata della 'trasposizione' (cfr. 6.1).

viene preparato fin dal momento in cui, all'inizio del secondo atto, i traduttori decidono di fare in modo che nella loro versione sia il "commissario sportivo" (*Pissani*) e non il "matto" ad avanzare la paradossale ipotesi che al momento della caduta l'anarchico indossasse due scarpe nello stesso piede, mentre sia l'agente a suggerire che quella da lui trattenuta fosse una caloscia e non una scarpa. In questo modo, il commissario e l'agente cercano di rimediare alle contraddizioni in cui sono caduti, ma con le loro assurdità scatenano anche l'ira del questore che, una volta persa la pazienza, rivela esplicitamente (al "matto" e al pubblico) ciò che nell'originale è solo lasciato intendere: l'ipotetica scarpa rimasta in mano all'agente nel tentativo di trattenere l'anarchico deciso a buttarsi è una prova da loro stessi fabbricata. La lite tra i tre poliziotti è destinata a culminare nella tragica rivelazione, mentre il *maniac* assiste alla scena soddisfatto:

MATTO: Un momento... ma qui, qualcosa non quadra. (*Mostra un foglio ai poliziotti*) Il suicida aveva tre scarpe?
QUESTORE: Come, tre scarpe?
MATTO: E sì, una sarebbe rimasta tra le mani del poliziotto... L'ha testimoniato lui stesso qualche giorno dopo il fattaccio... (*Mostra il foglio*) Ecco qui.
COMMISSARIO: Sì, è vero... L'ha raccontato a un cronista del "Corriere della Sera".
MATTO: Ma qui, in quest'altro allegato, si assicura che l'anarchico morente sul selciato del cortile, aveva ancora ai piedi tutte e due le scarpe. Ne dànno testimonianza gli accorsi, fra i quali un cronista dell' "Unità", ed altri giornalisti di passaggio!
COMMISSARIO: Non capisco come possa essere successo...
MATTO: Neanch'io! A meno che quest'agente velocissimo abbia fatto in tempo, precipitandosi per le scale, a raggiungere un pianerottolo del secondo piano, affacciarsi alla finestra prima che passasse il suicida, infilargli la scarpa al volo e risalire come un razzo al quarto piano nell'istante stesso in cui il precipitante raggiungeva il suolo.
QUESTORE: Ecco, vede, vede, riprende a fare dell'ironia!
MATTO: Ha ragione, è più forte di me... mi scusi. Dunque, tre scarpe... Scusate, non vi ricordate se per caso fosse tripede?
QUESTORE: Chi?
MATTO: Il ferroviere suicida... se per caso aveva tre piedi, è logico pensare portasse tre scarpe.
QUESTORE: (*seccato*) No, non era tripede!
MATTO: Non si secchi, la prego... a parte che da un anarchico ci si può aspettare questo ed altro!
AGENTE: Questo è vero!
QUESTORE: Zitto!
COMMISSARIO: Che guaio, per la miseria... bisogna trovare una ragione plausibile, se no...
MATTO: L'ho trovata io!
QUESTORE: Sentiamo.
MATTO: Eccola: Senz'altro una delle tre scarpe gli era un po' grande, e allora, non avendo un sottopiede a portata di mano, ha infilato un'altra scarpa più stretta, prima di infilare quella larga.
COMMISSARIO: Due scarpe nello stesso piede?
MATTO: Sì, che c'è di strano?... come con le calosce, vi ricordate? Quelle soprascarpe di gomma che si usavano una volta...
QUESTORE: Appunto, una volta.

MATTO: Ma c'è chi le porta ancora... anzi, sapete che vi dico? che quella che è rimasta fra le mani dell'agente non era una scarpa, ma una caloscia.
COMMISSARIO: Ma no, è impossibile: un anarchico con le calosce!... roba da gente all'antica... da conservatori...
MATTO: Gli anarchici sono molto conservatori...
QUESTORE: Già, ed è per questo che ammazzano i re!
MATTO: Certo, per poterli conservare imbalsamati... Se uno aspetta che i re muoiano vecchi, incartapecoriti, consunti dalle malattie, poi si disfano, si decompongono, non si riesce più a conservarli... Invece così, ammazzati di fresco...
COMMISSARIO: La prego signor giudice, su certi argomenti, non mi va proprio...
QUESTORE: Non accetto neanch'io...
MATTO: Oh tu guarda, io vi credevo nostalgici, ma non della monarchia... Ad ogni modo, se non vi vanno né le calosce, né la storia delle tre scarpe...

Squilla il telefono, tutti si arrestano [...]

MANIAC: There's only one little detail doesn't quite fit here (Looking at papers) *Was the suspect a triped, Superintendent?*
SUPERINTENDENT: (Relief turning to boiling rage) *I beg your pardon?*
MANIAC: This suicidal railwayman. If by chance the bugger's got three feet, we're home and dry.

SUPERINTENDENT nearly expodes.

MANIAC: Temper! Temper! It'll end in tears. You see according to page 5 of the judge's evidence the Constable states, as he has just done, that he had the anarchist's shoe in his hand... But according to this addendum on page 16, four witnesses in the courtyard below, including a reporter from Corriere della Sera, *swear the jam sponge was accoutred with a pair of shoes consistent with the average biped.*
SUPERINTENDENT: Well that's a funny business.
MANIAC: To be sure.
PISSANI: Don't know how that's happened.
MANIAC: Unless the Constable here, moving like the clappers, had time to belt down to the balcony a few floors below, lean out and slip the suspect's shoe back on as he came sailing by.
PISSANI: Jesus!
MANIAC: Well you find a plausible explanation!
PISSANI: (Beside himself with panic) *Very well. Obviously one of the suspect's shoes must have been too big for him - so, not having an insole to hand, he had previously put a smaller shoe on inside the bigger one which came off in the Constable's hand! Or one foot was considerably smaller than the other and the same means was employed to even-up the feet for cosmetic reasons!*

Pause. PISSANI looks manically triumphant. MANIAC sit back to enjoy the scene.

SUPERINTENDENT: Two shoes in one foot?
PISSANI: Precisely.
CONSTABLE: It's not as mad as it sounds, sir.
SUPERINTENDENT: It's fucking deranged! There's no mention in the autopsy of abnormally disproportioned feet.
CONSTABLE: That's not the point I'm pursuing. I'm saying that what I held in my hand may, in fact, have been a galosh.
SUPERINTENDENT: Nobody wears galoshes these days.
PISSANI: Anyway, it wasn't raining.
SUPERINTENDENT: Galoshes are a ridiculous garment. An anarchist wouldn't be seen dead in them.

CONSTABLE: Exactly![37]
SUPERINTENDENT: Bloody balls, Constable.
CONSTABLE: Only trying to help.
SUPERINTENDENT: Cock! Complete cock!
PISSANI: Anarchists are often very eccentric; he may well have been wearing galoshes.
SUPERINTENDENT: Well where are they? Where are the fucking galoshes? Not in the transcript, not amongst the dead man's possessions, the shoe he had in his hand was a shoe...

Runs to get a cardboard box. Empties dead man's possessions on floor.

SUPERINTENDENT: ... this shoe, which you... (Waves shoe at PISSANI)*... secretly put there after we'd first given evidence.*
PISSANI & CONSTABLE: Sssssshhhhh!
SUPERINTENDENT: I will not shush! Look, look, look there's its little tag... item 99b: one shoe. Not galosh! Pinheads! Whose writing is that?
PISSANI: I only did it on your orders!
SUPERINTENDENT: Me!? Me?! You weren't involved all of a sudden.
CONSTABLE: Please! Sir!
SUPERINTENDENT: Keep out of it! It's all me now! You didn't enjoy yourself, of course?!
PISSANI : I was having a laugh. Yes. You said that, didn't you Constable!
CONSTABLE: Yes.
SUPERINTENDENT: Some laugh! Ha! Laughing now, aren't we?!
PISSANI: I was just scaring him. You *are the nutter!*
SUPERINTENDENT: I'm a nutter!?
CONSTABLE: Please.
PISSANI: Well you bloody pushed him, chum!
SUPERINTENDENT: Did I? Did I? That is a laugh alright! All on my own, was I!

[37] Cfr. p. 247.

> Suddenly all three realise at the same time that the MANIAC is listening. They freeze. Slowly turn. The MANIAC has a beatific smile. Pause. No one speaks[38].
> Phone shatters the silence. It rings [...]

I cambiamenti apportati e l'uso di un linguaggio più volgare appesantiscono l'atmosfera della scena, gettando sui poliziotti una luce molto più negativa. Non solo sono sottolineati i loro tentativi disperati ed estremamente ridicoli di nascondere la verità, e quindi la loro disonestà in quanto rappresentanti delle forze dell'ordine, ma emergono anche il loro egoismo e la loro mancanza totale di umanità: pur di salvarsi, infatti, sono pronti a scaricarsi l'uno sull'altro tutta la responsabilità dell'accaduto.

Così come Emery, anche Hanna e Richards aggiungono parole o frasi allo scopo di **enfatizzare** un contenuto già presente nell'originale. Si veda per esempio come, ancora una volta, una piccola aggiunta serva a rinforzare la carica ironica della battuta con cui il

---

[38] "QUESTORE: Fottutissime frottole, Agente.
AGENTE: Sto solo cercando di aiutare.
QUESTORE: Balle! Tutte balle!
PISSANI: Spesso gli anarchici sono persone molto eccentriche; potrebbe darsi benissimo che indossasse delle calosce.
QUESTORE: E allora dove sono? Dove sono queste maledette calosce? Non nel verbale, non tra gli effetti personali del morto, la scarpa che lui aveva in mano era una scarpa...

Corre a prendere una scatola di cartone. Svuota gli effetti del morto sul pavimento

QUESTORE: ...questa scarpa, che lei... (*La agita verso PISSANI*) ...ha messo qui di nascosto dopo che abbiamo testimoniato la prima volta.
PISSANI e AGENTE: Sssssshhhhh!
QUESTORE: No che non sto zitto! Guardate, guardate, guardate, ecco l'etichetta... reperto 99b: una scarpa. E non caloscia! Stupidi! Di chi è questa calligrafia?
PISSANI: Mi sono limitato a eseguire i suoi ordini.
QUESTORE: Io!? Io?! Improvvisamente lei non c'entra più niente.
AGENTE: Signore, la prego.
QUESTORE: Meglio tenersene fuori! Sono solo io, adesso! Naturalmente lei non si è divertito?!
PISSANI: Mi sono fatto una risata. Sì. L'ha detto anche lei, non è vero Agente?
AGENTE: Sì.
QUESTORE: Una risata! Ha! Ce la ridiamo anche adesso, vero?!
PISSANI: Io lo stavo solo spaventando. È *lei* il pazzo!
QUESTORE: Io sarei un pazzo!?
AGENTE: Signori.
PISSANI: Beh, ce l'ha spinto giù lei, amico!
QUESTORE: Io? Io? Questo sì che è divertente! Ho fatto tutto da solo, vero?

Improvvisamente tutti e tre si rendono conto che il MATTO li sta ascoltando. Rabbrividiscono e, lentamente, si voltano a guardarlo: il MATTO sorride beatamente. Pausa di silenzio".

"matto" afferma soddisfatto di avere fornito alla "giornalista" giustificazioni talmente convincenti da avere convinto perfino se stesso (cfr. p. 267):

MATTO: [...] Convinta? GIORNALISTA: Sì, stavolta m'ha proprio convinta. MATTO: Sono riuscito a convincere anche me.

FELETTI: I'm convinced. *SUPERINTENDENT: So am I.* *MANIAC: I've even convinced myself. Not bad, eh?*[39]

Infine, anche nella versione di Hanna e Richards si ricorre talvolta al corsivo per mettere in rilievo determinate parole o sottolineare l'enfasi con cui le stesse sarebbero pronunciate sulla scena. Nella già citata battuta

MATTO: È vero: infatti si dice: "dimmi come fabbrichi una bomba e ti dirò chi sei".

che nell'adattamento di Hanna e Richards è assegnata alla giornalista, si legge infatti:

FELETTI: I believe the saying goes: 'Tell me how you make a bomb and I'll tell you who *you are.'*

Se, come si è visto (cfr. p. 268), Emery si preoccupa di **contestualizzare** la commedia attraverso l'aggiunta di un prologo che introduce la vicenda narrata, Hanna e Richards decidono per la stessa ragione di aprire la commedia con la già citata tirata del "commissario Bertozzo" che - dopo essersi presentato - racconta al pubblico il tragico antefatto del 'volo' dell'anarchico dalla finestra della questura, nonché la posizione di Dario Fo riguardo l'accaduto (cfr. pp. 200-201). In questo modo al pubblico inglese vengono subito fornite le informazioni necessarie non solo per potere seguire con

[39] "Niente male, eh?"

maggiore interesse le vicende del "matto" nella questura di Milano, ma anche per comprendere fin dall'inizio qual è il messaggio politico che l'autore intende trasmettere.

Il personaggio stesso del "matto" è meglio introdotto nella versione di Hanna e Richards che nel testo originale dove, nel primo tempo della commedia, dopo una breve didascalia,

> Una normale stanza della questura centrale. Una scrivania, un armadio, qualche sedia, una macchina da scrivere, un telefono, una finestra, due porte.

si passa immediatamente al dialogo tra "commissario" e "indiziato":

> COMMISSARIO: (*sfogliando degli incartamenti, rivolto ad un indiziato che se ne sta seduto tranquillo*) Ah, ma non è la prima volta che ti travesti, allora. Qui dice che ti sei spacciato due volte per chirurgo, una volta per capitano dei bersaglieri... tre volte vescovo... una volta ingegnere navale... in tutto sei stato arrestato, vediamo un po'... due e tre cinque... uno, tre... due... undici volte in tutto... questa è la dodicesima...
> INDIZIATO: Sì, dodici arresti... ma le faccio notare, signor commissario, che non sono mai stato condannato...ho la fedina pulita, io!

Se Emery, ampliando la didascalia iniziale, si preoccupa di inserirvi una nota che spiega qual è il ruolo che copre la figura del "matto" nelle commedie di Fo,

> An ordinary room at central police headquarters. A desk, a filing cabinet, a cupboard, a few chairs and a coat-stand on which are hanging a dark overcoat and a black hat. There are also a typewriter, a telephone, a window, and a door on either side of the stage. On-stage, INSPECTOR BERTOZZO and a POLICE CONSTABLE are engaged in interrogating a man: the MANIAC.[1][40]

Hanna e Richards, invece, fanno in modo che all'apertura del sipario il "matto" non sia ancora in scena e che entri solo dopo essere stato chiamato dal "commissario":

[40] "1. The figure of *il Matto* - the Madman, here rendered as the 'Maniac' - is a typical Fo figure - someone rejected by society who has access to the truth. A Madman appears in two episodes of *Mistero Buffo* contained in this volume. In one he gambles with death, and in the other dices with the soldiers at the foot of the cross" (Cfr. Appendice 3).

BERTOZZO: [...] NEXT!

Exit CONSTABLE. Returns with the character known as 'MANIAC' who sits opposite desk. He looks like the cliché idea of a disciple of Freud: wild hair, thin spectacles, goatee beard, shabby suit or mac. He sits calmly. He carries about four plastic carrier bags stuffed with god knows what[41].

Così facendo i traduttori forniscono in didascalia una dettagliata descrizione del "matto" totalmente assente nell'originale.

Un gran numero di **aggiunte** operate da Hanna e Richards sono strettamente **finalizzate ad enfatizzare la carica farsesca della commedia**. È il caso di alcuni divertenti giochi di parole già descritti in 6.1.1 e impossibili da tradurre in italiano perché basati sull'ambiguità dei significanti inglesi, come per esempio

MANIAC: Good. (To BERTOZZO) *You too, Franco, no shirking.*
BERTOZZO: May we...!!
MANIAC: ...That's French...
BERTOZZO: (Thumping the desk) *MAY WE GET ON [...]*

(cfr. pp. 182-183) e ancora:

MANIAC: And I've got rabies. Caught it off a dog. Rabid bastard, took a lump out me right here...
CONSTABLE: (Indicating right ear) *Right ear?*
MANIAC: No. Right here.

[41] "BERTOZZO: [...] IL PROSSIMO!

L'AGENTE esce e ritorna con il personaggio chiamato il 'MATTO', che va a sedersi di fronte alla scrivania. Ha il classico aspetto dell'allievo di Freud: spettinato, occhialetti, pizzetto, vestito consumato o impermeabile. È seduto calmo e tranquillo. Ha con sé quattro sacchetti di plastica pieni di Dio solo sa cosa".

(cfr. p. 196). Si pensi poi alla spassosa digressione in cui tutti i personaggi in scena si ritrovano a cantare in coro una vecchia canzone americana (cfr. p. 191):

MANIAC: Think. Didn't you have a little train set when you were a nipple?
PISSANI: Yes.
MANIAC: A clockwork one?
PISSANI: Yes. A clockwork armoured train.
MANIAC: How appropriate.
PISSANI: It made real smoke.
MANIAC: Tell me, did it go 'Whoo! Whoo!'
PISSANI: Yes.
MANIAC: Wonderful. How did it go?
PISSANI: Whoo! Whoo!
SUPERINTENDENT: I had one, too.
MANIAC: Let's hear it.
SUPERINTENDENT: Chchch Whooo - ch chWhoo Whoo!
MANIAC: (Singing) *Pardon me boys -*
ALL: Is that the Chatenuga choo choo. Whoo whoo!

Oltre a quelle già descritte, molte altre sono le aggiunte farsesche ideate da Hanna e Richards per rendere più comica la rappresentazione. Quando il "matto" torna di nascosto nell'ufficio del "commissario Bertozzo" per riprendere i suoi documenti, egli si sofferma a curiosare tra le denunce appoggiate sulla scrivania; la scena è resa dai traduttori più divertente sia nel linguaggio sia nella mimica:

MATTO: [...] E questa denuncia per chi è? (*Legge*) "Furto aggravato..." [...]

MANIAC: [...] What's this?

He noticcs othcr filcs on thc dcsk. He flips over them.

MANIAC: Loitering with intent. Grand larceny. Shopfitting... lifting... must get these glasses fixed.

Pokes his finger through glasses - no glass[42].

[42] "MATTO: [...] E questa che cos'è?

Vede degli altri fascicoli sulla scrivania e dà una scorsa.

MATTO: Ozio premeditato. Furto ingente. Frutto... furto in un supermercato... devo portare gli occhiali a riparare.

Fa per toccare la lente, ma il dito oltrepassa la montatura: gli occhiali sono senza lenti".

Si veda poi il passo totalmente assente nell'originale in cui, all'inizio della seconda scena del primo atto, il *maniac* riconosce nel personaggio del secondo agente (*second constable*) lo stesso attore che recitava il ruolo del primo agente nella scena precedente:

MANIAC sees CONSTABLE.

MANIAC: Do I know you?
CONSTABLE: I don't believe so.
[...]
MANIAC: (To CONSTABLE again) *You got a brother who works here?*
CONSTABLE: No.
MANIAC: (to STAGE MANAGER) *Remind me not to appear in these cheap touring productions again. Can't even afford a decent-sized cast.*
VOICE OFF: Sorry (name of actor)...
PISSANI: For Christ's sake. Do you mind?
MANIAC: Sorry, it's the touring.
PISSANI: The greasy breakfasts.
MANIAC: The nylon sheets. Where were we?[...]

Il MATTO vede l'AGENTE.

MATTO: Ci conosciamo?
AGENTE: Non credo.
[...]
MATTO: (*Rivolgendosi nuovamente all'AGENTE*) Ha per caso un fratello che lavora qui?
AGENTE: No.
MATTO: (*rivolto al DIRETTORE di SCENA*) Ricordami di non accettare più di apparire in queste produzioni ambulanti da quattro soldi. Non vi potete nemmeno permettere un numero di attori decente.
VOCE DA FUORI: Mi dispiace (*nome dell'attore*) ...
PISSANI: Per amor del cielo. Vi dispiace?
MATTO: Scusa, è il continuo spostarsi di teatro in teatro.
PISSANI: I fritti a colazione.
MATTO: Le lenzuola di nylon. Dove eravamo rimasti? [...][43]

Già la didascalia con cui la scena si apriva preannunciava questo passo con l'aggiunta:

[...] The SECOND CONSTABLE is the same actor only with a moustache.

[43] Traduzione propria.

[...] Il SECONDO AGENTE è lo stesso attore che impersonava il PRIMO, ma con i baffi[44].

Un'altra digressione farsesca è quella per cui Hanna e Richards inventano l'esistenza di ben due 'prime' e due 'seconde versioni dei fatti' con cui il "commissario sportivo" e il "questore" cercano di coprire le contraddizioni tra i verbali e le loro dichiarazioni, rendendosi estremamente ridicoli:

QUESTORE: Ma no, signor giudice, c'è stato un equivoco... l'agente si riferiva alla prima versione... noi stiamo parlando della seconda.
MATTO: Ah già... perché c'è stata una specie di ritrattazione in un secondo tempo.

PISSANI: Maybe. Yes. With the first version. But the Constable is referring to the second version.
MANIAC: What?

They run and fetch a file.

PISSANI: The second version.
CONSTABLE: What second version do you want?
SUPERINTENDENT: That one.
CONSTABLE: No. That's the second first version.
PISSANI: Well, where's the first second version?
CONSTABLE: Here.

All three give file to MANIAC.

ALL THREE: The second version!
MANIAC: So there has been a re-writing of events.

Alla fine della seconda scena con cui si conclude il primo atto, la didascalia dell'originale:

Lentamente, sul coro a voce piena, scende il buio.

è sostituita dalla didascalia seguente:

[44] Traduzione propria.

MANIAC *announces interval in Italian*[45].

Oltre a ristabilire il rapporto attori-spettatori, essa contribuisce a creare quell'effetto di italianità che più volte si è incontrato nella versione di Hanna e Richards.

Si noti inoltre come i traduttori posticipino di alcune pagine rispetto all'originale l'episodio comico in cui il "matto" finge di perdere l'occhio di vetro, in modo da farlo coincidere con l'entrata in scena del "commissario Bertozzo" che porta al "questore" un facsimile della bomba scoppiata alla banca. In questo modo vengono riuniti due episodi distinti:

COMMISSARIO: Bravo, formidabile! (*Gli sferra una manata, si sente il ticchettio di una biglia che saltella sul pavimento*) .
MATTO: Ha visto? Che le dicevo... m'ha fatto schizzare l'occhio di vetro!
COMMISSARIO: (*buttandosi gattoni a cercarlo*) Mi scusi... glielo ritroviamo subito...
MATTO: Meno male che ho la pezza che l'ha trattenuto, se no chissà dove finiva... mi scusi, signorina, di che cosa si stava parlando?[46]

[...]
Il commissario[47] avanza imbestialito, slitta sulla biglia di vetro... e rovina al suolo.

[...]
GIORNALISTA: Dovete ammettere che con questa versione si chiarirebbero un sacco di misteri: il perché della chiamata in anticipo dell'autolettiga, il perché della caduta a corpo inanimato... e

[45] "Il MATTO annuncia l'intervallo in italiano".

[46] Si fa presente che questa battuta è stata omessa in entrambe le versioni inglesi; in quella di Emery si legge infatti:

SPORTS JACKET: Well said, brilliant!

He slaps him on the back again, and we hear the chink of the glass eye falling on the floor.

MANIAC: There, you see?! What did I tell you...? You've knocked my eye out!
SPORTS JACKET: (Going down on all fours to look for it) *Excuse me, Miss, what were you saying?*

Probabilmente i traduttori hanno ritenuto la battuta del "matto" in contraddizione con la descrizione del ticchettio della biglia e con la successiva ricerca dell'occhio da parte dei personaggi. In realtà, l'intenzione dell'autore sembra proprio quella di mettere in luce la contraddizione, per dimostrare ancora una volta quante e quali assurde bugie i poliziotti siano pronti ad assecondare pur di salvare le apparenze.

[47] Si tratta del "commissario sportivo" e non di Bertozzo, che nella versione italiana non è ancora entrato in scena.

perfino il perché del curioso termine usato dal Pubblico Ministero nelle sue argomentazioni conclusive.
MATTO: Che termine? Cerchi di essere più chiara, che ho già il mal di testa per conto mio!
GIORNALISTA: Il Pubblico Ministero ha dichiarato, per iscritto, che la morte dell'anarchico è da ritenersi: "morte accidentale". Notabene, accidente, non suicidio, come avete detto voi. E c'è una bella differenza tra i due termini. D'altra parte il dramma, così come l'ha esposto il capitano, volendo, si potrebbe definire proprio un "accidente".

e

Si apre la porta, si affaccia il commissario Bertozzo. Ha l'occhio bendato.

BERTOZZO: Scusate, disturbo?
QUESTORE: Venga, venga dottor Bertozzo... Si accomodi.
BERTOZZO: Dovrei solo deporre questa. (*Mostra una cassetta in metallo*).
QUESTORE: Di che si tratta?
BERTOZZO: È il facsimile della bomba esplosa alla banca...
GIORNALISTA: Oh, mio dio!
BERTOZZO: Non si preoccupi, signorina, è disinnescata.
QUESTORE: Ecco allora da bravo... l'appoggi pure lì [...]

Di qui ulteriori effetti farseschi, che culminano nel momento in cui Bertozzo pesta inavvertitamente l'occhio di vetro e rovina al suolo lanciando in aria il facsimile della bomba che ha in mano:

SUPERINTENDENT: Well done, Captain!

Slaps his back. A loud plop.

MANIAC: That's it!
SUPERINTENDENT: Fuck me!
MANIAC: What did I tell you? It's gone.
PISSANI: What?
SUPERINTENDENT: Oh good heavens!
MANIAC: The eye's out! Everybody down!

CONSTABLE, SUPERINTENDENT and PISSANI crawl around looking for the eye.

FELETTI: A very clever explanation, Captain.
MANIAC: Not bad. But the brain-work gives you a headache, what!
FELETTI : I have to admit that this version clarifies several points.
MANIAC: Why the ambulance was called in advance; the inanimate fall of the body...
FELETTI: ... and the strange terminology employed by the judge in his summing up.
SUPERINTENDENT: What strange terminology?
MANIAC: Yes, try to be more precise, madam. (To PISSANI) *Have you found it yet?*

PISSANI: What colour is it?
SUPERINTENDENT: It's see-through, you dumbo. It's an eye[48].
FELETTI: What I am saying is that the verdict of the enquiry was that the anarchist's death was 'accidental' as opposed to the police claim of 'suicide'.

Knock at the door stage right. CONSTABLE is crawling by the door. PISSANI on the other side of the desk.

PISSANI: Come in!

Door busts open, sending CONSTABLE flying[49]. It is BERTOZZO. He holds a metallic package. Also wears eye patch.

SUPERINTENDENT: Ah Bertozzo!
BERTOZZO: Oh, sorry. Am I interrupting? I just came to deliver this.
SUPERINTENDENT: What is it?
CONSTABLE: My nose![50]
BERTOZZO: It's a reproduction of the bomb that went off in the Agricultural Bank.
SUPERINTENDENT: Splendid. Stick it on the desk, there, would you.
PISSANI: Found it!
MANIAC: Where?

It is too late to retrieve the eye before it is stepped on by BERTOZZO, on his way to the desk. It sends him flying. As his legs go from under him the bomb flies up in the air.

SUPERINTENDENT: The bomb!!

FELETTI screams. CONSTABLE hits the deck. MANIAC catches the bomb. PISSANI grabs the eye.

MANIAC: Owzat!
PISSANI: Got you!

Everyone rigid with horror except MANIAC and PISSANI.

BERTOZZO: What the hell was that?
MANIAC: My eye. This yours?

---

[48] "MATTO: (*Rivolto a* PISSANI) Non l'ha ancora trovato?
PISSANI: Di che colore è?
QUESTORE: È trasparente, scemo. È un occhio".

[49] *"Bussano alla porta destra del palco. L'AGENTE è gattoni vicino alla porta e PISSANI dalla parte opposta della scrivania.*

PISSANI: Avanti!

*La porta si spalanca improvvisamente e manda l'*AGENTE *a gambe all'aria*".

[50] "AGENTE: Il mio naso!"

He tosses bomb to BERTOZZO. Everyone screams. BERTOZZO catches bomb[51].

BERTOZZO: Don't be alarmed. There's no detonator.
FELETTI: Thank God for that.

PISSANI gives MANIAC his eye.

Divertente anche il goffo tentativo del "commissario sportivo" di "recitare" l'esatta battuta con cui lui stesso sostiene di avere voluto spaventare l'anarchico per indurlo a confessare:

COMMISSARIO: [...] "Mi hanno telefonato adesso da Roma...c'è una bella notizia per te: il tuo amico, pardon compagno ballerino ha confessato... ha ammesso di essere stato lui a mettere la bomba alla banca di Milano".

PISSANI: (Practicing off stage) *'I've just had a phone call from ROME!' 'I've just HAD a phone call from Rome!' ' I'VE just had a phone call from Rome!'*

He re-enters

[51] "PISSANI: L'ho trovato!
MATTO: Dove?

Troppo tardi per recuperare l'occhio prima che BERTOZZO, *diretto verso la scrivania, lo calpesti. Ci scivola sopra, finisce a gambe per aria e, con lui, finisce in aria anche la bomba.*

QUESTORE: La bomba!!

La FELETTI *urla. L'*AGENTE *rovina al suolo. Il* MATTO *afferra la bomba e* PISSANI *l'occhio.*

MATTO: Za!
PISSANI: Ti ho preso!

Tutti rimangono immobili, in preda al terrore, tranne il MATTO *e* PISSANI.

BERTOZZO: Cosa diavolo era?
MATTO: Il mio occhio. Questa è sua?

Lancia la bomba a BERTOZZO. *Tutti gridano.* BERTOZZO *afferra la bomba*".

PISSANI: (Very confidently) *I've just had a rome call from Phone.* (His confidence collapses)[52]

e l'inseguimento, da parte del "questore" e di "Pissani", del Bertozzo intenzionato a rivelare l'identità del "matto"[53]:

GIORNALISTA: Questa volta sono d'accordo con lei signor questore... Io credo che uno scandalo del genere servirebbe a dar prestigio alla polizia. Il cittadino avrebbe la sensazione di vivere in uno stato migliore, con una giustizia un po' meno ingiusta...

MATTO: Ma certo... e sarebbe più che sufficiente! Il popolo chiede una giustizia vera? e noi invece facciamo che s'accontenti di una un po' meno ingiusta. I lavoratori gridano basta con lo sfruttamento bestiale e noi ci preoccuperemo che diventi un po' meno bestiale e ci preoccuperemo soprattutto che non se ne vergognino più; ma che rimangano sempre sfruttati... vorrebbero non più crepare in fabbrica e noi metteremo qualche protezione in più, qualche premio in più per la vedova. Vorrebbero veder eliminate le classi... e noi faremo che non ci sia più questa gran differenza o meglio che non dia così tanto nell'occhio!

BERTOZZO: He's not Pi...!!

They launch themselves at BERTOZZO. He falls to the ground. They all end up on the ground. They chase him off through the door[54].

MANIAC: Where were we?
FELETTI: Scandal.
MANIAC: Ah yes. The people want truth so offer them scandal. The people want jobs, houses and health; the economic system can't provide, so offer reforms before the people chuck the system out and start looking for a better one.
FELETTI: All very true. In the meantime what are you proposing? We do nothing? I collaborate with this cover-up?
MANIAC: Of course not. Expose away. But show how this is not an isolated pocket of wickedness here.

---

[52] "PISSANI: (*Allenandosi dietro le quinte*) 'Ho appena ricevuto una telefonata da ROMA!' 'Ho appena RICEVUTO una telefonata da Roma!' 'Ho APPENA ricevuto una telefonata da Roma!'

Rientra.

PISSANI: (*Con molta sicurezza*) Ho appena ricevuto una romanata da Telefono. (*La sua sicurezza crolla*)

[53] Naturalmente Bertozzo vuole rivelare che si tratta di un malato mentale e abile trasformista, mentre il "questore" e il "commissario sportivo" sono convinti che egli voglia dire alla giornalista che dietro le vesti del capitano della scientifica (il secondo travestimento del "matto") si cela il giudice revisore di Roma (il primo travestimento del "matto").

[54] "BERTOZZO: Non è Pi...!!

Si scagliano su BERTOZZO, *che cade a terra; cadono a terra anche loro, poi lo inseguono fuori dalla porta*".

BERTOZZO enters. Sees MANIAC. MANIAC points through the other door.

MANIAC: That way!
BERTOZZO: (On his way out) *Sorry.*
MANIAC: That's alright.

BERTOZZO exits[55].

MANIAC: Corruption is inevitable under a system of society which only survives through the exploitation of one class by another.

SUPERINTENDENT and PISSANI enter chasing BERTOZZO.

MANIAC: That way!
PISSANI: Sorry.
MANIAC: That's alright.

SUPERINTENDENT and PISSANI exit[56].

A volte, poi, l'effetto farsesco è ottenuto da Hanna e Richards ricorrendo all'espediente del 'teatro nel teatro'. Si è visto, per esempio, come all'inizio della scena ambientata nell'ufficio del "commissario sportivo", l'attore che recita il ruolo del "matto" finga di accorgersi che il "secondo agente" è impersonato dallo stesso attore che nella scena precedente aveva la parte del "primo agente" e cominci così a lamentarsi delle condizioni in cui è costretto a lavorare, dimenticandosi per un attimo della commedia (cfr. p. 280).

In seguito, nella versione italiana, il "matto" si presenta alla giornalista nelle vesti del Capitano Piccinni, porgendole una mano di legno e ricordando il suo passato di combattente in Algeria:

---

[55] "*Entra* BERTOZZO. *Vede il* MATTO. *Il* MATTO *gli indica l'altra porta.*

MATTO: Da quella parte!
BERTOZZO: (*Uscendo*) Mi scusi.
MATTO: Non fa niente.

BERTOZZO *esce*".

[56] "*Il* QUESTORE *e* PISSANI *entrano all'inseguimento di* BERTOZZO.

MATTO: Da quella parte!
PISSANI: Ci scusi.
MATTO: Non fa niente.

Il QUESTORE *e* PISSANI *escono*".

MATTO: Eccomi... (*Appare con baffi finti, una pezza nera sull'occhio, e una mano coperta da un guanto marrone. Il questore resta attonito e non sa continuare. Il matto si presenta da solo*) Capitano Marcantonio Banzi Piccinni della scientifica. Mi perdoni la mano rigida, ma è di legno, è un ricordo della campagna di Algeri, ex paracadutista della legione straniera... ma s'accomodi, signorina.

Solo una decina di pagine più tardi, una didascalia avverte:

Il matto-capitano esce da dietro la scrivania e scopriamo che ha una gamba di legno tipo pirata. Tutti lo guardano esterefatti [sic]. Il capitano commenta imperturbabile:

MATTO: Vietnam, berretti verdi... brutto ricordo! Ma non parliamone più, roba passata!

Nella versione di Hanna e Richards, invece, le due scene sono riunite e fanno da spunto per inserire un'altra digressione in cui il "matto" si rivolge agli spettatori invitandoli cortesemente a non fumare:

SUPERINTENDENT: Ah, perhaps my collegue can help. I took the liberty of inviting him to join us. A forensic expert from Rome. Come in!

Captain Marcantonio Banzi Piccini, may I present Maria Feletti from the...

He dries up as he turns to come face to face with the MANIAC. MARIA FELETTI and PISSANI have risen to their feet and stare open-mouthed, as does the CONSTABLE. The MANIAC is outrageously costumed. He wears false moustache, glasses, wild wig, wooden leg, false hand, eye patch, carries a crutch.

MANIAC: Delighted!

He proffers his false hand.

MANIAC: Pardon my stiff hand. It's wooden. Memento of the Algerian campaign. Nasty business. We don't talk about it.

They stare at his wooden leg. He gives a slap.

MANIAC: Vietnam. Green Berets. All past history. Do sit down.

Slowly they all sit.

MANIAC: (To Audience) *No cigarettes please. All dry wood here*[57]*. [...]*

Quando alla fine il "commissario Bertozzo" perde la pazienza ed estrae la pistola, Hanna e Richards aggiungono una battuta con cui egli prima insulta il pubblico e poi si scusa:

BERTOZZO: Su le mani... spalle contro il muro o sparo!
COMMISSARIO: Ma dico, Bertozzo: sei impazzito!?
BERTOZZO: Su le mani ho detto... Anche lei signor questore... vi avverto che non rispondo più di me!
GIORNALISTA: Oh mio dio!
QUESTORE: Si calmi Bertozzo!
BERTOZZO: Stia calmo lei signor questore e non si preoccupi... [...]

BERTOZZO: Hands up! Backs to the wall or I fire!
PISSANI: What the heck!
BERTOZZO: I said hands up! EVERYONE! I warn you I am no longer responsible!
FELETTI: Oh God!
SUPERINTENDENT: Now then Bertozzo, calm down...
BERTOZZO: You calm down. AGAINST THE FUCKING AUDIENCE (To audience) *Sorry!*[58]

Unita all'intenzione farsesca, si ritrova quella, più volte ricordata (cfr. 6.1.1), di conferire alla commedia un certo **sapore esotico di 'italianità'** in un'aggiunta incentrata sull'associazione - tanto diffusa all'estero - tra la nostra patria e un certo bigottismo di stampo cattolico. Quando il "matto" tenta di indurre il "questore" e il "commissario sportivo" a buttarsi dalla finestra per sottrarsi alle umiliazioni di tutti coloro che li riconosceranno colpevoli, il Pissani di Hanna e Richards, in segno di pentimento e devozione, si inginocchia improvvisamente e comincia a recitare il rosario:

MATTO: Oeu, ma che fantasia! Dovreste fare gli scrittori voi due. E forse ne avrete l'occasione, credetemi. In galera si scrive benissimo.
[...]
MATTO: Certo che saranno in molti a goderne della vostra disgrazia... a sghignazzare soddisfatti.
COMMISSARIO: Già, a cominciare dai nostri colleghi... è quello che mi fa andare in bestia!
QUESTORE: Per non parlare dei giornali.

[57] "MATTO: (*Rivolto al Pubblico*) Niente sigarette, per cortesia. Qui è tutto di legno".
[58] "CONTRO IL FOTTUTO PUBBLICO (*Al pubblico*) Scusate!"

COMMISSARIO: Chissà come ci sbatteranno!... Se li immagina i rotocalchi?
QUESTORE: Chissà cosa non tireranno fuori, 'sti vermi, che prima venivano a leccarci le mani... "Dàgli allo sbirro!"
COMMISSARIO: "Era un sadico, un violento!"
MATTO: Per non parlare delle umiliazioni... le ironie...
QUESTORE: E gli sfottò. Tutti che ti volteranno le spalle... manco un posto da guardiano di macchine troviamo più!
COMMISSARIO: Mondo bastardo!
MATTO: No, governo bastardo!
QUESTORE: A 'sto punto, ci dica lei: cosa ci resta da fare? Ci consigli!
MATTO: Io? E che vi posso dire?
COMMISSARIO: Sì, ci consigli lei!
MATTO: Io, al vostro posto...
QUESTORE: Al nostro posto?
MATTO: Mi butterei dalla finestra!
COMMISSARIO e QUESTORE: Come?
MATTO: Mi avete chiesto un consiglio... e a 'sto punto, piuttosto di sopportare una simile umiliazione... Datemi retta, buttatevi! Su, coraggio!
QUESTORE: Sì, va bene, ma che c'entra?!
MATTO: Appunto, non c'entra. Si lasci prendere dal raptus e si butti! (*e li sospinge entrambi verso la finestra*).
COMMISSARIO e QUESTORE: Ma no, aspetti! Aspetti!
MATTO: Ma che "aspetti"? Cosa aspettate? Che ci state a fare su 'sta terra schifa? Ma è vita questa? Mondo bastardo, governo bastardo... Tutto è bastardo! Buttiamoci! (*e li trascina con veri e propri strattoni*).
QUESTORE: Ma no, signor giudice che fa? Io ho ancora speranza!
MATTO: Non c'è più speranza, siete finiti... volete capirla? Finiti!! Giù!
QUESTORE e COMMISSARIO: Aiuto! Non spinga... per favore!
MATTO: Non sono io che spingo, è il "raptus". Evviva il "raptus" liberatore! (*Li afferra per la vita e li costringe a montare sul parapetto della finestra*).
QUESTORE e COMMISSARIO: No, no, aiuto! aiuto!

MANIAC: [...] You asked for my advice?

MANIAC rushes to window and throws it open.

MANIAC: Out!
PISSANI: What?
MANIAC: The pair of you.
SUPERINTENDENT: No.
MANIAC: Your careers are ruined, your children will spit as you pass, your wives will disown you...
SUPERINTENDENT: It's not fair!
MANIAC: Tradesmen won't serve you! You are abandoned, lost!
PISSANI: This is monstruous! You've had it for us from the beginning!
MANIAC: Your own ridiculous lies have condemned you!
[...]
MANIAC: How can you live with the humiliation, Pissani? Your friends, collegues, your mother laughing in your face.
PISSANI: Ah it's true! Bertozzo has started already![59]

[59] Si segnala in questa battuta l'esplicitazione di quella che nell'originale è solo un'allusione: "Già, a cominciare dai nostri colleghi..." diventa infatti "È vero! Bertozzo ha già cominciato!", con chiaro riferimento al pernacchio che il "matto" al telefono con Pissani fa credere provenga da Bertozzo.

PISSANI starts to count rosary beads; he is on his knees[60].

MANIAC: Jump, you dishonourable worms!
SUPERINTENDENT: I won't! It's not fair!
MANIAC: Fair? It's the only decent thing left. Follow your victim to oblivion!
PISSANI: He's right!

He climbs onto the window sill.

PISSANI: I can't bear the disgrace! Famiglia, pardona me!
SUPERINTENDENT: No! No! No! There has to be another way!
MANIAC: Can't you feel the raptus boiling up inside you?
PISSANI: Oh oh oooh.

Swaying there, about to jump.

Curiosa poi, in apertura del secondo atto, la decisione di Hanna e Richards di introdurre il veloce intervento di un ipotetico direttore di scena che, nel bel mezzo della rappresentazione, si presenta sul palco con un vassoio e delle tazze di caffè per gli attori:

SECONDO TEMPO

Prima ancora che ritorni la luce i quattro riprendono a cantare come nel finale del primo tempo, per terminare nell'acuto risolutivo con la luce che rimonta in "totale".

IL MATTO: (*applaude, abbraccia e stringe mani*) Bravi, bravi! Adesso sì, che ci siamo. A questo punto nessuno potrà più mettere in dubbio che l'anarchico non fosse più che sereno!
COMMISSARIO: Io azzarderei che fosse contento.

Act Two
Scene One

Scene: the same.
The four take up their singing where they left off at the end of Act One, finishing as the lights come up to full.
They applaud each other, hug, kiss hands etc.

ALL: Bravo! Weel done! Magnificient!

Knock on door right. STAGE MANAGER with tray and coffee, handed to CONSTABLE[61].

MANIAC: Excellent! So here we are, and our suspect is in the best of moods.

[60] "PISSANI si inginocchia e comincia a recitare il rosario".
[61] "Bussano alla porta destra. Il DIRETTORE di SCENA entra con un vassoio e del caffè; lo porge all'AGENTE".

PISSANI: He's never been happier.
SUPERINTENDENT: He's ecstatic.
CONSTABLE: Coffee, gentlemen.
ALL: Ah coffee[62].
CONSTABLE: The suspect was serene.

La trovata farsesca potrebbe voler anche rappresentare una delle più tipiche abitudini degli italiani: la pausa in cui gustarsi un caffè con i colleghi di lavoro.

Altre ancora sono le aggiunte, non necessariamente di carattere comico-farsesco, il cui scopo principale è quello di 'italianizzare' il testo inglese. Come più volte ricordato, dopo lo scherzo telefonico ai danni del "commissario sportivo", il "matto" si ripresenta in questura fingendosi il giudice revisore inviato da Roma per riaprire il caso dell'anarchico 'volato' dalla finestra. Allarmato, il "commissario sportivo" manda a chiamare con urgenza il "questore"; quest'ultimo entra in scena adirato per l'irruenza con cui è stato disturbato nel suo ufficio:

Dall'esterno si sente arrivare la voce adirata del questore che entra come una catapulta. Alle sue spalle l'agente lo segue imbragato.

QUESTORE: Ma dico, commissario, cos'è 'sta storia che io devo venire da lei anche se non posso?
COMMISSARIO SPORTIVO: No, ha ragione, dottore... ma è che siccome...
QUESTORE: Siccome un corno! Cos'è diventato, mio superiore tutto a un tratto? L'avverto subito che questo suo modo insolente di comportarsi non mi piace affatto... specie verso i suoi colleghi... andiamo, se adesso arriva addirittura ai pugni in faccia!
COMMISSARIO SPORTIVO: Eh, ma vede signor questore... il Bertozzo non le ha detto del pernacchio e del gioco di parole sul "calabrese" seminterrato...

Il matto fingendo di mettere a posto le sue scartoffie s'è nascosto accovacciandosi dietro la scrivania.

QUESTORE: Ma che pernacchio calabrese! Andiamo, non facciamo i ragazzini [...]

Enter CONSTABLE and SUPERINTENDENT.

SUPERINTENDENT: (Fuming) *Do you know who I've got there?*

[62] "AGENTE: Caffè, signori.
TUTTI: Ah, il caffè".

He's in shirt-sleeves. Sleeves rolled up and carrying a rubber blackjack[63]. Very sweaty.

SUPERINTENDENT: Only bloody Bruno, the OLIVETTI kidnapper. Only about to crack him, wasn't I, and you sent your clodhopping lackey stomping in and screw everything up completely[64].
PISSANI: I do apologise, but listen...
SUPERINTENDENT: Then I pass poor Bertozzo on his way to the medical room with a face like some inflatable fruit and learn that you thumped him.
PISSANI: He blew a raspberry at me.
SUPERINTENDENT: Raspberry? Looked more like a prize marrow to me, what did you use? A fucking flagpole? Old Bruno in there looks pristine by comparison[65].

PISSANI is trying to get a word in.

SUPERINTENDENT: A fine time to start cracking up.[...]

Come si può notare dalle battute sottolineate, nella versione di Hanna e Richards il "questore" viene mandato a chiamare proprio nel momento in cui è occupato a interrogare un certo *bloody Bruno*, definito "il rapitore di Olivetti", nome italiano associato a un'azienda tra le prime in Europa nel campo delle macchine per ufficio (cfr. Enciclopedia Motta 1968). Poiché dalle fonti consultate (cfr. Bibliografia) non risulta che alcun componente della famiglia Olivetti sia mai stato sequestrato, sembra che l'unica ragione dell'aggiunta sia proprio quella di citare un nome italiano conosciuto al pubblico inglese.

---

[63] Si noti l'ulteriore allusione al passato del "questore" quale guardia confinaria del fascio. Cfr. p. 233.

[64] "QUESTORE: (*Infuriato*) Lei sa chi c'è di là?

È in maniche di camicia. Ha le maniche arrotolate e un manganello di gomma in mano. È molto sudato.

QUESTORE: Niente meno che Bruno il sanguinario, il rapitore di Olivetti. Lo avevo ormai in pugno, e lei va a mandarmi quello zoticone del suo servitore a rovinarmi tutto".

[65] "QUESTORE: Poi incontro il povero Bertozzo diretto in infermeria con una faccia che sembrava una specie di frutto gonfiabile e vengo a sapere che lo ha colpito lei.
PISSANI: Mi ha fatto un pernacchio.
QUESTORE: Pernacchio? A me sembrava piuttosto ridotto come un vegetale; ma che cosa ha usato? L'asta di una fottuta bandiera? Il vecchio Bruno di là in confronto è alle prime armi".
[La battuta del "questore" è impossibile da riprodurre in italiano in quanto basata sul duplice significato del termine *raspberry*, che, oltre a "pernacchio", può anche significare "lampone". Ecco perché al commissario che gli fa notare: "*He blew a raspberry at me*", il questore ribatte che più che un *raspberry* (lampone) il povero Bertozzo sembrava *a marrow* (una zucca)!]

Una delle accuse mosse dalla "giornalista" ai poliziotti - accusa a cui nell'originale sono dedicate due diverse battute - è riassunta da Hanna e Richards in un'unica battuta, secondo il consueto stile più snello e succinto della loro versione, a cui però viene aggiunta una precisazione:

GIORNALISTA: (*ha finito di prendere nota*) Bene, bene, così voi, pur essendo a conoscenza del fatto che per fabbricare, oltre che per maneggiare, bombe del genere bisognasse possedere perizia ed esperienza da professionisti, preferibilmente militari, ciononostante, dicevo, vi siete buttati alla disperata su un unico gruppetto sparuto di anarchici, lasciando perdere completamente tutte le altre piste... ed è inutile vi stia a specificare di che colore e parte!
MATTO: Certo, se lei sta alla versione del Bertozzo, che però non può far testo... perché lui non è un vero tecnico d'esplosivi... se ne interessa così, per hobby!
BERTOZZO: (*offeso*) Ma che hobby? Come, non me ne intendo?... ma che cosa ne sa lei?... Chi è lei? (*Rivolto ai due poliziotti*) Chi è... me lo volete dire? (*Altri calci che lo costringono a sedere*).
QUESTORE: Buono...

COMMISSARIO: Calmati...
GIORNALISTA: Si calmi commissario... stia tranquillo; io sono sicura che tutto quello che ha detto è vero, così come è vero che tutta la polizia e la magistratura si è buttata ad incriminare, mi si passi l'espressione, la più folle e patetica combriccola di scombinati che si possa immaginare: il gruppo di anarchici che faceva capo al ballerino!

FELETTI: So! Notwithstanding knowing that to handle, let alone make, bombs of this kind probably requires military skill, you completely ignored all other avenues of investigation and concentrated your entire effort on the most pathetic and disorganised group of anarchists in Italy.

I traduttori hanno avvertito l'esigenza di ricordare al pubblico inglese che l'intera vicenda è ambientata in Italia, limitando così la portata del superlativo relativo "*the most pathetic and disorganised group of anarchists*".

Oltre alle aggiunte di carattere 'esotizzante' che conferiscono al testo un'idea di italianità, si possono distinguere **aggiunte che**, al contrario, **'naturalizzano' la commedia**, ossia ne adattano le trovate farsesche o il contenuto al pubblico inglese (cfr. Venuti in 4.2.1).

Il primo caso interessante si incontra quando il "matto" è solo nell'ufficio del "commissario Bertozzo" e risponde al telefono mentre è occupato ad eliminare le denunce che gli capitano sotto mano.

MATTO: [...] Ehi, qui c'è anche la denuncia... Beh, la stracciamo, va... e non parliamone più! E questa denuncia per chi è? (*Legge*) "Furto aggravato..." Capirai, in una farmacia... niente, niente... sei libero. (*Straccia anche quella*) E tu... che hai fatto? (*Legge*) "Appropriazione indebita... ingiurie..." Storie, storie... vai ragazzo sei libero! (*Straccia*) Liberi tutti! (*Si sofferma a considerare un foglio in particolare*) No, tu no... tu sei una carogna... tu ci resti... tu vai dentro... (*Lo stende per bene sul tavolo quindi apre l'armadio pieno di scartoffie*) Tutti fermissimi... è arrivata la giustizia! Oeu, mica saranno tutte denunce? E io brucio tutto... al gran falò! (*Prende l'accendino e si accinge a bruciare un pacco di fogli, legge sul frontespizio*) "Istruttoria in corso". (*Poi su di un altro pacco*) "...decreto di archiviazione di istruttoria..." (*In quel mentre squilla il telefono. Tranquillo il matto risponde*) Pronto, qui l'ufficio del commissario Bertozzo. Chi parla? No, mi spiace, ma se lei non mi dice chi parla io non glielo passo...! Che è... il commissario... proprio lei in persona? Ma no... ma va? Che piacere... il commissario definestra! No, niente, niente... e da dove telefona?... e già, che stupido, dal quarto piano... e da dove se no?! Come chi sono? Ha sentito Bertozzo, il terrore dei sovversivi, qui, chiede chi sono... Indovina? [...]

MANIAC: [...] charge sheet... What's this?

He notices other files on the desk. He flips over them.

MANIAC: Loitering with intent. Grand larceny. Shopfitting... lifting... must get these glasses fixed.

Pokes his finger through glasses - no glass.

MANIAC: Car theft: subject apprehended after car chase with a steamroller. Good man.

He takes files to window.

MANIAC: Nobody move. Justice has arrived!

He empties files out of the window.

MANIAC: You're free, free, absolutely free! Not so free.

He opens top drawer of filing cabinet and looks through.

MANIAC: Oooh I see, the big fish. Pesci grossi! *Diamond smugglers, drug racketers. You can all stay there. Where are all the little people? I know.*

Close top drawer and opens bottom drawer. Looks through.

MANIAC: That's more like it. Heads!

Takes an armful of files and empties them out of the window.

MANIAC: Oh, sorry Padre.

The telephone rings. He answers it, taking it over and putting it on the filing cabinet so he can continue to dispense justice as he talks.

MANIAC: Hello, Inspector Bertozzo's office, whom do I have the honour of addressing?... No, no, you tell me who you are and I might hand you over to him... Who? ...Oh how delightful... (Holding phone away) *...Bertozzo, it's good old Inspector Defenestration himself... Our little joke from the French fenêtre meaning window, i.e. 'defenestration', 'to chuck out from the same'. Take it easy. Four!*

Another file out of the window.

MANIAC: ...Office golf, Bertozzo's losing three under par. I'm the caddy[66].

Another file.

MANIAC: What do you mean? (Holding the phone away) *Here, Bertozzo! That old scourge of the ultra-left up there on the... er... fourth floor wants to know who I am. I may not be as famous as he is for chucking my cases out of the windows, but I'm doing my best. Four!*

Another file.

MANIAC: (To phone) *Come on then guess.[...]*

Si nota subito che, mentre nell'originale il "matto" distrugge i fascicoli stracciandoli, nella versione di Hanna e Richards egli li getta fuori dalla finestra, ricordando in questo modo il tema principale della commedia: l'anarchico 'defenestrato'. Ma la trovata divertente è quella per cui, sentendolo contare i fascicoli (*Four!*), il commissario sportivo all'altro capo del telefono chiede al "matto" spiegazioni - o per lo meno così si presume dalla risposta che riceve -, e quest'ultimo gli risponde che lui e Bertozzo stanno giocando a golf, uno sport tipicamente britannico, all'interno dell'ufficio.

Sempre con tono ironico-farsesco, verso la fine della commedia Hanna e Richards inventano un paio di nomi con cui la giornalista afferma di identificare il "matto" finalmente liberatosi del suo travestimento da "Capitano".

[...] MANIAC divests himself of his disguises.

[...]

FELETTI turns to see MANIAC. Intake of breath.

FELETTI: You!

[66] "MATTO: ...golf da ufficio, Bertozzo sta perdendo tre sotto la norma. Io faccio il portamazze".

BERTOZZO: You know him?
FELETTI: Yes. Paulo Davidovitch Gandolpho.
THE FOUR POLICEMEN: No!!
FELETTI: Prose Pimpernel of the Permanent Revolution.
THE FOUR POLICEMEN: Ah!
FELETTI: The notorious sport editor of Lotta Continua*!*
SUPERINTENDENT: The organ of the Jewish conspiracy itself!
MANIAC: The 'lunatic' fringe. Get it?

[...] *Il* MATTO *si libera del travestimento.*

[...]

La FELETTI *si gira e vede il* MATTO. *Prende fiato.*

FELETTI: Lei!
BERTOZZO: Lo conosce?
FELETTI: Sì. Paulo Davidovitch Gandolpho.
I QUATTRO POLIZIOTTI: No?!
FELETTI: Prose Pimpernel di Rivoluzione Permanente.
I QUATTRO POLIZIOTTI: Ah!
FELETTI: Il famoso redattore sportivo di Lotta Continua!
QUESTORE: Niente meno che l'organo della cospirazione ebrea!
MATTO: La frangia 'estremista'. Colta l'ironia?[67]

Anche se si tratta di due nomi di fantasia, il primo (*Paulo Davidovitch Gandolpho*) è la fusione di un nome tipicamente slavo con un nome apparentemente latino-americano[68]; il secondo (*Prose Pimpernel of the Permanent Revolution*) evoca la figura del seguace di Trotskij e della sua dottrina[69]. Associati a una terza ironica identificazione del "matto" con il "redattore sportivo di *Lotta Continua*" - il giornale di estrema sinistra che, come si è visto (cfr. 5.3), era coinvolto nel processo Calabresi e che il "questore" arriva a definire niente meno che "l'organo della cospirazione ebrea" - i due nomi contribuiscono a chiarire al pubblico inglese di che tipo di ideologia il "matto" dev'essere ritenuto portatore, senza però fare alcuna distinzione tra socialismo, comunismo o anarchia.

[67] Traduzione propria. Di difficile resa il gioco di parole basato su '*lunatic*' (= pazzo), aggettivo più volte riferito al matto nel corso della commedia, e '*lunatic fringe*', ossia "those members of a political or some other group whose views are regarded as wildly extreme or eccentric" (= quei membri di un gruppo politico o di altro genere le cui idee sono considerate troppo estreme o eccentriche) (OALD 1989).

[68] Il riferimento implicito è alle rivoluzioni popolari e ai movimenti di guerriglia che sconvolsero molti paesi dell'America Latina (tra cui Uruguay, Argentina e Cile) negli anni Settanta (cfr. Desideri 1989).

[69] Si ricordi che Trotskij, il "creatore della dottrina della rivoluzione permanente" (Desideri 1989: 513), fu "il principale sostenitore della tesi secondo cui la rivoluzione poteva sopravvivere in Russia solo dilatandosi in rivoluzione mondiale" (Desideri 1989: 513).

Finalizzate ad 'inglesizzare' il contenuto della commedia, ossia ad 'addomesticarlo' per il pubblico inglese, sono alcune aggiunte che intervengono nella parte conclusiva, quella che, come si è detto (cfr. p. 252) rappresenta in realtà una traduzione molto libera del testo originale, ossia interpreta il messaggio trasmesso da Fo cercando di chiarirlo al pubblico inglese attraverso la citazione di esempi e riferimenti culturali diversi. Impegnato a sostenere la tesi secondo cui non solo i grandi scandali scoperti all'interno di uno Stato rinforzano e nascondono la vera corruzione, ma addirittura è lo Stato stesso a deciderne la diffusione per dare parvenza di libertà e democrazia, per permettere al popolo di indignarsi e, al tempo stesso, consentire alle forze al potere di continuare a perseguire indisturbate i propri interessi (cfr. p. 252), il *maniac* esclama:

> *MANIAC:[...] What about the bastard politicians and businessmen mixed-up in busting Rhodesian oil sanctions? We all know who they are. Are there any arrest? Not fucking likely. Meanwhile innocent black kids can't walk the streets for fear of getting picked up on SUS charges*[70].

I traduttori si riferiscono alle sanzioni petrolifere adottate nei confronti della Rodesia dai governi inglesi di Macmillan, Home e Wilson negli anni Sessanta (cfr. Sked & Cook 1979).

Un'altra aggiunta operata da Hanna e Richards verso la fine della commedia mira non solo ad 'addomesticare' ma anche ad 'aggiornare' il contenuto dell'originale, poiché cita come esempio di 'scandalo' episodi degli anni Settanta che succedono alla stesura del testo di Dario Fo[71]. Oltre ad omettere la citazione dello scandalo 'Profumo' in Inghilterra per sostituirla con quella dello scandalo americano di Watergate, più recente del primo di una decina di anni (cfr. 6.1.3), Hanna e Richards introducono una battuta in cui il *maniac* denuncia la presenza di spie russe nella casa reale d'Inghilterra:

---

[70] Per la traduzione, cfr. p. 155.

[71] L'intenzione di tali scelte è la stessa per cui, come si è visto (cfr. pp. 221-222), nella sua versione Emery non accenna minimamente agli edili di New York scesi in piazza contro i sovversivi negli anni Sessanta, mentre invece cita un fatto preciso legato alla repressione dei movimenti dei cittadini americani di colore e più recente rispetto all'originale: *the burning of an entire black area of Philadelphia*. Si vedrà in seguito (cfr. 6.1.3.) come tutti i passi dell'originale relativi alla denuncia della società americana siano stati sostituiti da Hanna e Richards con la denuncia molto più generica di ogni tipo di estremismo e di dittatura.

MANIAC: (Getting carried away. To audience) *How many more Russian spies are downing port at Buckingham Palace? Why did the Anthony Blunt cover-up happen? Why? Because class runs thicker than nationhood or ideology. But who gives a TINKER'S about that - what the scandal-mongering press care about Blunt is whether he is knocking off Guy Burgess*[72].

Si fa presente che Anthony Blunt, curatore dal 1945 delle opere d'arte di proprietà della corona d'Inghilterra, nel 1979 - data in cui la versione di Hanna e Richards fu per la prima volta presentata al pubblico - fu privato del titolo nobiliare di cui era stato insignito a causa della sua attività spionistica (cfr. Treccani 1997). Il Guy Burgess di cui si parla, invece, fu una spia per il governo russo all'interno del Ministero degli Esteri inglese che scappò a Mosca nel maggio del 1951 (cfr. Sked & Cook 1979: 99-100). Un tale 'aggiornamento' del testo da parte dei traduttori rinforza il messaggio della commedia di Fo e lo adatta agli spettatori d'arrivo, certamente a conoscenza dell'episodio di attualità che viene loro ricordato.

[72] Per la traduzione, cfr. p.154.

6.1.3 Altre differenze funzionali e culturali: un'analisi comparata

Dall'analisi condotta fino a questo momento risulta evidente che, in generale, le scelte dei traduttori rispondono all'intenzione di adattare la forma e il contenuto del testo di partenza alla nuova **funzione** che i testi d'arrivo si propongono di svolgere. Si è già avuto modo di constatare (cfr. 6.1.1 e 6.1.2) che la versione di Hanna e Richards, presentata per la prima volta al pubblico inglese nel 1979, mira a curare l'efficacia teatrale della commedia, enfatizzandone i lati comici e farseschi. Molti sono i cambiamenti apportati con questa intenzione. Quando, per esempio, il "questore" e il "commissario sportivo", credendolo il giudice revisore inviato da Roma, cercano di convincere il "matto" che l'anarchico coinvolto nel tragico 'accidente' fosse fortemente sospettato di avere istallato le bombe alla stazione centrale di Milano in quanto era l'unico ferroviere anarchico di Milano, il "matto" ironicamente commenta:

> MATTO: Certo, certo è lapalissiano, direi ovvio. Così, se è indubbio che le bombe in ferrovia le abbia messe un ferroviere, possiamo anche arguire di conseguenza che al palazzo di giustizia di Roma, quelle famose bombe le abbia messe un giudice, che al monumento al milite ignoto le abbia messe il comandante del corpo di guardia e che alla banca dell'agricoltura, la bomba sia stata messa da un banchiere o da un agrario, a scelta. (*Si imbestialisce all'istante*) Andiamo, signori... io sono qui per fare un'inchiesta seria, non per giocare ai sillogismi cretini! Proseguiamo! [...]

> *MANIAC: Of course. Of course. It's self-evident. So as it was undoubtedly the case that a* railway worker *must have planted the bomb in the* railway station, *then we can also assert that the famous bombs in the* law courts *must have been planted there by a lawyer, the one at the Agricultural Bank by a bank clerk or a cow, whichever takes your fancy, and the bomb at the tomb of the Unknown Soldier undoubtedly perpetrated by a corpse .*
> *CONSTABLE: Absolutely.*
> *MANIAC:* (Suddenly furious) *Come along now gentlemen. I'm here to conduct a serious enquiry not fart about sillogistic prattling. Let's get on with it. [...]*

La sostituzione dell' "agrario" con la "mucca" (*cow*) e del "comandante del corpo di guardia" con la "salma" (*corpse*) rende la versione inglese più paradossale e quindi più divertente; a rinforzare l'ilarità del passo interviene anche il commento assertivo dell'"agente" (*constable*) che è invece assente nell'originale.

Lo stesso passo è tradotto da Emery più letteralmente:

MANIAC: Absolutely - I agree... crystal clear. Since it's obvious that the bomb on the railway must have been planted by a railwayman, by the same logic we can say that the bombs at the Law Courts in Rome were planted by a judge, the bombs at the Monument to the Unknown Soldier were planted by a soldier, and the bomb at the Bank of Agriculture was planted by either a banker or a farmer, take your pick... (He turns nasty) *Do me a favour, gentlemen... I'm here to conduct a serious inquiry, not to play cretinous word-games! So let's get on with it! [...]*

Anche in questa versione, però, l'ironia e la coesione del testo vengono rinforzate dalla sostituzione del "comandante del corpo di guardia" con *soldier*, una soluzione che rende più esplicito il legame logico (e linguistico) con il *Monument of the Unknown Soldier*.

In diverse occasioni, poi, lo stesso proposito di rendere la rappresentazione scenica più farsesca sta alla base della decisione di Hanna e Richards di cambiare l'ordine con cui le battute dell'originale si susseguono. Nel finale della commedia, per esempio, viene anticipata l'uscita a sorpresa con cui il "Bertozzo" minaccia gli altri personaggi con una pistola, in modo tale che i poliziotti e la giornalista apprendano chi si nasconde veramente dietro alla figura del "matto" quando quest'ultimo è ancora impegnato a denunciare gli scandali e la corruzione delle società moderne.

BERTOZZO: Su le mani... spalle contro il muro o sparo!
COMMISSARIO: Ma dico, Bertozzo: sei impazzito!?
BERTOZZO: Su le mani ho detto... Anche lei signor questore... vi avverto che non rispondo più di me!
GIORNALISTA: Oh mio dio!
QUESTORE: Si calmi Bertozzo!
BERTOZZO: Stia calmo lei signor questore e non si preoccupi... (*Ha estratto dalla scrivania un mazzo di manette, le consegna all'agente e gli impone di ammanettare tutti quanti*) Avanti, appendili uno per uno all'attaccapanni. (*Sul fondo c'è infatti un'asta orizzontale sopraelevata alla quale uno per uno vengono incatenati i presenti: una manetta ad un polso, l'altra agganciata all'asta*). E non mi guardate con quella faccia, fra poco capirete che questo è l'unico mezzo che mi rimaneva per farmi ascoltare.
(*All'agente che è in dubbio se ammanettare anche la giornalista*) Sì, anche la signorina... e anche te. (*Quindi rivolto al matto*) Tu invece adesso mi fai il piacere, caro il mio Fregoli del porcogiuda, di dire ai signori chi sei veramente... o siccome m'hai scocciato, ti sparo nelle gengive... chiaro? (*I poliziotti e la giornalista vorrebbero accennare ad un certo risentimento per tanta irriverenza*). Zitti... voi!
MATTO: Volentieri, ma temo, che forse, se glielo dico così, a voce... non mi crederanno.
BERTOZZO: Eh, che, glielo vorresti cantare, forse?
MATTO: No, ma basterebbe mostrargli i documenti... il libretto clinico psichiatrico... ecc.

BERTOZZO: D'accordo... e dove sono?
MATTO: Lì, in quella borsa.
BERTOZZO: Muoviti, vai a prenderli, e non fare scherzi o t'ammazzo!

Il matto estrae una mezza dozzina di libretti e cartelle.

MATTO: Eccoli (*li porge a Bertozzo*).
BERTOZZO: (*li prende e li distribuisce agli ammanettati, ognuno di loro ha la mano sinistra libera*) A voi signori... guardare per credere!
QUESTORE: Nooo! Un ex insegnante di disegno!? Mutuato? Affetto da esaltazione paranoica?! Ma è un matto!
BERTOZZO: È un'ora che glielo sto dicendo!
COMMISSARIO: (*leggendo su un altro libretto*) Ospedale psichiatrico di Imola, Voghera, Gorizia, Parma... li ha girati tutti!
MATTO: Certo, il giro d'Italia dei matti.
GIORNALISTA: Quindici elettrochoc... isolamento per venti giorni... tre crisi vandaliche...
[...]

BERTOZZO: Hands up! Backs to the wall or I fire!
PISSANI: What the heck!
BERTOZZO: I said hands up! EVERYONE! I warn you I am no longer responsible!
FELETTI: Oh God!
SUPERINTENDENT: Now then Bertozzo, calm down...
BERTOZZO: You calm down. AGAINST THE FUCKING AUDIENCE (To audience) *Sorry!*

They all go to the front of the stage. BERTOZZO produces handcuffs. He hands them to FELETTI.

BERTOZZO: OK, Miss, if you would do the honours. Handcuff them to the window frame.

FELETTI handcuffs the three policemen to the window frame[1].

BERTOZZO: You'll see... you see, sir... I'm sorry... I'm ever so sorry, but this is the only way I can get you to listen to me. Right! (Turns to MANIAC) *You arsehole! You will do me the honour of telling these people who you really are.*
MANIAC: With the greatest pleasure.
PISSANI, SUPERINTENDENT and CONSTABLE: No. Don't destroy it all.

No one has noticed in the confusion that the MANIAC has been fiddling with the bomb.

BERTOZZO: Show them the documents. All the records from the psychiatric clinic!

He takes the files from his bag and hands them to the SUPERINTENDENT who reads incredulously. Passes papers on to PISSANI.

MANIAC: Fifty years ago the workers of Europe wanted revolution, Miss Feletti. What did they get instead? Depression, war and a smothering dose of reforms; or rather, an avalanches of promises.

[1] La decisione di fare ammanettare gli altri personaggi alla giornalista (invece che all'agente) e di lasciare quest'ultima libera è in funzione del finale completamente diverso della versione di Hanna e Richards, in cui il "matto" lascia decidere appunto alla giornalista se stare con lui (e quindi contro i poliziotti) o contro di lui (cfr. 6.1.1, pp. 201-203).

MANIAC seats himself near the bomb.

MANIAC: Scandal! People love it! It's like the smell of your own shit!
SUPERINTENDENT: 'Subject to paranoid fits...?'
PISSANI: Psychiatric hospitals of Imola...
SUPERINTENDENT: ...Voghera...
CONSTABLE: ...Parma...
BERTOZZO: You see.
MANIAC: Take Watergate for instance.
[...]

La fusione dei due momenti, nettamente distinti nell'originale, rende il testo meno lineare e la rappresentazione sulla scena senz'altro più caotica e più comica per il pubblico, ma contribuisce anche ad enfatizzare il paradosso per cui sia proprio il "matto" a denunciare la drammatica verità.

Dirigendo tutta l'attenzione al lato comico-farsesco della commedia, però, Hanna e Richards non sempre riportano con precisione l'informazione culturale contenuta nell'originale. Si pensi alle numerose omissioni descritte (cfr. 6.1.2), alla storpiatura dei nomi italiani quali *Milano Centrale Stazione* e *Banco Agricoltura* (cfr. 6.1.1), o ad alcuni cambiamenti di difficile comprensione. Non si vede per esempio il motivo per cui alla strage di Piazza Fontana (cfr. 5.3) vengano attribuite diciassette invece di sedici vittime innocenti[2]:

[...] La sera del... la data non ci interessa... un anarchico, di professione manovratore delle ferrovie, si trovava in questa stanza per essere interrogato circa la sua partecipazione o meno all'operazione dinamitarda alle banche, che aveva causato la morte di ben sedici cittadini innocenti! [...]

[...] on the evening of, the date's of no importance... 'An anarchist, by profession a railway worker, found himself under interrogation in this very room... on the subject of the bombs planted in railway carriages at the Milano Centrale Stazione *and more recently the notorious attack at the* Banco Agricoltura *in Milan which caused the death of some 17 innocent persons.' [...]*

La traduzione di Emery del 1992, pur rimanendo molto più fedele al testo di partenza

[2] In realtà, anche alcune fonti (cfr. Desideri 1989: 1250) parlano di "17 morti e 88 feriti", ma Fo si attiene alla notizia più diffusa secondo cui le vittime sarebbero state sedici.

perché destinata ad essere letta e non rappresentata sulla scena, cerca di rendere il messaggio dell'originale più chiaro e comprensibile ad un pubblico inglese lontano culturalmente e temporalmente dalla situazione italiana degli ultimi anni Sessanta. Ma anche nella versione di Emery ci si imbatte talvolta in scelte non proprio giustificabili o addirittura erronee. In alcuni casi sembra che il traduttore non abbia compreso pienamente il senso dell'originale; quando, per esempio, alla fine del primo tempo, il "matto" cerca di convincere il "commissario sportivo" e il "questore" a dichiarare di aver trattato l'anarchico con tenerezza e comprensione in modo da dimostrare la loro innocenza, si legge nel testo originale:

MATTO: [...] No, lei dottore non può che aver sentito affetto per quell'uomo... perché nel suo inconscio era legato al suo trenino... e se l'indiziato fosse stato, che so, un banchiere, lei non l'avrebbe nemmeno guardato, ma era un ferroviere e... lei, ne sono più che certo... lei gli ha dato il buffetto...
AGENTE: Sì, è vero... l'ho visto io: gliel'ha dato: due buffetti!
MATTO: Vede... ho i testimoni! E che cosa ha aggiunto mentre lo buffettava? ...
COMMISSARIO: Non ricordo...
MATTO: Glielo dico io cosa ha detto: gli ha detto: "su, su... non abbatterti così... (e l'ha chiamato per nome) vedrai, l'anarchia non morirà!"
COMMISSARIO: Ma non mi pare...
MATTO: Eh, no... per dio... lei l'ha detto... se no mi arrabbio. Guardi il nervo sul collo. Ammette sì o no d'averlo detto?
COMMISSARIO: Eh, va bene, se le fa piacere...
MATTO: E allora lo dica... devo metterlo a verbale. (*Comincia a scrivere*).
COMMISSARIO: Beh, ho detto... su, su... (ragazzo), non te la prendere... vedrai... l'anarchia non morirà!

Come si può notare, la parentesi "(ragazzo)" fa parte della battuta con cui il "commissario" immagina di essersi rivolto all'anarchico per dargli conforto: egli cerca di ripetere esattamente le parole suggeritegli dal "matto", ma non conoscendo o non ricordando il nome di battesimo dell'anarchico (peraltro mai rivelato nella commedia), invece di "chiamarlo per nome" come gli è stato richiesto, lo definisce appunto "ragazzo". La parentesi indica l'importanza secondaria data dal "commissario" a quell'appellativo o addirittura l'imbarazzo con cui egli si ritrova a dover pronunciare quella parola affettuosa.

Si consideri ora la traduzione di Emery:

MANIAC: [...] Inspector, I just know *that you felt affection for this man... because in your subconscious you connected him with your train set... If your suspect had been... a bank clerk, or something... you wouldn't have given him a second thought... But he was a railwayman... and you, I just* know*... you gave him a friendly pat on the cheek.*
CONSTABLE: That's right, that's right - I saw him... He patted him on the cheek. Twice!
MANIAC: See...? We have witnesses! And what did you say as you were patting him on the cheek...?
SPORTS JACKET: I don't remember...
MANIAC: I'll tell you what you said: you said 'Cheer up... don't look so miserable (and you called him by his name), you'll see, this won't be the death of anarchism!'
SPORTS JACKET: I don't think so...
MANIAC: Oh come now... for goodness sake... You did *say it... Otherwise I'm going to get annoyed. My neck, look at my neck. Did you or did you not say it?*
SPORTS JACKET: Oh alright, if it makes you any happier...
MANIAC: Weel, say it then... I have to put it in the statement.

He begins writing.

SPORTS JACKET: Well, I said... 'Cheer up (name of actor)*, don't look so miserable... You'll see, this won't be the death of anarchism!'*

La parentesi di cui sopra è stata tradotta come se si trattasse di una didascalia: essa sembra indicare che il "commissario sportivo" pronunci il nome di un attore, ma non si capisce di quale degli attori si possa trattare, tanto più che il personaggio dell'anarchico, ossia proprio il "ragazzo" dell'originale, non appare mai nella commedia e quindi nessuno degli attori ne assume il ruolo.

Tranne questo caso e pochi altri, i cambiamenti apportati dai traduttori sono generalmente comprensibili e di facile spiegazione: per la maggior parte, essi dipendono infatti da **ragioni** prettamente **culturali**.

Nella versione di **Emery**, si noti come nel dichiararsi un esperto in legge, il "matto" dica al "commissario Bertozzo":

MATTO: [...] So tutto: diritto romano, moderno, ecclesiastico... il codice giustiniano... fridericiano... longobardo... greco-ortodosso... Tutto! Provi ad interrogarmi!

MANIAC: [...] I know it all. Roman law, Italian law, ecclesiastical law... The Justinian code... the Frederician... the Lombard... the Greek Orthodox... the lot! Try me with a few questions!

Si è cercato di comprendere per quale motivo il traduttore abbia scelto di rendere l'espressione italiana "diritto moderno" con quella inglese "diritto italiano" (*Italian law*), considerando che nella versione adattata di Hanna e Richards la stessa espressione è stata invece tradotta alla lettera:

MANIAC: [...] Roman Law, Modern Law, Ecclesiastical Law. Test me.

È chiaro che con "diritto moderno" l'autore intenda riferirsi al diritto moderno continentale (ossia quello che, con lievi differenze, è applicato in paesi quali Italia, Francia, Germania, ecc.), che è completamente diverso dal diritto moderno britannico. Rivolgendosi il traduttore proprio al lettore britannico, egli ha avvertito l'esigenza di esplicitare la suddetta differenza chiarendo che si sta parlando di *Italian law*, ossia del diritto moderno applicato appunto in Italia.

All'inizio del secondo tempo, il "matto" chiede al "questore" e al "commissario sportivo" di spiegare cosa intendono affermando che l'anarchico veniva interrogato "scherzosamente":

MATTO: [...] ...ma in che senso "scherzosamente"? COMMISSARIO: Nel senso che si scherzava... lo si interrogava cercando di riderci sopra. MATTO: Non capisco; giocavate allo schiaffo del soldato? Vi mettevate delle maschere, suonavate trombette?

Nella traduzione di Emery si legge:

MANIAC: [...] But in what sense, 'jokingly'? *SPORTS JACKET: In the sense that we were being playful... We were interrogating him but trying to have a laugh at the same time.* *MANIAC: I don't understand; were you playing Blind Man's Buff? Putting funny hats on? Blowing trumpets?*

Considerando quello che nell'originale viene definito "lo schiaffo del soldato" un gioco da bambini non praticato o comunque non conosciuto in Gran Bretagna, Emery ha preferito sostituirlo con un gioco più noto come *Blind Man's Buff*, che corrisponde in italiano a *mosca cieca*. Per lo stesso motivo, il traduttore ha ritenuto opportuno sostituire l'idea di indossare delle "maschere" con quella di indossare "buffi cappelli" (*funny hats*), pratica sicuramente più ricorrente nell'ambito di festeggiamenti tipicamente anglosassoni. Se nella versione di Emery si mantiene invariata almeno una delle tre domande poste dal matto ("suonavate trombette?" → "*Blowing trumpets?*"), Hanna e Richards le cambiano invece tutte e tre, introducendo altri due giochi da bambini:

MANIAC: You were *interrogating him?*
PISSANI: Lightheartedly.
SUPERINTENDENT: We were having a bit of a laugh with him.
MANIAC: Playing 'Grandmother's footsteps' were you? Paper hats? Stick the tail on the donkey?[3]

Anche più avanti nel testo il "matto" cita un gioco che comporta a Emery una serie di problemi traduttivi, evitati da Hanna e Richards con l'omissione completa della battuta che li contiene (cfr. pp. 247-249):

MATTO: Ah, sì... e allora vada a dare un'occhiata in qualche osteria dove i pensionati giocano a scopa[4], e li sentirà: si insultano, si rinfacciano a piè sospinto, l'un l'altro, di non ricordarsi più le carte dello spariglio[5]: "Disgraziato il settebello[6] l'avevo già giocato io". "Ma no, tu l'hai giocato la mano prima, non adesso". "Ma quale mano prima, se questa è la prima partita che giochiamo quest'oggi... sei proprio rincretinito". "No, rincretinito sei tu, se mai, che dovevi tenerti il sette come tallone[7]... e invece lo sei andato a giocare sul tavolo dei nostri vicini". "Ma che tallone, il tallone stavolta era nientemeno che il re! Sei proprio svanito!" "Svanito a me? ma con chi credi di parlare?" "Non lo so. E tu?" "Neanch'io?"

MANIAC: Oh yes...? Well, in that case you should go and look in at one of the bars where our old age pensioners go to play cards, and you'll find them crawling up the wall, calling each other names, and not even able to remember who dealt the last hand: 'Oi, it was me who put down the

[3] "MATTO: Giocavate ai 'passi della nonna'? Vi mettevate cappellini di carta? Giocavate ad 'attacca la coda all'asino'?".

[4] scopa = "Gioco di carte tra due giocatori o due coppie, con un mazzo di 40 carte" (*Zingarelli 1996*).

[5] spariglio = "Nel gioco della scopa e dello scopone, lo sparigliare" ossia "far sì che rimanga sparigliata una carta" (*Zingarelli1996*).

[6] settebello = "Sette di quadri o di denari, che nel gioco della scopa vale un punto" (*Zingarelli 1996*).

[7] tallone = carta vincente da giocare nella mano finale.

seven of spades[8]*.' 'No, you put it down in the last game, not this one. 'What do you mean, the last game, this is the first game we've played today... You're going senile.' 'No, you're the senile one - you seem to have forgotten, diamonds is trumps, not hearts*[9]*.' 'Oh is it - I thought it was clubs*[10]*.' 'You're out of mind!' 'Out of mind? Who do you think you're talking to?' 'I don't know? Do you?' 'Don't have the first idea.'*

Si noti che, essendo il gioco della scopa tipicamente italiano, Emery sceglie di mantenersi sul generale traducendo "giocare a scopa" con "giocare a carte" (*to play cards*), mentre per tutti gli altri riferimenti al gioco della scopa egli ricorre a soluzioni che si adattano ai giochi di carte più praticati in Gran Bretagna.

Quando ormai la commedia volge al termine e la conversazione è incentrata sulla funzione dello scandalo come evento su cui "lo stato fonda il suo potere più duraturo", il "matto" paragona il governo italiano a quelli "evoluti" del nord Europa:

MATTO: Smania, appunto, il nostro di governo... che è ancora borbonico... precapitalista... ma guardi invece quelli evoluti... tipo nord Europa?! Lei si ricorda dello scandalo "Profumo" in Inghilterra? Il ministro della guerra coinvolto in un giro di prostitute, droga, spionaggio...!!! Crollò forse lo stato? la borsa?
Nient'affatto, anzi, borsa e stato non furono mai così forti come dopo quello scandalo. La gente pensava: "Sì, il marcio c'è, però viene a galla..." Noi ci nuotiamo in mezzo e lo beviamo pure, ma nessuno ci viene a raccontare che è tè al limone! E questo è quel che conta!

MANIAC: Certainly... our *government is still pre-Napoleonic... pre-capitalist... You should take a look at the goverments of more developed countries... Northern Europe, for example. You remember the 'Profumo' scandal in England? A minister of defence, caught up with drugs, prostitution and spying...!!! Did the state collapse? Or the stock exchange? Not a bit of it. If anything they came out of it stronger than before. People thought: 'The rot's there, so let it float to the surface...' We're swimming about in it - even swallowing some of it - but nobody comes round telling us that everything is fine and dandy, and that's what counts!*

L'aggettivo "borbonico" usato nell'originale si riferisce ai Borboni, cioè a quel ramo dei Capetingi che regnò in Francia, in Spagna, a Napoli e a Parma fino al Diciannovesimo

[8] "il sette di picche".

[9] "i quadri sono briscole, non i cuori". *Trumps* = "(in card games such as whist or bridge) card of a suit that temporarily has a higher value than the other three suits" (OALD 1989) ["(nei giochi di carte come il *whist* o il *bridge*) carta di un seme che temporaneamente ha un valore maggiore rispetto agli altri semi"].

[10] "Pensavo fossero i fiori".

secolo (cfr. Enciclopedia Motta 1968); per estensione, l'aggettivo assume qui il significato di "dispotico, autoritario" (Enciclopedia Motta 1968), nonché di "retrivo, retrogrado" (*Zingarelli 1996*). Conferendovi lo stesso significato, il traduttore opta per l'aggettivo "pre-napoleonico" (*pre-Napoleonic*), in quanto l'epoca di Napoleone (1769-1821) è sicuramente un riferimento culturale più noto al lettore inglese rispetto all'epoca dei Borboni. D'altra parte, in più occasioni l'imperatore francese si trovò a sfidare il dominio incontrastato sui mari da parte della Gran Bretagna (cfr. Enciclopedia Motta 1968).

Interessante poi come, alla fine della stessa battuta, l'espressione metaforica "nessuno ci viene a raccontare che è tè al limone" sia stata convertita nell'espressione inglese non metaforica "*nobody comes round telling us that everything is fine and dandy*" (= nessuno ci viene a raccontare che va tutto benissimo). Emery ha ritenuto opportuno eliminare ogni riferimento metaforico al tè - bevanda particolarmente legata alla tradizione inglese - perché non sarebbe stato compreso o avrebbe potuto essere interpretato erroneamente, tanto più che il tè bevuto in Gran Bretagna non è generalmente "tè al limone". Si noti tuttavia che la metafora a cui l'autore ricorre, anche se immediatamente comprensibile per il lettore italiano, è una metafora originale, ossia né comunemente usata né registrata dai dizionari.

Come si è già visto (cfr. pp. 302-303), solo qualche pagina dopo, il "commissario Bertozzo" riesce a svelare ai suoi colleghi la vera identità del "matto", costringendo quest'ultimo a mostrare i suoi libretti clinici e psichiatrici:

COMMISSARIO: (*leggendo su un altro libretto*) Ospedale psichiatrico di Imola, Voghera, Gorizia, Parma... li ha girati tutti! MATTO: Certo, il giro d'Italia dei matti.

SUPERINTENDENT: (Reading from a medical card) *It's a list of psychiatric hospitals - Imola, Voghera, Varese, Gorizia, Parma... He's done the lot of them!* *MANIAC: I have indeed... the Grand Tour.*

Anche in questo caso, il cambiamento è basato sul fattore culturale: non tutti i lettori inglesi potrebbero infatti sapere che cos'è il giro d'Italia (la gara ciclistica più importante

nel nostro paese), mentre è più probabile che tutti sappiano cosa si intende per *Grand Tour*, un'espressione francese usata internazionalmente per indicare "(in former times) tour of the chief towns, countries, etc of Europe, considered as completing the education of a wealthy young person"[11] (OALD 1989).

Passando alla versione di **Hanna e Richards**, è da segnalare la sostituzione di una battuta ironica basata sull'omonimia tra la città italiana di Alessandria e Alessandria d'Egitto con un'altra trovata divertente. Nel momento appena ricordato in cui i poliziotti e la "giornalista" scoprono la vera identità del "matto", essi leggono sui libretti clinici di quest'ultimo:

GIORNALISTA: Quindici elettrochoc... isolamento per venti giorni... tre crisi vandaliche...
AGENTE: (*leggendo su un foglio*) Piromane! Dieci incendi dolosi!
GIORNALISTA: Faccia vedere? Incendiata la biblioteca di Alessandria. Alessandria d'Egitto! Già nel secondo secolo avanti Cristo!
BERTOZZO: Impossibile: dia qua! (*Osserva*) Ma gliel'ha aggiunto lui a mano... non vede? Da Egitto in poi...!
QUESTORE: Pure falsario è... oltre che mistificatore, simulatore, trasformista... [...]

Come di consueto, la versione di Hanna e Richards risulta molto più succinta:

PISSANI: 'Histromania...'
SUPERINTENDENT: 'Pyromania...'
CONSTABLE: '...dipsomania...'

È evidente che la *dipsomania* ("dipsomanìa"), ossia l' "abuso periodico di bevande alcoliche per forte desiderio incontrollabile" (*Zingarelli 1996*), non ha nulla a che vedere con le altre 'manie' attribuite al "matto" ed è stata farsescamente aggiunta dai traduttori solo per insistere una terza volta sul suffisso *-mania*.

Ma, come si è già anticipato (cfr. p. 252), nella versione di Hanna e Richards tutto il finale della commedia comporta grandi cambiamenti rispetto all'originale: i traduttori rielaborano infatti il messaggio trasmesso da Fo e cercano di renderlo chiaro ed esplicito

[11] "(in passato) tour delle principali città, dei più importanti paesi, ecc. d'Europa, considerato fondamentale per completare la formazione di ogni giovane benestante".

al pubblico inglese attraverso la citazione di esempi e riferimenti culturali diversi e di portata internazionale. Sparisce così dall'adattamento inglese tutta la parte in cui il "matto", per avallare la sua tesi sull'utilità dello scandalo affinché si mantenga la corruzione dello Stato, denuncia pesantemente la società capitalista americana, facendo emergere quella che è notoriamente la posizione antiamericana dell'autore (cfr. pp. 221-222):

MATTO: Giusto! L'ha detto! Lo scandalo è il concime della socialdemocrazia! Dirò di più: lo scandalo è il miglior antidoto al peggior veleno, che è la presa di coscienza del popolo: se il popolo prende coscienza siamo fregati! Infatti l'America, che è un paese veramente socialdemocratico, ha mai messo censure per quello che riguarda le stragi fatte dagli americani in Vietnam? Anzi: su tutti i quotidiani sono venute fuori fotografie di donne sgozzate, bambini massacrati, villaggi distrutti. Vi ricorderete anche lo scandalo del gas nervino? Il gas fabbricato in America in tale quantità da distruggere per tre volte l'intera umanità. Forse che anche per questo fatto è stata messa censura? Neanche per sogno! Anzi! Accendevi la televisione e vedevi file di trenini: "Dove vanno questi trenini? Gas nervino! Vengono scaricati a poche miglia dalla costa!" Cosicché se viene un piccolo terremoto o un maremoto le casse si rompono, il gas nervino glu, glu, viene a galla e moriamo tutti. Per tre volte di seguito.
Non si è messa mai censura per questi scandali.
Ma è giusto! Così la gente ha la possibilità di indignarsi, orripilarsi: ma che razza di governo è? Generali schifosi! Assassini! E s'indigna, s'indigna e burp! Il ruttino liberatore. E badate bene: questo sistema è accettato non solo dagli sfruttatori, ma anche dagli sfruttati. Infatti vi ricorderete della manifestazione degli edili a New York: migliaia di lavoratori scesi in piazza armati di bastoni e caschi, pronti a dare una lezione a quegli sporchi sovversivi bianchi e di colore che vanno in giro con i cartelli "GUERRA ALLA GUERRA" e "ABBASSO LO SFRUTTAMENTO DELL'UOMO SULL'UOMO", che minacciano di abbattere lo stato dei loro padroni. È meraviglioso! Gli sfruttati che difendono gli sfruttatori!
COMMISSARIO SPORTIVO: Ma cos'è? Il Vangelo secondo Ciu En-lai?
GIORNALISTA: Mi scusi: a proposito della libertà di parola in America, dove me lo mette lei l'assassinio di ben centocinquanta capi di movimenti negri, avvenuto negli ultimi due anni?
MATTO: Ma io ho parlato di "libertà di ruttino", non di "libertà di parola"! E c'è una bella differenza, sa? Intanto, quei capi di movimento negri di cui parla lei giocavano fuori gioco! Quelli andavano in giro a dire: "Fratelli, compagni, se vogliamo davvero vedere "l'uomo nuovo", se vogliamo davvero avere qualche speranza in una società migliore, dobbiamo distruggere alla base questo sistema! Dobbiamo abbattere lo stato capitalista!" Ma siamo matti? In questo caso, è ovvio, partono due poliziotti in divisa, con i bottoni belli lustri, la rivoltella in mostra, arrivano in casa del propagandatore suddetto, "Bum Bum". "Chi è?" "Buongiorno, scusi è lei che va in giro con i cartelli "ABBASSO LA GUERRA", "LO SFRUTTAMENTO DELL'UOMO SULL'UOMO?" "Sì, sono io". "Piacere. Bum Bum". E chi si è visto si è visto. E guardi che il capo della polizia non si nasconde, non dice, come certi miei amici: "Ma io non c'ero, è stato il mio collaboratore". Nient'affatto! Si assume tutta la responsabilità!: "Sì, sono stato io a dare l'ordine: poiché questi sono i nemici della patria, della nostra grande, gloriosa nazione!"

Al suo posto, si trova una denuncia di carattere molto più generale contro ogni tipo di corruzione, di sfruttamento capitalistico, di dittatura e di repressione di Stato:

MANIAC: This bomb will explode in five minutes precisely.
PISSANI: NO!
MANIAC: Yes.
CONSTABLE: Help!
SUPERINTENDENT: You're a madman.
MANIAC: No comment.
FELETTI: You can't intend to commit slaughter in cold blood?
MANIAC: Why ever not? You think they *wouldn't? Haven't even? Look at them, the children of Hitler and Mussolini. Same breed as the Pinochets of today.*
FELETTI: You can't take the law into your own hands?
MANIAC: Listen. I don't have much choice. Any other course of action and I'll be pushing my daisies for definite.
FELETTI: Justice must be administered openly through the courts.
SUPERINTENDENT: Here here!
PISSANI: I agree.
MANIAC: It's nice idea but I haven't got time to mess...
FELETTI: You kill them and you are no better than they are. You merely demonstrate your ultra-left contempt for democracy!
MANIAC: What?
SUPERINTENDENT: Well said, Miss Feletti.
CONSTABLE: Help!
MANIAC: While you Communist Party journalists pass yourselves off as champions of truth and peddle your reformist illusions in the capitalist press I'm supposed to defend democracy by volunteering for the mortuary slab! Why not ask yourself, Miss Feletti, what sort of democracy requires the services of dogs such as these? I'll tell you. Bourgeois democracy which wears a thin skin of human rights to keep out the cold, but when things hot up, when the rotten plots of the ruling class fail to silence our demands, when they have put half the population on the dole queue and squeezed the other half dry with wage cuts to keep themselves in profit, when they have run out of promises and you reformists have failed to keep the masses in order for them; well then *they shed their skins and dump you, as they did in Chile; and set their wildest dogs loose on us all.*
SUPERINTENDENT: What's going on?
PISSANI: Are you both crazy? There's only three minutes left and you start having a political debate.
CONSTABLE: Help!
SUPERINTENDENT: Miss Feletti!
FELETTI: What the tragedy in Chile has to do with all this?
MANIAC: It's the purest example so far of the failure of the peaceful road to socialism.
CONSTABLE: Oh fucking hell!
MANIAC: That absurd notion which says bourgeois democracy can be gradually transformed from within; that the workers can achieve their liberation without the complete destruction of the capitalist State.
FELETTI: Rubbish.
PISSANI: Two minutes.
CONSTABLE: Help!

FELETTI: Allende's failure proves exactly the opposite. He tried to force the pace of the revolution before the people were fully prepared. He moved too fast.
SUPERINTENDENT: For God's sake!
BERTOZZO: Mercy!
MANIAC: You mean he disarmed the workers too fast, and led them like the Pied Piper into Santiago Stadium. Look at them! The political police armed against the people!
Do you seriously imagine you can disarme them with the ballot box? What the hell do you think they are there for? These four were there torturing students at the CRS HQ in Paris in May '68, in the USA at Attica, at Kent State. (Gives detailed examples of political murder and state repression in Britain) *All this in the name of 'justice' and 'democracy'*[12].

---

[12] "MATTO: Questa bomba esploderà esattamente fra cinque minuti.
PISSANI: NO!
MATTO: Sì.
AGENTE: Aiuto!
QUESTORE: Lei è un pazzo.
MATTO: *No comment.*
FELETTI: Non vorrà commettere una carneficina a sangue freddo?
MATTO: E perché no? Pensa che *loro* non lo farebbero? Li guardi, i figli di Hitler e Mussolini. Stessa razza dei Pinochet di oggi.
FELETTI: Non può farsi giustizia da solo.
MATTO: Ascolti. Non ho molta scelta: o così, o sono spacciato.
FELETTI: La giustizia deve essere amministrata pubblicamente nelle aule dei tribunali.
QUESTORE: Qui, qui!
PISSANI: Sono d'accordo.
MATTO: È un'idea carina, ma non ho tempo da perdere...
FELETTI: Se li uccide si abbassa al loro livello. Non fa altro che dimostrare il disprezzo dell'ultrasinistra per la democrazia.
MATTO: Cosa?
QUESTORE: Ben detto, signorina Feletti.
AGENTE: Aiuto!

MATTO: Mentre voi giornalisti comunisti vi fate passare per paladini della verità e svendete le vostre illusioni riformiste all'interno della stampa capitalista, io dovrei stare qui a difendere la democrazia offrendomi volontario per la tomba? Perché invece, signorina Feletti, non si domanda che razza di democrazia può servirsi di cani come questi? Glielo dirò io: la democrazia borghese, che indossa una sottilissima pelle di diritti umani per ripararsi dal freddo, ma che quando le cose si surriscaldano, quando le trame corrotte della classe al potere non riescono a far tacere le nostre richieste, dopo aver costretto metà della popolazione a fare la fila per ottenere i sussidi di disoccupazione e aver spremuto l'altra metà riducendone i salari in modo da mantenere i propri guadagni, dopo che hanno esaurito le promesse e che voi riformisti non siete riusciti a mantenere l'ordine tra le masse secondo i loro progetti; beh, *allora* si disfano di quella pelle e ti scaricano, come hanno fatto in Cile; e poi ci sguinzagliano contro i loro cani più feroci.

QUESTORE: Ma che cosa fanno?

PISSANI: Siete entrambi matti? Mancano solo tre minuti e voi iniziate un dibattito politico.

AGENTE: Aiuto!

QUESTORE: Signorina Feletti!

FELETTI: Che cosa c'entra la tragedia del Cile con tutto questo?

MATTO: È l'esempio più lampante di come al socialismo non si possa arrivare sul cammino della pace.

AGENTE: All'inferno!

MATTO: L'assurda teoria secondo cui la democrazia borghese può essere gradualmente trasformata dal suo interno e secondo cui i lavoratori possono ottenere la libertà senza distruggere completamente lo Stato capitalistico.

FELETTI: Balle.

PISSANI: Due minuti.

AGENTE: Aiuto!

FELETTI: Il fallimento di Allende dimostra esattamente l'opposto. Egli ha forzato la strada della rivoluzione prima che la gente fosse veramente pronta. Si è mosso troppo velocemente.

QUESTORE: Per l'amor del cielo!

BERTOZZO: Pietà!

MATTO: Lei intende dire che ha disarmato troppo presto i lavoratori e li ha condotti come il pifferaio magico nello stadio di Santiago. Li guardi! La polizia al servizio del governo armata contro la gente! Pensa seriamente di poterli battere alle urne? Cosa diavolo crede che ci stiano a fare lì? Nel maggio del '68 questi quattro erano a Parigi al quartiere generale delle Compagnie Repubblicane di Sicurezza a torturare gli studenti, erano nell'Attica e nel Kent State, negli Stati Uniti. (*Fornisce esempi dettagliati di stragi politiche e di repressioni di Stato in Gran Bretagna*) E tutto questo nel nome della 'giustizia' e della 'democrazia' ".

Particolarmente interessante nell'ultima battuta la scelta di introdurre una didascalia che lasci all'attore la possibilità di citare "esempi dettagliati di stragi politiche e di repressioni di Stato in Gran Bretagna": in questo modo gli esempi non solo potranno variare in funzione del pubblico (per esempio inglese, irlandese, scozzese, ecc.) per cui la commedia è inscenata, ma anche e soprattutto potranno essere aggiornati in base agli avvenimenti più recenti. Si è visto nel quinto capitolo (cfr. 5.3) come questo aggiornamento fosse praticato anche in Italia da Fo stesso, che nel corso degli anni continuò ad arricchire la commedia di nuove situazioni derivanti dai fatti più salienti della strategia della tensione.

Anche la citazione della questione cilena rientra nell'intenzione dei traduttori di **'aggiornare' la commedia**, poiché i fatti sono successivi alla stesura del testo da parte dell'autore. Infatti, fu solo nel 1970 che la presidenza del Cile fu assunta dal socialista Salvatore Allende, il quale si mise a capo di un governo di 'unità popolare' con un programma di nazionalizzazione e di riforme. Nonostante l'appoggio del popolo, Allende fu costretto a scontrarsi con l'opposizione della grande borghesia imprenditrice e dei monopoli statunitensi, che si vedevano minacciati dalle riforme nei propri interessi. Nel 1973, dopo essere stato gravemente indebolito dagli scioperi di alcune potenti corporazioni, il governo socialista di Allende fu travolto da un colpo di stato militare: Allende fu ucciso mentre tentava di difendere il palazzo presidenziale e il potere cadde nelle mani di una giunta militare guidata dal generale Augusto Pinochet, che instaurò molto presto una vera e propria dittatura (cfr. Desideri 1989: 1269-1270).

La stessa esigenza di 'aggiornare' la commedia ai nuovi tempi è alla base della decisione di **Hanna e Richards** di sostituire lo scandalo 'Profumo' in Inghilterra citato da Fo con il più recente scandalo americano di Watergate (cfr. pp. 154-155):

MATTO: Lei si ricorda dello scandalo "Profumo" in Inghilterra? Il ministro della guerra coinvolto in un giro di prostitute, droga, spionaggio...!!! Crollò forse lo stato? la borsa? Nient'affatto, anzi, borsa e stato non furono mai così forti come dopo quello scandalo. La gente pensava: "Sì, il marcio c'è, però viene a galla..." Noi ci nuotiamo in mezzo e lo beviamo pure, ma nessuno ci viene a raccontare che è tè al limone! E questo è quel che conta!

MANIAC: Take Watergate for instance. *FELETTI: What?*

MANIAC: Half the White House on a gangster's payroll, the big cheese pronounced guilty, what happens? He writes a bestseller, meets David Frost, lectures at Oxford and he's laughing all the way to the fucking bank; and Carter promises 'open government'. You see, scandal followed by promises[13].

Lo scandalo 'Profumo'[14] citato da Fo risale al giugno del 1963, mentre Watergate[15] coinvolse il presidente americano Nixon e i suoi collaboratori tra il 1972 e il 1974: nella loro versione, presentata per la prima volta nel 1979, Hanna e Richards preferiscono dunque ricordare ai loro spettatori un recente scandalo politico americano di larga portata, piuttosto che un noto scandalo inglese appartenente al passato. Inoltre, la citazione di Watergate permette ai traduttori di compensare almeno in parte l'omissione dell'ampia denuncia di altri episodi americani: la guerra in Vietnam, lo scandalo del gas nervino, la manifestazione degli edili a New York e l'assassinio di centocinquanta capi di movimenti negri (cfr. p. 312).

Interessanti esempi di 'aggiornamento' dell'originale si riscontrano anche nella versione di **Emery**. Quando il "matto" si presenta alla giornalista in qualità di "capitano della scientifica", per esempio, il traduttore interviene sostituendo il riferimento culturale contenuto all'interno della battuta:

MATTO: Eccomi... (*Appare con baffi finti, una pezza nera sull'occhio, e una mano coperta da un guanto marrone. Il questore resta attonito e non sa continuare. Il matto si presenta da solo*) Capitano Marcantonio Banzi Piccinni della scientifica. Mi perdoni la mano rigida, ma è di legno, è un ricordo della campagna d'Algeri, ex paracadutista della legione straniera... ma s'accomodi, signorina.

[13] Per la traduzione del passo, cfr. p. 154.

[14] Nel giugno del 1963 si scoprì che il Ministro inglese John Profumo aveva avuto una relazione con Christine Keeler, che a sua volta era stata l'amante di un diplomatico russo: il capitano Ivanov (cfr. Sked & Cook 1979: 209).

[15] Il caso 'Watergate' è così definito perché scoppiò nella sede del comitato nazionale del partito democratico americano, che si trovava all'interno di un complesso di residenze e uffici costruito da Moretti a Washington e chiamato appunto 'Watergate'. Nella notte del 17 giugno 1972, nell'edificio vennero arrestate dalla polizia cinque persone accusate di aver posto in essere atti di spionaggio (intercettazioni telefoniche, fotografie di documenti, ecc.) ai danni del suddetto comitato. Con esse furono poi condannate altre due persone legate al comitato per la rielezione del presidente Nixon. In seguito, un'apposita commissione nominata nel febbraio del 1973 dal senato mise in luce le corresponsabilità dei più stretti collaboratori di Nixon, che furono costretti alle dimissioni. Infine, lo stesso Nixon, avendo dovuto ammettere di essere a conoscenza dell'affare e dei tentativi di arrestare - anche con la sua diretta partecipazione - il corso della giustizia per evitare la procedura di destituzione, decise di dimettersi (8 agosto 1974) (cfr. Enciclopedia Treccani 1997).

MANIAC: Here we are... (When he stands up, we see that he is wearing a false moustache, a black patch over one eye, and a brown leather glove on one hand. The SUPERINTENDENT is momentarily lost for words, so the MANIAC does his own introductions) *Captain Marcantonio Piccinni, of the Central Forensic Department. Please excuse the stiff handshake... Wooden, don't you know... Souvenir of the Nicaragua campaign - ex-parachutist with the Contras, working with the CIA... make yourself at home, Miss.*

La campagna d'Algeri di cui si parla nell'originale rientra nel quadro della guerra per l'indipendenza combattuta tra il 1954 e il 1962 dal popolo algerino, sotto la guida del *Fronte di liberazione nazionale* (FLN); in particolare, si fa riferimento alla cosiddetta "battaglia di Algeri" (1957), il momento culminante della lotta nazionalista "che durò quasi nove mesi e rappresentò uno dei più drammatici episodi di guerriglia urbana del nostro tempo" (Desideri 1989: 1067). La Francia rispose all'insurrezione con una repressione spietata da parte dell'*Organisation de l'Armée Secrète* (OAS) "una società segreta a carattere paramilitare [che] fece del terrorismo la sua arma preferita, riscuotendo vasti consensi nelle file dell'esercito" (Desideri 1989: 1067). Fu così che agli attentati dei nazionalisti arabi, si reagì con la repressione, con il terrorismo e con le torture sistematiche, attività nelle quali si distinsero particolarmente la *Legione straniera* e le unità paracadutistiche. Emery sostituisce la "campagna d'Algeri" con la "campagna in Nicaragua" (*Nicaragua campaign*), ossia con la lotta dei *contras* contro il movimento rivoluzionario *sandinista*[16] che, dopo aver abbattuto la dittatura di A. Somoza, governò il paese dal 1979 al 1990 (cfr. Desideri 1989: 1270). La scelta di Emery si basa su una certa analogia tra i metodi e gli ideali dei *contras*, organizzazioni armate costituitesi in Honduras e sostenute dagli Stati Uniti, e quelli della *Legione straniera* di cui sopra.

Da segnalare poi che, dopo aver dichiarato alla "giornalista" di essere un "incaricato della Santa Sede come osservatore di collegamento presso la polizia italiana", il *maniac* di Emery giustifica la sua presenza in questura citando un episodio diverso da quelli ricordati dal "matto" dell'originale:

[16] "Da A. C. Sandino, *leader* nicaraguense ucciso nel 1934" (Desideri 1989: 1270).

MATTO: Dopo il lancio di pietre a cui è stato fatto segno il santissimo padre, sia in Sardegna che ultimamente a Castel Gandolfo, lei mi capisce è nostro dovere, quali legati responsabili della chiesa, di prevenire... avere contatti...

MANIAC: Ever since the assassination attempt on the Pope, the Church authorities have felt that it would be a good idea to maintain regular channels of communication...

Il lancio di pietre contro il papa è sostituito da Emery con un evento molto più grave e drammatico che accadde nel 1981 e suscitò grande scalpore in tutto il mondo: l'attentato contro papa Giovanni Paolo II.

Infine, si è notato un curioso cambiamento apportato da Emery con l'intenzione di 'modernizzare' la commedia, ossia di renderla conforme alle abitudini e alle mode della società moderna. Dopo aver giustificato la dichiarazione del giudice archiviatore secondo cui le testimonianze dei pensionati del naviglio sono inattendibili in quanto "si tratta di persone anziane malferme in salute, per di più invalidi", il "matto" spiega alla "giornalista" che:

MATTO: [...] la colpa è della società! Ma noi mica siamo qui a fare il processo al capitalismo e ai padroni, siamo qui per discutere di testimoni più o meno attendibili! Se uno è malridotto perché l'hanno sfruttato troppo o perché gli è arrivato un accidente in fabbrica, a noi come gente di ordine e di giustizia non deve interessare.
QUESTORE: Bravo capitano!
MATTO: Non hai i mezzi per procurarti vitamine, proteine, zuccheri, grassi e calciofosfati per la memoria? ... ebbene peggio per te, io come giudice ti dico di no... mi spiace ma sei fuori gioco, sei un cittadino di seconda classe.

MANIAC: [...] It's society's fault! But we're not here to sit in judgement on the world capitalist system, we're here to discuss whether witnesses are reliable or not. If a worker's a wreck because he's been over-exploited or because he's had an accident in the factory, that should not concern us; our concerrn is with justice and law and order.
SUPERINTENDENT: Well said, Captain!
MANIAC: If you don't have the money to buy yourself vitamins, proteins, wheatgerm, Royal jelly and calcium phosphate for your memory... well so much the worse for you, I, in my capacity as judge, must tell you no... I'm sorry, but you're out of the game, you're a second-class citizen.

"Pappa reale" (*Royal jelly*) e "germe di grano" (*wheatgerm*) rispecchiano la riscoperta degli alimenti biologici e dei loro effetti terapeutici che è tipica dei giorni attuali.

Si è già visto come molte delle aggiunte operate dai traduttori rispetto all'originale (cfr. 6.1.2) rispondano all'esigenza di rendere il testo d'arrivo più esplicito rispetto a quello di partenza, in modo da assicurarne l'immediata comprensione da parte del lettore o dello spettatore inglese. A volte, per ottenere un effetto di **esplicitazione** e di **maggiore chiarezza**, i traduttori, invece di aggiungere particolari o spiegazioni, si limitano a 'riformulare' l'espressione originale, ossia a 'dire' le stesse cose usando vocaboli diversi, generalmente più diretti e meno allusivi. In questo modo si riesce a compensare la disparità tra 'testo' (implicito) e 'contesto' (esplicito), che come si è più volte ricordato (cfr. 2.2.3) differenzia la comunicazione italiana (*High Context Communication country*) dalla comunicazione anglosassone (*Low Context Communication country*); le informazioni lasciate implicite dall'autore perché considerate patrimonio culturale di tutti i 'membri' (italiani), vengono dunque esplicitate dai traduttori per i 'non membri' (inglesi). Molti sono i cambiamenti apportati da **Emery** in questo senso. Per esempio, per convincere i due poliziotti che, a causa delle loro "colpe gravissime" il governo ha deciso di "scaricarli", il "matto" afferma:

MATTO: Sicuro: due carriere rovinate! È la politica, cari miei: prima servivate ad un certo gioco: c'era da stangare le lotte sindacali... creare il clima dell' "ammazza il sovversivo". Adesso invece s'è un po' voltata... la gente sulla morte dell'anarchico defenestrato s'è troppo indignata... vuole due teste... e lo stato gliele dà!

MANIAC: It's true, I'm afraid: your careers are in tatters! Blame it on politics, friends! At the start you have served a useful function: something had to be done to stop all the strikes... So they decided to start a witch-hunt against the Left. But now things have gone a bit too far... People have got very upset about the death of our defenestrated anarchist... they want someone's head on the block, and the government's going to give them - yours!

Più che cercare un'espressione corrispondente a quella italiana, il traduttore ha ritenuto opportuno spiegarne il significato: per "clima dell' 'ammazza il sovversivo'" l'autore intende infatti riferirsi in termini più espliciti alla persecuzione (*witch-hunt*[17]) subita in Italia dai dissidenti di sinistra (*the Left*) durante la strategia della tensione (cfr.

[17] *Witch-hunt* (caccia alle streghe) = "investigation made in order to persecute people who hold unhortodox or unpopular views" (OALD 1989).

5.3).

Anche in un'altra occasione, verso la fine della commedia, il termine *sovversivo* non è parso ad Emery sufficiente a spiegare al lettore inglese il clima del cosiddetto autunno caldo (cfr. 5.3) e della strategia della tensione. Preparando il terreno per dimostrare come ogni governo decida di far emergere gli scandali attraverso il giornalismo solo per poter continuare a perseguire indisturbato i propri interessi a scapito dei cittadini, il "matto" si rivolge alla "giornalista" in questo modo:

MATTO: [...] Certo, lei è giornalista e in uno scandalo del genere ci sguazzerebbe a meraviglia... avrebbe solo un po' di disagio nello scoprire che quel massacro di innocenti alla banca era servito unicamente per affossare le lotte dell'autunno caldo... creare la tensione adatta a far sì che i cittadini disgustati, indignati da tanta criminalità sovversiva, fossero loro stessi a chiedere l'avvento dello stato forte!

MANIAC: [...] ...Of course, you're a journalist, and you could really go to town on a scandal like this... It wouldn't be very hard to discover that the main intention behind the massacre of innocent people in the bank bombing had been to bury the trade-union struggles of the Hot Autumn [6] and to create a climate of tension so that the average citizen would be so disgusted and angry at the level of political violence and subversion that they would start calling for the intervention of a strong state!

Risulta così più chiaro che per "criminalità sovversiva" si intende soprattutto la violenza perpetrata per fini politici da coloro che intendono sconvolgere radicalmente l'ordine sociale e le istituzioni dello Stato.

All'inizio del secondo tempo, quando il "matto" si prende gioco dei poliziotti poiché essi affermano che interrogavano l'anarchico "scherzosamente", si legge:

MATTO: Adesso capisco perché da Roma hanno deciso di cambiarvi il motto.
QUESTORE: Il motto della polizia?
MATTO: Sì, il vostro, l'hanno deciso al ministero.
QUESTORE: Ce lo cambiano?
MATTO: Beh, diciamo piuttosto che ve lo completano... come fa adesso?
COMMISSARIO: La polizia è al servizio del cittadino.
MATTO: Ecco, e d'ora in poi sarà "la polizia è al servizio del cittadino per divertirlo!"

MANIAC: Now I understand why the government's decided to change your motto.
SPORTS JACKET: Change our motto?
MANIAC: That's what I said - the Ministry's already decided.
SUPERINTENDENT: They're going to change it?

MANIAC: Well, not so much change it as complete it... How does it go at the moment?
SPORTS JACKET: 'The police - at the service of today's citizens.'
MANIAC: Well, from now on it's going to be: 'The police - at the service of today's citizens - to give them a good laugh!'

Se per il lettore italiano è chiaro che "Roma" indica metonimicamente "il governo italiano che risiede a Roma", per il lettore inglese non è poi così scontato e il traduttore ha preferito dunque dirlo esplicitamente, secondo la più comune strategia traduttiva applicata ai termini istituzionali e culturali (cfr. Newmark 1988a: 141 e 1988b: 99).

Tra le diverse provocazioni lanciate dalla "giornalista" ai poliziotti si trova anche la seguente:

[...] tutta la polizia e la magistratura si è buttata ad incriminare, mi si passi l'espressione, la più folle e patetica combriccola di scombinati che si possa immaginare: il gruppo di anarchici che faceva capo al ballerino!

[...] the police and the judicial establishment have moved hell and water to lay the blame at the door of this crazy, confused gang of pathetic dreamers, with the vaudeville dancer at their head!

Emery usa qui un'espressione figurata (*to move hell and water*[18]) per chiarire in che senso secondo la "giornalista" la magistratura e la polizia si sarebbero *buttate* ad incriminare il gruppo di anarchici in questione: polizia e magistratura sarebbero *ricorse a ogni mezzo* pur di far ricadere la colpa sul gruppo di anarchici e sviare quindi le indagini da altre piste più probabili.

Infine, sia nella versione di Emery sia in quella di **Hanna e Richards**, una delle battute con cui il "commissario Bertozzo" cerca inutilmente di far capire ai suoi colleghi quale sia la vera identità del "matto" viene resa più esplicita e quindi, nel caso particolare, anche più comica. Se nell'originale si legge:

BERTOZZO: (*afferrando la gamba di legno del matto e scuotendola*) Ma guardate qua la gamba... non vedete che è finta?

[18] (*come*) *hell or high water* = "no matter what the difficulties" (OALD 1989).

MATTO: Certo che lo è... di noce per l'esattezza.
QUESTORE: L'abbiamo capito tutti[19].
BERTOZZO: Ma è tutto un trucco, è legata al ginocchio! (*e s'appresta a slacciare i cinturini*).

Emery traduce:

INSPECTOR BERTOZZO: (Seizing the MANIAC's wooden leg and shaking it) *Hey - look! his leg... it's false, can't you see?*
MANIAC: Of course it is... walnut, to be precise.
SUPERINTENDENT: It's alright, we know, we know...
INSPECTOR BERTOZZO: No, it's a false *false leg... it's strapped to his knee!*

He sets about undoing the straps.

Hanna e Richards invece scrivono:

BERTOZZO: Look, it's his leg! It's false.
PISSANI: Of course it's false.
SUPERINTENDENT: It's a false leg.
BERTOZZO: It's a false, *false leg.*
MANIAC: It's walnut to be precise.
BERTOZZO: He had it strapped to his knee!

Il Bertozzo delle traduzioni spiega dunque che il "trucco" di cui si parla nella versione italiana consiste nel fatto che la gamba di legno (la gamba *finta*) del "matto" è un imbroglio, una finzione: sotto di essa si nasconde infatti la gamba vera. Da qui il gioco di parole "*it's a* false *false leg*" ("è una *finta* gamba finta"), che rende l'esclamazione del commissario molto più divertente.

Un'altra caratteristica delle traduzioni in qualche modo collegata all'esigenza di chiarezza e semplicità che è propria della lingua inglese è la **tendenza a sintetizzare** il testo originale nei punti in cui esso è ripetitivo o in cui la lingua italiana è particolarmente prolissa.

[19] Appena prima dell'entrata in scena del "commissario Bertozzo", infatti, si legge:

"Il matto-capitano esce da dietro la scrivania e scopriamo che ha una gamba di legno tipo pirata. Tutti lo guardano esterefatti [sic]. Il capitano commenta imperturbabile:

MATTO: Vietnam, berretti verdi... brutto ricordo! Ma non parliamone più, roba passata!"

Si consideri inizialmente un esempio tratto dalla versione di **Emery**. Quando nella prima parte della commedia il "matto" esalta ironicamente il mestiere dei giudici, egli afferma:

[...] Dettano, legiferano, sentenziano, decretano... e sono pure sacri!... perché, non dimentichiamocelo, da noi c'è ancora il reato di vilipendio, se uno dice male della magistratura... da noi e nell'Arabia Saudita! [...]

[...] They make the law and they do what they like[20]*... And they're holy too... Don't forget, in Italy you can still be done for slander if you say nasty things about judges... In Italy and in Saudi Arabia! [...]*

Il traduttore ha ridotto la serie di quattro verbi separati da virgole a due coordinate che ne riassumono i significati. In questo modo, però, viene a mancare quella scansione regolare del linguaggio che conferisce al testo italiano recitato sulla scena un ritmo volutamente incalzante.

Ma è soprattutto la versione di **Hanna e Richards** a rendere lo stile del testo originale molto più succinto: si è già fatto notare descrivendo omissioni e aggiunte (cfr. 6.1.2) che l'andamento dell'adattamento scenico presentato al pubblico nel 1979 è molto più veloce rispetto all'originale e rispetto alla traduzione di Emery: le battute sono più brevi, le frasi più concise e il linguaggio più colloquiale. D'altra parte, tali cambiamenti corrispondono a quelli che Bassnett-McGuire definisce "the problems posed by differing theatre conventions of SL and TL cultures and the problems of different styles of performance"[21] (1985: 91). La studiosa, infatti, continua facendo notare che

> for example, the tradition of the actor's use of space and time in England, Italy and Germany [...] is quite different. A performance of a Shakespeare play, to take a random example, in a major theatre in those three languages, is vastly different: the English version would almost certainly be played in a shorter time than either of the others[22] (1985: 91).

---

[20] "Legiferano e fanno quello che vogliono".

[21] "i problemi dovuti alle diverse convenzioni teatrali nella cultura della lingua di partenza e nella cultura della lingua d'arrivo e quelli legati al diverso stile di rappresentazione".

[22] "per esempio, l'uso che tradizionalmente si fa dello spazio e del tempo in Inghilterra, in Italia e in Germania [...] non è lo stesso. La rappresentazione in un grande teatro di un'opera di Shakespeare (per citare un esempio a caso) nelle tre lingue relative è molto diversa: la versione inglese è quasi sempre di durata più breve rispetto alle altre due".

Si prenda come esempio il passo in cui la "giornalista" rivolge al "questore" le prime domande provocatorie preparate per la sua intervista. La rielaborazione di Hanna e Richards, unita alla decisione di anticipare la domanda riguardante l'ora esatta in cui sarebbe stata chiamata l'autolettiga per l'anarchico, permette di snellire notevolmente la versione italiana[23]:

GIORNALISTA: Sempre a proposito di finestre, fra gli incartamenti del decreto depositato dal giudice archiviatore, manca la perizia delle parabole di caduta.
QUESTORE: Parabole di caduta?
GIORNALISTA: Sì, la parabola di caduta del presunto suicida.
QUESTORE: E a che serve?
GIORNALISTA: Serve a stabilire se, al momento dell'uscita in volo dalla finestra, l'anarchico fosse ancora completamente in vita o meno. Se sia uscito cioè dandosi un minimo slancio oppure se sia cascato inanimato, come infatti risulta, scivolando lungo la parete... se sia prodotte fratture o lesioni sulle braccia o sulle mani, come infatti non risulta, cioè a dire che il presunto suicida non ha portato le mani in avanti per proteggersi nel momento dell'impatto sul terreno: gesto normale e assolutamente istintivo...
COMMISSARIO: Sì, ma non dimentichi che qui ci troviamo di fronte a un suicida... a uno che si butta perché vuol morire!
CAPITANO: Ah, non vuol dire. Qui devo purtroppo dare ragione alla signorina... Come vede io sono obiettivo. Si sono fatti degli esperimenti in merito: si sono presi dei suicidi, li si sono buttati di sotto, e si è notato che tutti, istintivamente, al momento buono... trach... con le mani in avanti!
QUESTORE: Ah bell'appoggio che ci dà... ma è matto?
MATTO: Sì, chi gliel'ha detto?[24]
GIORNALISTA: Ma il particolare più sconcertante, del quale gradirei spiegazione, è la mancanza, sempre fra il materiale del decreto di archiviazione, del nastro apposito sul quale è stata registrata l'ora esatta della chiamata telefonica dell'autolettiga... Chiamata effettuata dal centralino della questura, e che, anche secondo la testimonianza del lettighiere della croce bianca, sarebbe avvenuta alle dodici meno due minuti.
Mentre tutti i cronisti, che sono accorsi sul piazzale, hanno dichiarato che il salto è avvenuto alle dodici e tre minuti esatti... In poche parole, l'autolettiga è stata chiamata cinque minuti prima che l'anarchico volasse dalla finestra. Qualcuno di voi, mi può spiegare questo curioso anticipo?
MATTO: Beh, a noi succede spesso di chiamare le autolettighe, così, preventivamente... perché non si sa mai... e qualche volta, come vede, ci azzecchiamo.
[...]
QUESTORE: D'altra parte, non capisco di che cosa lei ci voglia accusare. È forse reato essere previdenti? Appena, tre minuti d'anticipo... andiamo, nella polizia l'anticipo è tutto!
COMMISSARIO: E poi sono convinto che la colpa sia da imputarsi agli orologi. Quei cronisti avranno avuto gli orologi indietro... cioè, avanti...

[23] Vengono omesse le battute farsesche che ruotano intorno alla caduta del falso occhio di vetro. Cfr. pp. 282-285.

[24] Completamente omesse queste tre battute particolarmente divertenti; d'altra parte, come si è visto in 6.1.2, in molte altre occasioni è invece il testo di Hanna e Richards ad aggiungere all'originale battute comiche o meccanismi farseschi.

QUESTORE: O forse sarà stato in ritardo l'orologio marcatempo del centralino telefonico che ha registrato la nostra telefonata...
AGENTE: Certo, più che probabile...
GIORNALISTA: Strana ecatombe di orologi!
MATTO: Perché strana? Mica siamo in Svizzera qua... Ognuno, qui da noi, il suo orologio lo mette sull'ora che gli pare... uno preferisce essere in anticipo, un altro in ritardo... siamo in un paese di artisti, di individualisti tremendi, ribelli alle consuetudini...
[...]
GIORNALISTA: Del fatto che siamo un paese di artisti ribelli alle consuetudini... Eh, le do ragione: specie i giudici archiviatori sono ribelli: tralasciano di raccogliere le testimonianze dirette, i nastri con le registrazioni degli orari, le perizie di caduta, di chiedersi il perché di un'autolettiga chiamata in anticipo... tutte quisquiglie! Comprese le ecchimosi al bulbo del collo del morto: delle quali non sono affatto chiare le cause.
QUESTORE: Attenta, signorina: le consiglio di non parlare a vanvera... è pericoloso...
GIORNALISTA: È una minaccia?
MATTO: No, no signor questore... la signorina non credo parli a vanvera...
Certamente vuole alludere a una versione dei fatti che ho già sentito raccontare in più di una occasione... e che stranamente è sortita proprio dagli ambienti di questo palazzo.
QUESTORE: Di che si tratterebbe?
MATTO: Si mormora che durante l'ultimo interrogatorio all'anarchico, uno dei presenti, giusto qualche minuto prima di mezzanotte, si sarebbe spazientito e avrebbe sferrato un gran colpo con la mano sul collo dell'anarchico suddetto... stia calmo dottore... costui sarebbe rimasto semiparalizzato. Per di più rantolava, non riusciva a respirare. Allora si sarebbe chiamata l'autoambulanza. Nel frattempo, nel tentativo di rianimarlo, avrebbero spalancato la finestra; e, portato l'anarchico al davanzale facendolo sporgere un po', così che l'aria piuttosto fresca della notte potesse scuoterlo!... Si dice fossero in due a sorreggerlo... e come succede spesso in questi casi, ciascuno fidava nell'altro... lo tengo io? lo tieni tu? Patapum, è andato di sotto...
[...]
GIORNALISTA: Esatto, proprio così.
QUESTORE: Ma è impazzito?
MATTO: Sì, sedici volte, questore.

FELETTI: According to the evidence of the emergency services a call was registered from the switchboard of this station on the night of the alleged suicide at two minutes to *twelve. The call was a request for ambulance services. Witnesses to the suicide all agreed it took place at three minutes* past *twelve. Can you explain the discrepancy?*
SUPERINTENDENT: It's a crime to be prudent and show a bit of foresight, now, is it?
PISSANI: We sometimes call an ambulance on the off-chance.
SUPERINTENDENT: Anyway the clock that registered our call in the exchange was probably slow.
PISSANI: More than likely.
FELETTI: Extraordinary.
MANIAC: Why extraordinary? This is not Switzerland, you know. People set their clocks as they bloody well like here. Some forward, some back. We live in a country of artists and stupendous individualists. We are Italians. Rebels against habit and custom.
[...]
PISSANI: What are you driving at Miss Feletti?
FELETTI: Among the documents of the enquiry produced by the investigating judge, there is no sign of any expert analysis of the parabola of the fall. Something almost obligatory in such cases.
SUPERINTENDENT: Parabola?
PISSANI: Parabola?
MANIAC: Beautiful word.
FELETTI: It would establish whether or not the anarchist was still alive when he went through the window; i.e. did he go through it with a slight jerk indicating a voluntary movement which would clear the side of the building, or did he, as appears, slide down the wall sustaining fractures and

lesions consistent with an inanimate object? Were the suicide's hands injured in such a way as to indicate he put them out to protect himself at the moment of the impact? This would indicate whether he was conscious or not.
MANIAC: I think I ought to point out that we're dealing with a case of suicide. The bastard wanted to die so why the hell would he put his bloody hands out?
[...]
FELETTI: Perhaps you can explain the bruises seen on the young man's neck. It's not at all clear what caused those.
SUPERINTENDENT: I advise you against careless talk, young lady.
FELETTI: Is that a threat?
MANIAC: Not at all. Not at all, no. You see there were indeed bruises on the anarchist's neck. These were caused during the final interrogation just before midnight. One of the policemen became slightly impatient and struck the suspect a hard blow on the nape of the neck.
FELETTI: Ah!
SUPERINTENDENT: What?!
MANIAC: Regrettable but true.
PISSANI: Have you gone mad?
MANIAC: Sixteen times precisely. The suspect was partially paralysed by the blow and had momentary difficulty breathing. An ambulance was called immediately. At the same time two officers assisted the anarchist to the open window, supporting him as he leant out to take a few reviving gulps of cold night air. Now, as is often the case in such events, each of the officers thought the other had stronger hold, you know the sort of thing - 'To me Giacomo' - 'OK Batista!' and whoops, out he goes! What more can you say?

Si noti tra l'altro che nella versione inglese è il *maniac*, e non il *superintendent*, a ribattere alle accuse della "giornalista" facendole presente che, trattandosi di un caso di suicidio, l'anarchico non avrebbe certo portato le mani in avanti per proteggersi nel momento della caduta. Il cambiamento giustifica l'omissione delle tre battute successive, in cui - seppure con molta ironia - il "matto-capitano" dà ragione alla "giornalista". All'omissione di questa situazione, in cui il "matto" si schiera con la "giornalista" e contro il "questore", i traduttori riparano qualche pagina più avanti quando, invece di complimentarsi con il "questore" per il modo in cui risponde alla "giornalista", il "matto" si complimenta con la "giornalista" per le sue argute constatazioni:

GIORNALISTA: Ma l'altro confidente, il fascista? Quello c'era, no?... tant'è vero che il giudice di Roma lo ritiene il responsabile principale, organizzatore e mandante, che si sarebbe avvalso, è sempre il giudice che parla, della dabbenaggine di quegli anarchici per far loro compiere un attentato di cui non sospettavano certamente la criminale entità. Sono sempre parole e convinzioni del giudice s'intende.
MATTO: Bumpete... È arrivato l'avvoltoio!
QUESTORE: Tanto per cominciare, le dirò che quel fascista di cui lei parla non è affatto un nostro confidente.

GIORNALISTA: Come mai, allora, bazzicava così spesso in questura, specialmente alla sezione politica di Roma?
QUESTORE: Se lo dice lei... A me non risulta.
MATTO: (*porgendo la mano al questore*) Bravo, ottima parata!

Il questore gli stringe la mano di legno e gli resta fra le dita.

FELETTI: What about the other informer? The fascist.
[...]
BERTOZZO: He was most certainly not *one of our informers.*
FELETTI: (Takes out photographs and confronts SUPERINTENDENT) *So why are the press publishing photographs of him coming and going at police headquarters in Rome?*
MANIAC: Well done, Miss Feletti. Admit it Superintendent, she's drawn blood.

MANIAC shakes FELETTI's hand.

FELETTI: Thank you.
[...]

MANIAC's hand comes off in FELETTI's[25].

Interessanti sono infine i cambiamenti apportati da Hanna e Richards alla tirata del "matto" con cui si conclude il primo tempo della commedia (cfr. pp. 229-230).

MATTO: Ah, non mi seguite?... e allora sapete che vi dico?: io vi mollo e arrangiatevi... son fatti vostri! Ordinerò i fatti così come li avete esposti... sapete cosa ne sortirà? Scusatemi l'espressione vivace: ne verrà fuori un gran casino! Sì, proprio! Prima dite una cosa, poi la ritrattate... date una versione, dopo mezz'ora ne date un'altra tutta diversa... non vi trovate nemmeno d'accordo fra di voi... qui c'è un appuntato che racconta addirittura che l'anarchico avrebbe già tentato di buttarsi una prima volta lo stesso giorno nel tardo pomeriggio, in vostra presenza... e voi di 'sto particolare da niente non ne avete manco accennato. Fate dichiarazioni alla stampa e, se non mi sbaglio, addirittura al telegiornale, di questo tenore: "naturalmente" degli interrogatori fatti all'anarchico non esiste nessun verbale, non s'è fatto in tempo... e dopo un po': miracolo, ne saltano fuori addirittura due o tre di verbali... e firmati da lui... di suo pugno, da vivo! Ma se un indiziato si contraddicesse solo la metà di come vi siete impapocchiati voi, l'avreste come minimo accoppato!
Sapete cosa pensa a 'sto punto di voi la gente? Che siete dei gran cacciaballe... oltre che dei biricchini [sic] ... Ma chi volete che vi creda più ormai, oltre il giudice archiviatore,

[25] "MATTO: Brava, signorina Feletti. Lo ammetta, questore, l'ha colpita nel segno.

Il MATTO stringe la mano alla FELETTI.

FELETTI: Grazie.
[...]

La mano del MATTO rimane in pugno alla FELETTI".

naturalmente. E sapete la ragione principale del perché la gente non vi crede? ... perché la vostra versione dei fatti, oltre che strampalata manca di umanità... di calore umano. Nessuno dimentica la risposta sgarbata e insolente data da lei, commissario, alla povera vedova dell'anarchico che le chiedeva perché non l'avessero avvisata della morte del marito. Non c'è mai un momento di commozione... nessuno di voi che si lasci mai andare... che sbraghi... magari che rida, pianga, canti!... La gente vi saprebbe perdonare tutte le contraddizioni in cui siete caduti ad ogni piè sospinto, se, in cambio, dietro a questi impacci, riuscisse ad intravvedere un cuore... due "uomini umani", che si lasciano afferrare alla gola dalla commozione e, ancorché poliziotti, cantano con l'anarchico la sua canzone... pur di fargli piacere... "nostra patria è il mondo intiero"... chi non scoppierebbe in lacrime... chi non urlerebbe i vostri nomi festanti ascoltando una simile storia! Vi prego! Per il vostro bene... perché l'inchiesta vada in vostro favore... Cantate! (*Comincia a cantare sotto voce ammiccando ai poliziotti che uno dopo l'altro accennano a cantare con lui*)

Raminghi per le terre e per i mari
per un'idea lasciamo i nostri cari.
Forza! voce! (*Li afferra addirittura per le spalle esaltandoli*)
Nostra patria è il mondo intiero...
voce per dio!
nostra legge è la libertà
ed un pensiero ed un pensiero...
nostra patria è il mondo intiero...

MANIAC: Then don't. I wash my hands of you! There's the window. It's the only viable alternative. First you cook up one story, then you cook up another, and neither of you can agree on either one and both are masterpieces of incompetence. Who believes anything you say? No one. Why? Because besides being evident garbage your stories lack the tiniest vestige of humanity. No warmth. No laughter. No pain. No remorse. SING! (Guitars) *For God's sake. Show a human heart beating beyond the sordid tangle of lies you have left in your wake. Before it is too late, give the public something to believe in. SING!* (Cast begin to sing) *Sing and they may forgive the superficial facts. Three tortured human souls, albeit they are policemen, singing their suspect's song with him to cheer him through his darkest hour. The song of anarchy itself. 'Our homeland is the whole world. Our law is liberty. We have but one thought, revolution in our hearts.'*

Raminghi per le terre
E per i mari
Per un'idea lasciamo
I nostri cari
CHORUS:
Nostra patria è il mondo intiero
Nostra legge è la libertà
Ed un pensiero, ed un pensiero
Nostra patria è il mondo intiero
Nostra legge è la libertà
Ed un pensiero
Ribelle in cuor ci sta

Ma torneranno, Italia
I tuoi coscritti
Ad agitar la pace
Dei diritti
CHORUS:
Nostra patria... *etc*[26].

[26] Si noti che nella versione italiana si riporta solo l'inizio della canzone.

Basta un'occhiata veloce per accorgersi che la versione inglese è stata notevolmente accorciata rispetto all'originale. Eppure, si possono segnalare alcune precisazioni del *maniac* di Hanna e Richards assenti nel testo italiano: la battuta inglese inizia infatti col riproporre ai poliziotti la possibilità di gettarsi dalla finestra quale alternativa per riparare agli errori commessi, ma soprattutto finisce con un'approssimativa traduzione inglese di alcuni versi della canzone italiana con cui l'atto si chiude. In questo modo, pur mantenendo il testo italiano della canzone, i traduttori permettono al pubblico inglese di comprenderne il significato, in linea con la *foreignizing strategy* (strategia di 'esotizzazione') più volte ricordata quale metodo traduttivo adottato da Hanna e Richards (cfr. 6.1.1).

Per concludere questo sottocapitolo, si propone un'analisi comparata del diverso uso di **espressioni** più o meno **volgari** nei tre testi, ossia nell'originale e nelle due traduzioni. Leggendo i numerosi passi citati finora si sarà senz'altro notato come, in generale, nella versione di Hanna e Richards il linguaggio usato dai personaggi sia molto più sboccato e volgare: turpiloquio e oscenità ricorrono per tutta la lunghezza della commedia, contribuendo a conferire un'immagine negativa degli ambienti di polizia. La traduzione di Emery, invece, rispetta piuttosto fedelmente il registro linguistico dell'originale che, sebbene sia senza dubbio molto colloquiale, non arriva mai a essere turpe e offensivo. D'altra parte è il traduttore stesso a giustificare questa scelta nella nota preposta al testo:

> I have also, by the way, avoided the over-use of Very Rude Words, which may or may not be characteristic of the constabulary world-wide, but which are not characteristic of Dario Fo[27].

Si considerino alcuni esempi particolarmente rappresentativi. Nella maggior parte dei casi le espressioni inglesi scelte da **Emery** rispecchiano nel registro e nel significato quelle usate da Fo nell'originale[28]. Se infatti, al telefono con il "commissario sportivo", il "matto" della versione italiana esclama:

---

[27] "Ad ogni modo, ho anche evitato l'abuso di un linguaggio molto scurrile che, per quanto caratteristico della polizia di tutto il mondo, non è caratteristico di Dario Fo".

[28] Una delle rare eccezioni è stata descritta a p. 169 nell'ambito dell'analisi delle espressioni figurate.

[...] E chi se ne frega se ci sbattono al cesso... [...]

il *maniac* di Emery gli fa eco:

[...] And who cares if they flush you down the pan... [...]

Ancora, il "questore" infuriato per essere stato chiamato a presentarsi nell'ufficio del "commissario sportivo" con una certa insolenza, risponde alle giustificazioni di quest'ultimo con particolare veemenza:

QUESTORE: Ma che pernacchio calabrese! Andiamo, non facciamo i ragazzini... invece di starsene tranquillo... che abbiamo già tutti gli occhi addosso... con quei disgraziati di giornalisti che alludono, mettono in giro un sacco di notizie bastarde... E la smetta di volermi zittire... io parlo come e... (*Il commissario gli indica il finto giudice che simula non partecipare*) [...]

Apportando qualche modifica, Emery fa in modo che il tono con cui si esprime il *superintendent* corrisponda a quello del "questore" italiano:

SUPERINTENDENT: Raspberries!! Look, let's not start behaving like children. We need to keep on our toes... we're in the hot seat now. (The INSPECTOR IN THE SPORTS JACKET signals to him desperately, in an attempt to shut him up) *...with all these bloody journalists running round making insinuations... telling lies... and don't try to shut me up, because I believe in speaking my mind and I don't care who* (The INSPECTOR IN THE SPORTS JACKET gestures towards the JUDGE, who pretends to be absorbed in something else) *[...]*

L'aggettivo *bloody* ("dannato, maledetto"), molto comune nel linguaggio colloquiale inglese, è senza dubbio più pesante rispetto all'italiano *disgraziati*; tuttavia, esso compensa anche l'omissione dell'aggettivo *bastarde* riferito a *notizie*.

Quando poi, alla fine del primo tempo, il "matto" si scaglia contro i poliziotti che non gli danno ascolto, egli afferma:

[...] Sapete cosa pensa a 'sto punto di voi la gente? Che siete dei gran cacciaballe... oltre che dei biricchini [sic] ... [...]

[...] Do you know what people are going to think of you? That you're a bunch of bent bastards and liars.[...]

Nella versione inglese *bent bastards* ("bastardi venduti") è un'accusa decisamente più violenta rispetto a *birichini*, appellativo usato con ironia nell'originale; tuttavia, si ottiene l'effetto esattamente opposto nel tradurre l'italiano *gran cacciaballe*, appellativo piuttosto pesante, con l'inglese *liars* ("bugiardi"). Così facendo, il traduttore bilancia le sue scelte in modo da non allontanarsi dal registro generale del testo di partenza.

In altri casi, la preoccupazione di rendere il testo più diretto e meno allusivo, porta Emery a tradurre alcune espressioni italiane con espressioni inglesi di registro un po' più volgare. Sempre al telefono con il "commissario sportivo", per esempio, il "matto" afferma ironico:

[...] Bertozzo, il nostro amico del quarto piano dice che tu ti puoi permettere di sghignazzare perché non ci sei di mezzo... ma per lui e il suo capo son rogne... ah, ah... ha detto di grattartele con cura! [...]

[...] Bertozzo, our friend on the fourth floor says it's all very well for you to start cackling, you're not stuck in the middle... But he and his boss are in deep shit[29]*...* (He pretends to be BERTOZZO laughing) *Ha, ha... He's suggesting that you'd best keep your heads up!*[30] *[...]*

Quando poi entra in scena il "questore" arrabbiato, si legge:

COMMISSARIO SPORTIVO: No, ha ragione dottore... ma è che siccome... QUESTORE: Siccome un corno! Cos'è diventato, mio superiore tutto a un tratto? L'avverto subito che questo suo modo insolente di comportarsi non mi piace affatto... specie verso i suoi colleghi... andiamo, se adesso arriva addirittura ai pugni in faccia!

SPORTS JACKET: I'm sorry, Super... It's just that since...

[29] "Lui e il suo capo sono nella merda fino al collo".
[30] "Ha detto che fareste meglio a tenere la testa alta".

SUPERINTENDENT: Just that since be damned! You're getting too damn big for your boots, d'you know that?[31] *What's more, I'm not at all amused by your insolent style of behaviour... Especially when it comes to punching your collegues in the face!*

Al tono più violento di queste esclamazioni si compensa altrove con espressioni molto meno pesanti rispetto all'originale. Si veda come il "matto" della versione italiana, nelle vesti di giudice revisore, accusi i poliziotti in questi termini:

MATTO: Quindi avete mentito anche alla televisione e alla stampa, dicendo che l'alibi era crollato e che sussistevano pesanti indizi? Dunque le trappole, i tranelli, le frottole non le usate solo per far cascare gli indiziati, ma anche per fregare, per sorprendere la buona fede del popolo credulone e fesso! [...]

mentre il *maniac* di Emery esclama:

MANIAC: So you lied, on TV and in the papers, when you said that his alibi had collapsed and that there was a whole pile of evidence against him? It seems that you don't only use your tricks and traps and porky-pies to get suspects to confess - you're quite happy to foist them onto unsuspecting public[32] *too![...]*

Passando a considerare la versione di **Hanna e Richards**, sono moltissimi i passi che si potrebbero ricordare per dimostrare come il linguaggio sia decisamente più volgare rispetto all'originale. Tra i più significativi, basti citare:

- la conversazione iniziale tra il "matto" e il "commissario Bertozzo";

COMMISSARIO: [...] 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... E se poi ci vuol fare un mugugno ironico sfottente, meglio ancora!) Allora... ecco la lettura corretta della frase: Già... (*Fa un smorfia e un risolino di testa*) Libero docente all'università, altra virgola, di Padova... come a dire: dài, non sparar frottole... ma a chi la racconti, chi ti crede... solo i fessi ci cascano!

[31] "Solo che siccome, un corno! Lei comincia a sentirsi maledettamente importante per il ruolo che ricopre, lo sa questo?"
[32] "popolo ignaro".

COMMISSARIO: Così io sarei un fesso!
NDIZIATO: No, lei è solo un po' sgrammaticato... Se vuole posso darle qualche lezione. Le faccio un prezzo buono... Direi di cominciare subito... c'è molto lavoro da fare: mi dica i pronomi di tempo e di luogo.
COMMISSARIO: La smetta di sfottere! Comincio a credere che lei sia davvero uno con la mania di recitare, ma sta recitando perfino di esser matto... invece è più sano di me, scommetto!
INDIZIATO: Non saprei. Certo il vostro è un mestiere che porta a molte alterazioni psichiche... Faccia un po' vedere l'occhio? (*Gli abbassa la palpebra con il pollice*).
COMMISSARIO: Ma insomma! Vogliamo andare avanti con 'sto verbale?

BERTOZZO: What have these commas got to do with it?
MANIAC: Nothing to someone with your rudimentary education evidently. Look... a minute... the ponctuation changes the whole emphasis of the sentence. After the comma, the reader - your good self - takes a short mental breath thus changing the intentionality. You see? So, the sentence should read... 'Professor Antonio Rabbia' ...comma ...capital 'P' 'Psychiatrist!!!' Full stop... 'Formerly' ... comma... 'Lecturer at the University of Padua!!!' You see, read correctly only an arsehole would swallow it[33].
BERTOZZO: I'm an arsehole am I?![34]
MANIAC: No! No! Your grammar is a bit retarded, that's all. I could give you a refresher course. Cut rate, naturally. Haven't done to well out of this year's spending cuts have you boys? Let's begin by repeating all subjective and objective, in Italian, pronouns beginning thus... io sono, tu sei, loro sono, lei...

Launches off into Italian at CONSTABLE.

MANIAC: Eh... eh...
CONSTABLE: ...Eh...
MANIAC: Good. (To BERTOZZO) *You too, Franco, no shirking.*
BERTOZZO: May we...!!
MANIAC: ...That's French...
BERTOZZO: (Thumping the desk) *MAY WE GET ON WITH THIS FUCKING STATEMENT!*[35]

- il consiglio dato dal "matto" al "commissario sportivo", che continua a massaggiarsi la mano destra (cfr. p. 188);

MATTO: [...] Lei dovrebbe andare da uno psicanalista. Quel massaggiarsi in continuazione è oltretutto sintomo di insicurezza... senso di colpa... e insoddisfazione sessuale. Ha forse difficoltà con le donne?

MANIAC: [...] This continuous massaging, yes, undoubtedly a symptom of insecurity, problems with mater in your formative years I expect. You should screw more[36]*. Unleash yourself.*

[33] "Se la si legge correttamente, solo un rotto in culo potrebbe cascarci".
[34] "E così io sarei un rotto in culo, eh?!".
[35] "POSSIAMO PROCEDERE CON QUESTO FOTTUTO VERBALE!" (cfr. pp. 182-183).
[36] "Dovrebbe chiavare di più".

- il linguaggio con cui il "questore" ricorda di essersi rivolto all'anarchico durante l'interrogatorio;

QUESTORE: [...] hai finito di prendermi per il sedere!

SUPERINTENDENT: 'Right you filthy pox-ridden pansy you piss me about one more time and I'll...![37]

- i tentativi del "commissario Bertozzo" di dimostrare che il "matto" è travestito:

BERTOZZO: (*si avvicina alle spalle del matto e gli strappa la benda*) Ecco qua! avete visto, ce l'ha l'occhio, ce l'ha! QUESTORE: Ma dico, è impazzito? Certo che ce l'ha! E perché non dovrebbe averlo? BERTOZZO: E allora perché portava la benda, se ce l'ha l'occhio? COMMISSARIO: Ma anche tu ce l'hai l'occhio sotto la benda... e nessuno te la strappa! (*Lo tira in disparte*) Stai buono dopo ti spiego. GIORNALISTA: Oh, che divertente, portava una benda per sfizio? MATTO: No, era per non dare nell'occhio. (*Ride*).

BERTOZZO escapes from the melée and dashes across to MANIAC. Snatches off his eye patch. *BERTOZZO: Look! He's got an eye! Fuck it!*[38] *SUPERINTENDENT: Course he's got a fucking eye!*[39] *BERTOZZO: He's got two!* *PISSANI: It's the normal number, isn't it?* *BERTOZZO: Why was he wearing an eye patch if he's got a bloody eye then!*[40] *MANIAC: For amusement.* *PISSANI: There you are!* *SUPERINTENDENT: For amusement, see.* *SUPERINTENDENT & PISSANI: Ha! Ha! Ha!*

Si noti come soprattutto in quest'ultimo esempio le espressioni inglesi, senz'altro più scurrili delle corrispondenti italiane, sono anche espressioni fortemente stereotipate.

---

[37] " 'Va bene, lurido frocio sifilitico, continua a prendermi in giro e io ti... !' ".

[38] "Guardate! Ce l'ha l'occhio! Lo sapevo, cazzo!"

[39] "Ma certo che ce l'ha il suo fottuto occhio".

[40] "E allora perché portava la benda se ce l'ha il suo maledetto occhio?"

Se non si può negare che il testo dell'*Anarchico* pubblicato in italiano sia privo di volgarità e di turpiloquio, è noto tuttavia che, durante la rappresentazione delle sue commedie, l'autore-attore Fo si oppone sistematicamente alle convenzioni linguistiche letterarie ricorrendo, per le sue violente denunce in chiave sarcastica, a toni volgari e a parole scurrili. Ricordando come la versione di Hanna e Richards, a differenza di quella di Emery, sia in realtà un adattamento per la scena frutto della collaborazione di una traduttrice e di una attore (cfr. 6.1), risulta evidente che il linguaggio da essi usato non vuole corrispondere a quello dei testi pubblicati, ma è molto simile a quello con cui si confronta lo spettatore italiano che assiste ad una commedia di Fo in teatro. D'altra parte, è anche vero che in inglese il turpiloquio accettato nel linguaggio colloquiale è comunemente più forte rispetto a quello usato in italiano, per cui le soluzioni adottate da Hanna e Richards non turbano lo spettatore inglese tanto quanto le corrispondenti espressioni italiane turberebbero invece lo spettatore italiano.

6.2 Conclusione: quale 'concetto di traduzione'

Visti gli obiettivi che ci si era prefissi in apertura del presente capitolo (cfr. 6.1), si è ora giunti a dover stabilire quale 'concetto di traduzione' non solo emerge come risultato finale dell'analisi delle scelte traduttive descritte, ma, al tempo stesso, è di queste scelte la ragione implicita principale. Facendo ancora una volta riferimento al modello proposto da Toury nel 1985 e rielaborato nel 1995 nell'ambito dei *Translation Studies* descrittivi (cfr. 6.1), si può affermare che il concetto chiave per definire il tipo di relazioni stabilite dal traduttore tra testo di partenza e testo d'arrivo è quello di "invariant under transformation" (Toury 1985: 35): si tratta cioè di verificare quali sono gli elementi dell'originale che rimangono 'costanti' nella 'trasformazione' da una lingua all'altra. In particolare, Toury indica nell'opposizione tra *substance* (sostanza, forma) e *function* (funzione) i due principali elementi che durante il processo traduttivo possono variare o rimanere costanti "on the purely linguistic (i.e. habitual) as well as on the ad hoc textual level"[1] (1985: 35); in questo senso, le relazioni tra testo originale e traduzione potranno essere di volta in volta di tipo 'formale' o 'funzionale'. Naturalmente, all'interno di uno stesso testo tradotto, non tutte le relazioni dovranno necessariamente appartenere a un'unica categoria; non solo: le stesse relazioni potranno addirittura risultare 'formali' o 'funzionali' a seconda della prospettiva da cui sono analizzate (cfr. Toury 1985: 35 e 1995: 85). Tuttavia, secondo Toury è sempre indispensabile stabilire una "gerarchia" che permetta di evidenziare il tipo di relazioni più spesso ricorrenti; solo così sarà possibile individuare quella che lo studioso definisce "the *overall* translational relationship" (1985: 36 e 1995: 85), ossia la 'relazione traduttiva *predominante*' all'interno di un testo.

Alla luce di queste importanti premesse, si ritorna a considerare le due traduzioni di *Morte accidentale di un anarchico* finora descritte (ossia quella di Emery e quella di Hanna e Richards) cercando di definirne il carattere complessivo. Dall'analisi delle scelte traduttive così come è stata condotta nel corso del sesto capitolo, risulta chiaro che entrambe le versioni inglesi più che alla 'forma' rimangono legate alla 'funzione' principale del testo originale, ossia all'*intenzione* o al *proposito* (lo *skopos* di Vermeer,

[1] "a un livello puramente linguistico (generale) come anche a un livello testuale ad hoc".

cfr. 4.1.2) che Dario Fo si era prefisso nello scrivere - e soprattutto nel rappresentare - la sua commedia: creare una "farsa caricata di significati satirici espliciti, [...] costruita in modo che si dica tutto sulla strage di stato e sull'assassinio di Pinelli" (Valentini 1997: 135; cfr. p.144), in modo da informare, documentare e denunciare, attraverso un teatro di intervento politico diretto.

Come si è ampiamente dimostrato nel corso dell'analisi, per mantenere invariata la *funzione* di un testo così profondamente radicato nella cultura italiana dei primi anni Settanta, è stato necessario un *adattamento culturale* ai nuovi destinatari anglosassoni della commedia, nonché alle diverse epoche in cui le due versioni sono state prodotte (1979 quella di Hanna e Richards e 1992 quella di Emery). Tuttavia, questa operazione è stata portata a termine con metodi e strategie differenti nelle due traduzioni, perché essenzialmente diverso è il *motivo* per cui l'originale è stato tradotto.

Infatti, si è già spiegato all'inizio del presente capitolo come la versione di Hanna e Richards sia un adattamento per la scena nato dalla collaborazione tra una traduttrice e un attore, presentato al pubblico in teatro nel 1979 e pubblicato dalla Methuen Drama solo nel 1991; proprio la preoccupazione di presentare al pubblico inglese una farsa politica di provenienza italiana ha spinto i traduttori ad enfatizzare la rappresentazione farsesca delle assurdità degli italiani e delle loro forze pubbliche, sminuendo in qualche modo la feroce satira di Fo sulla corruzione della polizia e dei sistemi di potere (cfr. 6.1 e 6.1.1). La versione di Emery, invece, in quanto creata per essere pubblicata e non per la produzione scenica, concepisce il testo teatrale originale come un'opera letteraria da tradurre per il lettore inglese desideroso di conoscere Dario Fo, il significato dei suoi testi e la sua posizione nell'ambito della cultura italiana (cfr. 6.1 e 6.1.1). In questo senso, sebbene complessivamente più 'funzionale' che 'formale', la versione di Emery appare senz'altro una traduzione maggiormente legata alla 'sostanza' dell'originale di quanto non lo sia quella di Hanna e Richards.

Al di là delle evidenti differenze legate ai diversi motivi per cui le due traduzioni sono state commissionate, entrambi i testi d'arrivo sono indubbiamente degli *equivalenti funzionali e relazionali* del testo di partenza, se, come si è visto in 6.1, per "equivalenza funzionale e relazionale" (Toury 1985: 36 e 1995: 86) si intende un rapporto tra testo di partenza e testo d'arrivo in base a cui si distingue la traduzione da quella che tale non

può essere definita in determinate *circostanze socioculturali della lingua d'arrivo*. Affinché una traduzione sia considerata tale a tutti gli effetti, essa dovrà dunque adeguarsi ai modelli dominanti nel *contesto culturale d'arrivo* e alle *norme* che derivano da questi modelli.

7. CONCLUSIONI GENERALI

La dettagliata analisi descrittiva delle due traduzioni di *Morte accidentale di un anarchico* presentata nel sesto capitolo del presente lavoro non vuole essere altro che una dimostrazione pratica della tesi sostenuta nel corso della prima parte: la fondamentale importanza del concetto di *cultura* nell'ambito delle teorie traduttive, ma anche di alcune teorie linguistiche (cfr. cap. 3) di cui la traduttologia basata sugli studi culturali dovrebbe riconoscere i meriti.

Si è iniziato (cfr. 1.1) col ripercorrere a grandi linee le tappe principali della storia della traduzione e con l'esaminare quale sia stato il ruolo della linguistica nella teoria della traduzione a partire dagli anni Cinquanta; un'attenzione particolare è stata rivolta al contributo di Nida e all'opposizione da lui proposta tra "equivalenza dinamica" e "corrispondenza formale". Si è poi esaminata la teoria linguistica della traduzione di Catford (1965), elaborata a partire dalla linguistica sistemico-funzionale di Halliday e quindi dall'idea che la lingua è sempre strettamente legata alla situazione sociale umana in cui opera. È emerso così per la prima volta il concetto di 'funzione comunicativa' di un testo nel suo contesto situazionale e culturale, anche se il modello traduttivo di Catford è risultato ancora troppo radicato nello studio della lingua.

Si è passati allora all'esame dei *Translation Studies* (cfr. 1.2), una nuova disciplina sviluppatasi soprattutto negli anni Ottanta, che si basa sui rapporti esistenti tra 'traduzione', 'storia' e 'cultura' con lo scopo di contrastare un approccio traduttivo linguistico o 'scientifico' del tutto astratto dall'analisi del contesto culturale. In particolare si è preso in considerazione l'ambito della traduzione letteraria, in cui viene rivendicata l'importanza storica dei testi tradotti: con riferimento al concetto di 'polisistema letterario', gli studiosi di *Translation Studies* insistono sul ruolo fondamentale delle traduzioni all'interno del patrimonio letterario, sull'effetto prodotto dai testi tradotti sulla cultura d'arrivo e, di conseguenza, sull'importante ruolo del traduttore nella società.

Una volta rivalutato il ruolo della cultura - e quindi della storia e dell'ideologia - nella traduzione, si è concluso il primo capitolo (cfr. 1.3) tentando di spiegare che gli studi linguistici non sono necessariamente incompatibili con gli studi culturali: se infatti nello

studio della lingua si adotta una prospettiva di tipo *funzionale*, che parte cioè dall'esame della funzione della lingua nel contesto, la linguistica e i *Translation Studies* letterari non possono certo essere considerati due discipline del tutto distinte. Per dimostrare questa tesi è sembrato necessario analizzare in dettaglio sia il concetto di *cultura* (cfr. capitolo 2), sia la *linguistica sistemico-funzionale* (cfr. capitolo 3).

Dopo aver chiarito che il concetto di 'cultura' a cui gli studi traduttivi fanno riferimento è di tipo antropologico - ossia riguarda l'insieme di cognizioni, tradizioni, procedimenti, comportamenti, ecc. che caratterizzano un dato gruppo sociale, un popolo o un gruppo di popoli - si è incentrato il secondo capitolo sul problema riscontrato da linguisti e teorici della traduzione di fornire dei principi cardine (delle 'regole') con cui conferire una maggiore stabilità all'elemento culturale, soprattutto se in relazione con la lingua. Si è iniziato col dimostrare che gli studi condotti in ambito etnologico, antropologico e sociologico sulla cultura e in particolare sugli 'orientamenti culturali' - cioè la tendenza delle diverse culture a percepire il mondo secondo diversi punti di vista - risultano di fondamentale importanza per quella parte della traduttologia (cfr. i *Translation Studies*) che considera la traduzione un'operazione biculturale piuttosto che semplicemente bilinguistica (cfr. 2.1).

Si è continuato poi (cfr. 2.2) cercando di recuperare nella definizione di 'traduzione' il contesto sociale e culturale in cui il testo tradotto si inserisce tenendo anche presente che ogni lingua riflette sul proprio lessico "i tratti culturalmente importanti di oggetti, istituzioni, e attività della società in cui la lingua opera" (Lyons 1971: 571) (cfr. 2.2.3). L'analisi del rapporto tra traduzione e cultura, però, è stata condotta secondo un'idea di traduzione molto ampia, in base a cui esistono diversi tipi di traduzione in relazione all'*intenzione* del traduttore e alla *funzione* che il testo tradotto assume nella cultura d'arrivo (cfr. 2.2.1). Una volta dimostrato che la traduzione non può sussistere senza la conoscenza della cultura, è sembrato indispensabile rovesciare i termini dell'analisi e provare il ruolo che, come anticipato nel primo capitolo, le traduzioni svolgono per lo sviluppo della cultura. È risultato innegabile che nel complesso 'polisistema letterario' di una cultura, così come esso è concepito dai moderni *Translation Studies* (cfr. 1.2), le traduzioni contribuiscono a preservare e a innovare la lingua e la letteratura di una nazione: così come la teoria della traduzione riconosce il ruolo della cultura al suo

interno, anche la cultura dovrebbe dunque riconoscere il ruolo fondamentale della traduzione per il suo sviluppo. Inoltre si è visto che se da un lato la traduzione influenza la cultura, dall'altro il modo in cui la cultura concepisce la traduzione, ossia il modo in cui si traduce in un determinato paese, riflette il punto di vista di quella stessa cultura nei confronti della realtà tradotta (cfr. 2.2.4).

Si è proseguito con l'analisi del rapporto tra storia e traduzione, prestando particolare attenzione alla svolta culturale conosciuta nel Cinquecento in seguito alla scoperta dell'America (cfr. 2.3.1). Non si è mancato di considerare l'enorme influenza che la storia esercita anche sul singolo traduttore: poiché lingue e culture nascono da ideologie storicamente definite, per quanto il traduttore scelga attivamente le parole da usare, egli ne subisce passivamente l'autorità (cfr. 2.3.2).

Da queste considerazioni è derivata l'esigenza di esaminare anche il rapporto della traduzione con l'ideologia e con il potere (cfr. 2.4), intendendo con quest'ultimo termine la facoltà di imporre 'norme' e di produrre valori culturali. La traduzione è parte integrante di questi valori in quanto è una forma di 'riscrittura' grazie a cui si trasmette la conoscenza prodotta nella cultura di partenza a una cultura d'arrivo che la reinterpreta in base alle strutture di potere in essa attive. Ogni traduzione è dunque una forma di 'manipolazione' intrapresa al servizio del potere che, considerata nel suo aspetto positivo, contribuisce all'evoluzione di una letteratura e di una società, ma che, se eccessiva o errata, può anche diventare uno strumento di abuso del potere. Un modo per controllare il potere della traduzione è l'elaborazione di 'norme' (cfr. 2.4.2) che facilitino la scelta di quali prodotti culturali importare e di come presentarli ai lettori d'arrivo: ogni contesto storico e geografico suggerisce o impone al traduttore delle particolari nozioni in base a cui una traduzione può essere o meno accettabile come tale. D'altra parte si è visto come il concetto di 'traduzione' sia radicato nella cultura di un popolo e dipenda dalla posizione ideologica e sociale del singolo.

Data l'impossibilità di liberare la traduzione dalle sue connotazioni ideologiche, è indispensabile imparare a riconoscere gli elementi testuali e linguistici in cui queste si celano: le scelte lessicali, i rapporti di coesione, l'organizzazione sintattica, la progressione tematica, il tipo di struttura e di genere testuale. L'analisi linguistica di tipo sistemico-funzionale ampiamente trattata nel terzo capitolo è proprio incentrata su questi

elementi di fondamentale importanza e permette dunque al traduttore di individuare l'ideologia dominante nel testo di partenza e al lettore del testo tradotto di capire dove è nascosto l'intervento ideologico del traduttore. Essa fornisce una prospettiva pragmatica che passa dalla frase al testo (o discorso) e dal testo al contesto (cfr. 3.2.1): strettamente dipendente dal contesto culturale in cui la lingua agisce, la linguistica sistemico-funzionale consente dunque un avvicinamento di studi culturali e studi linguistici, entrambi indispensabili per uno studio approfondito della traduzione (cfr. 2.5.1).

Una linguistica pertinente alla traduzione riguarda il significato potenziale della lingua in un dato contesto, indica al traduttore le scelte possibili e le più probabili in base a ragioni contestuali e culturali. La linguistica sistemico-funzionale di Halliday fornisce un modello semplice di 'contesto' che consiste nello spostamento progressivo da un livello all'altro della gerarchia grammaticale (morfema, parola, gruppo, frase, periodo) proprio per trovare di volta in volta il 'contesto pertinente' in cui operare le scelte di traduzione. Una simile analisi gerarchica della struttura grammaticale si limita però a un livello semantico ideazionale; si è spiegato (cfr. 3.2.1) come sia indispensabile estenderla anche al livello interpersonale, che esamina i rapporti tra autore, traduttore e lettore e la loro posizione nei confronti del soggetto trattato, e a quello testuale, che riguarda l'organizzazione del materiale linguistico in base a criteri di coerenza e di coesione. Da un ambito puramente grammaticale si passa allora a un contesto funzionale e semantico in cui, grazie alla nozione di 'registro', ossia l'insieme di relazioni tra una serie di elementi linguistici e la situazione con cui questi sono tipicamente associati (cfr. 3.1.3), è possibile uscire dal testo e aprire al contesto situazionale e al più ampio contesto culturale.

Ma si è anche sottolineato che la traduzione non implica necessariamente un'identità funzionale tra il testo di partenza e il testo d'arrivo. Si è quindi anticipato nel terzo capitolo quanto poi effettivamente riscontrato nella seconda parte della tesi: se la commedia italiana di Dario Fo che si è scelto di analizzare vuole trasmettere un particolare messaggio ai lettori italiani con cui l'autore condivide il suo patrimonio culturale (cfr. 5.3), almeno una delle due traduzioni inglesi considerate assume anche una funzione completamente assente nel testo originale, ossia trasmettere una certa idea di 'italianità' (cfr. 3.2.2 e inizio cap. 6). Il terzo capitolo si chiude ribadendo i vantaggi di

un approccio sistemico-funzionale alla traduzione: permettendo di esaminare la nuova situazione comunicativa in cui si inserisce il testo tradotto, la linguistica sistemico-funzionale risulta di grande aiuto per individuare l'adattamento del testo di partenza al contesto culturale d'arrivo.

A tali considerazioni è strettamente legato anche il quarto capitolo, che conclude la parte teorica della tesi analizzando il ruolo del traduttore come *mediatore culturale* (cfr. 4.1.2). A livello di cultura informale o inconscia, il traduttore svolge un importante lavoro di mediazione in quanto adatta il testo originale alle esigenze culturali di cui i nuovi destinatari non sono consapevoli, ossia a quelle esigenze acquisite passivamente vivendo nel contesto culturale a cui essi appartengono. La consapevolezza e l'accettazione dell'alterità di ogni cultura sono importanti per tutti i traduttori, ma diventano essenziali soprattutto nell'ambito dei *Translation Studies* letterari. Di fronte a un testo letterario originale si è visto infatti che il traduttore identifica le diversità tra la cultura di partenza e la cultura d'arrivo in modo da poterne apprezzare pienamente il significato secondo due prospettive: quella propria e quella della cultura straniera. Solo in un secondo momento egli può dunque decidere come procedere alla traduzione: quali elementi mantenere, quali adattare, come presentare al lettore d'arrivo gli elementi propri della cultura di partenza.

Inoltre è sembrato opportuno precisare che il traduttore non può essere considerato il solo responsabile della comunicazione interculturale (cfr. 4.1.3), in quanto esistono una serie di fattori e agenti non direttamente implicati nell'attività traduttiva che però ne controllano o influenzano i risultati: editori, redattori, direttori, correttori di bozze, produttori, ecc. chiedono traduzioni che rispettino gli standard e le aspettative sociali. Oltre che da vincoli di carattere linguistico e testuale, dunque, l'attività del traduttore è limitata da vincoli di tipo storico, sociale e, ancora una volta, *culturale*.

Per dimostrare il ruolo centrale dell'elemento culturale nella traduzione, la scelta di esaminare una commedia di Dario Fo tradotta in inglese è sembrata particolarmente indicata in quanto, come si è visto nel quinto capitolo, un testo teatrale, anche se tradotto per la lettura piuttosto che per la rappresentazione scenica, è sempre condizionato dalle esigenze di un pubblico ipotetico o reale e quindi dalle esigenze funzionali della cultura d'arrivo. In questo senso la traduzione di un'opera teatrale si presta a illustrare

l'approccio culturale dei *Translation Studies* delineato nei primi capitoli e il suo legame con la linguistica sistemico-funzionale di Halliday: si tratta infatti di un approccio *descrittivo*, orientato verso la *cultura d'arrivo*, *funzionale* e *(poli)sistemico*, in base a cui ogni traduzione è essenzialmente comunicazione interculturale.

La traduzione teatrale rientra nel vasto ambito della traduzione letteraria, che, come si è avuto modo di spiegare (cfr. 4.2), è il campo traduttivo in cui maggiormente emergono nuove teorie e pratiche e in cui risulta più chiara la scelta del traduttore di adottare una *domesticating strategy* (strategia di 'addomesticamento') o una *foreignizing strategy* (strategia di 'esotizzazione') (cfr. Venuti in 4.2.1). *Morte accidentale di un anarchico*, una commedia che nasce all'insegna dell'impegno militante ed è strettamente legata al contesto culturale italiano negli anni dello stragismo di stato (cfr. 5.3), permette dunque di osservare la chiara interazione dei principali fattori che sempre influenzano il processo traduttivo in ambito letterario: fattori linguistici, letterari, ideologici e culturali.

Attraverso un'analisi descrittiva delle due traduzioni della commedia scelta, e in particolare delle aggiunte, delle omissioni e delle scelte stilistiche e strutturali, è stato possibile nel sesto capitolo un paragone indiretto tra la diversa storia e il diverso ambiente socio-politico che caratterizzano la cultura di partenza (quella italiana) e la cultura d'arrivo (quella inglese). Si è dimostrato in tal modo che nello scambio e nel dialogo tra culture diverse è comunque necessario mantenere un certo grado di 'differenza culturale' che garantisca un continuo arricchimento reciproco. Per arricchire culturalmente il lettore d'arrivo, le due traduzioni analizzate, pur ricorrendo a metodi differenti, traducono non solo la 'lingua' o il 'senso', ma anche e soprattutto il modo di significare nel discorso, ossia il discorso con la sua data funzione (cfr. 4.2): in questo modo esse mostrano entrambe l'Altro (la cultura italiana) nella sua diversità.

Dall'analisi delle traduzioni di *Morte accidentale di un anarchico* si può evincere non solo quale sia la posizione della cultura inglese nei confronti di quella italiana, ma anche fino a che punto la cultura inglese può aprirsi a quella italiana senza perdere la propria indispensabile identità. Si è dunque avvalorata una delle considerazioni più innovative dei moderni *Translation Studies* descrittivi, dimostrando che adattare il testo originale al contesto e alla funzione d'arrivo non significa rifiutare o distruggere l'Altro, ma vuol

dire piuttosto rendere l'Altro comprensibile; ed è proprio questo il compito principale del traduttore.

Infine, si è visto nel sesto capitolo come entrambe le traduzioni inglesi implichino un certo grado di manipolazione dell'originale italiano (cfr. 4.2.3) dettata prima di tutto dal bisogno di esplicitare quell'implicito culturale che può essere ricavato solo dalla conoscenza del contesto in cui il testo di partenza si inserisce. Queste considerazioni permettono di concludere ribadendo il nesso più volte sottolineato tra il paradigma degli studi culturali promosso dai *Translation Studies* e un tipo di linguistica pragmatica come quella sistemico-funzionale, che è anch'essa tutta incentrata sul concetto di 'cultura'.

Se il concetto di 'traduzione' è strettamente legato a quello di 'cultura', è altrettanto vero che il problema traduttologico non può riguardare solo gli studiosi di traduzione, ma dovrebbe coinvolgere la 'cultura' nel suo insieme: essendo la traduzione parte integrante di ogni patrimonio culturale, è indispensabile sensibilizzare gli ambienti di ricerca allo studio della traduzione e del suo grande contributo allo sviluppo delle civiltà.

BIBLIOGRAFIA

Linguistica e Teoria della Traduzione

AIXELÁ, J.F. (1996): "Culture-Specific Items in Translation", in R. ÁLVAREZ & M. C.-A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Filadelfia-Adelaide, Multilingual Matters, pp. 52-78.

ALCARAZ, E. (1996): "Translation and Pragmatics", in R. ÁLVAREZ & M. C.-A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Filadelfia-Adelaide, Multilingual Matters, pp. 99-115.

ÁLVAREZ, R. & VIDAL, M. C.-A. (1996): "Translating: A Political Act", in R. ÁLVAREZ & M. C.-A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Filadelfia-Adelaide, Multilingual Matters, pp. 1-9.

AUSTIN, J.L. ([1962] 1975): *How to Do Things with Words*. A cura di J. O. URMSON & M. SBISA. 2nd edition, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

BAKER, M. (1996): "Linguistics & Cultural Studies. Complementary or Competing Paradigms in Translation Studies?", in W. WILSS (Festschrift für), *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp. 9-19.

BANDIA, P.F. (1993): "Translation as Culture Transfer: Evidence from African Creative Writing", *TTR*, Montreal, 6, 2, pp. 55-78.

BASSNETT-MCGUIRE, S. (1985): "Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", in T. HERMANS (a cura di), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londra, Croom Helm, pp. 87-102.

BASSNETT, S. ([1980] 1991): *Translation Studies*, Londra-New York, Routledge.

BASSNETT, S. (1996): "The Meak or the Mighty: Reappraising the Role of the Translator", in R. ÁLVAREZ & M. C.-A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Filadelfia-Adelaide, Multilingual Matters, pp. 10-24.

BASSNETT, S. & LEFEVERE, A. (a cura di) (1990): *Translation, History and Culture*, Londra-NewYork, Pinter.

BEAUGRANDE De, R. (1992): "Cognition, Communication, Translation, Instruction: the Geopolitics of Discourse", in R. De BEAUGRANDE (a cura di), *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 1-22.

BELL, R. (1991): *Translation and Translating*, Londra, Longman.

BENJAMIN, W. (1993): "Il compito del traduttore". Trad. di G. Bonola. [tit. orig. *Die Aufgabe des Übersetzers*, comparso per la prima volta nel 1923 come Introduzione alla sua traduzione dei *Tableaux Parisiens* di Baudelaire.] In NERGAARD, S. *La teoria della traduzione nella storia, testi di Cicerone... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani, pp. 221-236.

BERMAN, A. (1984): *L'épreuve de l'étranger*, Parigi, Gallimard.

BLANCHOT, M. (1991): "Tradotto da...", in G. FRANCI & A. MARCHETTI (a cura di), *"Ripae ulterioris amore". Traduzioni e traduttori*, Genova, Marietti, pp. 223-240.

BOCHNER, S. (a cura di) (1981): *The Mediating Person: Bridges between Cultures*, Cambridge, Schenkman.

BRAKE, T., WALKER, D. M., WALKER, T. (1995): *Doing Business Internationally: The Guide to Cross-Cultural Success*, Burr Ridge, Irwin.

BÜHLER, K. ([1934] 1982): *Sprachtheorie*, New York, G. Fisher.

CARBONELL, O. (1996): "The Exotic Space of Cultural Translation", in R. ÁLVAREZ & M. C.-A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Filadelfia-Adelaide, Multilingual Matters, pp. 79-98.

CATFORD, J. (1965): *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford, Blackwell.

CHAMBERLAIN, L. (1988): "Gender and the Metaphorics of Translation", *Signs*, 13, pp. 454-472.

CHOMSKY, N. (1972): *Studies on Semantics and Generative Grammar*, L'Aia, Mouton.

CORDONNIER, J.-L. (1995): *Traduction et culture*, Crédif, Hatier/Didier.

CROCE, B. (1908): *Estetica*, Bari, Laterza.

CROCE, B. (1993): "Indivisibilità dell'espressione in modi o gradi e critica della retorica", in S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia, testi di Cicerone... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani, pp. 207-213 [tratto da CROCE, B. ([1902] 1928): *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza].

CROCE, B. (1993): "L'intraducibilità della rievocazione", in S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia, testi di Cicerone... [et al.]*, Milano, strumenti

Bompiani, pp. 214-220 [tratto da CROCE, B. (1936): *La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza].

DELABASTITA, D. (1990): "Translation and the Mass Media", in S. BASSNETT & A. LEFEVERE (a cura di), *Translation, History and Culture*, Londra-New York, Pinter, pp. 97-109.

DELABASTITA, D. & D'HULST, L. (1993): *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.

DE MARTINO, G. (1968): *La traduzione attraverso le culture*, Napoli, Casa Editrice Federico & Ardia.

DERRIDA, J. (1979): "Border Lines", in G. HARTMAN (a cura di.), *Deconstruction and Critics*, New York, Continuum.

DERRIDA, J. (1995): "Des Tours de Babel". Trad. di A. Zinna [tit. orig. *Des Tours de Babel* (1985)]. In S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione, testi di Jakobson... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani, pp. 367-418.

DOLET, E. (1540): *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Lione (Il testo esiste in fac-simile in E. CARY (1963): *Les grands traducteurs français*, Ginevra, Georg & Cie, pp. 5-14).

ECO, U. (1995): "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in S. NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione, testi di Jakobson... [et al.]*, Milano, Strumenti Bompiani, pp. 121-146.

FIRTH, J.R. (1959): *Papers in Linguistics 1934-1951*, Londra, Oxford University Press.

FOUCAULT, M. (1980): *Power/Knowledge*, a cura di C. Gordon, New York, Pantheon Books.

GODARD, B. (1990): "Theorizing Feminist Discourse/Translation", in S. BASSNETT & A. LEFEVERE (a cura di), *Translation, History and Culture*, Londra-New York, Pinter, pp. 87-96.

GOUANVIC, J.-M. (1993): "Présentation. Traduction, mixité et politique", *TTR*, Montreal, 6, 2, pp. 7-9.

GRICE, H.P. (1975): "Logic and Conversation", in *Syntax and Semantics, Vol. 3: Speech Acts*. Ed. by P. COLE & J.L. MORGAN, New York, Academic Press , pp. 44-58.

GROSMAN, M. (1993): "Cross-cultural awareness: focusing on otherness", in C. DOLLERUP & A. LINDEGAARD (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 51-57.

HALL, E.T. (1976): *Beyond Culture*, New York, Anchor Press-Doubleday.

HALL, E.T. (1990): *The Silent Language*, New York, Anchor Books, Doubleday.

HALLIDAY, M.A.K. (1966): "Linguistics and Machine Translation", in A. McINTOSH & M.A.K. HALLIDAY (a cura di), *Patterns of Language*, Londra, Longman.

HALLIDAY, M.A.K. (1973): *Explorations in the Functions of Language*, Londra, Edward Arnold.

HALLIDAY, M.A.K. ([1966] 1976a): "Deep Grammar: System as Semantic choice", in G. KRESS (a cura di), *Halliday: System and Function in Language*, Londra, Oxford University Press, pp. 88-100.

HALLIDAY, M.A.K. ([1970] 1976b): "Modality and Modulation in English", in G. KRESS (a cura di), *Halliday: System and Function in Language*, Londra, Oxford University Press, pp. 189-213.

HALLIDAY, M.A.K. (1976c): " 'The Teacher Taught the Student English': An Essay in Applied Linguistics", in P.A. REICH (a cura di), *The Second LACUS Forum 1975*, Columbia S.C., Hornbeam, pp. 344-349.

HALLIDAY, M.A.K. (1978): *Language as Social Semiotic: the Social Interpretation of Language Meaning*, Londra, Edward Arnold.

HALLIDAY, M.A.K. (1985): *An Introduction to Functional Grammar*, Londra, Edward Arnold.

HALLIDAY, M.A.K. (1992): "Language Theory and Translation Practice", *Rivista internazionale di tecnica della traduzione*, 0, pp. 15-25.

HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, R. (1976): *Cohesion in English*, Londra, Longman.

HALLIDAY, M.A.K. & HASAN, R. (1989): *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford, Oxford University Press.

HERMANS, T. (a cura di) (1985): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londra, Croom Helm.

HERMANS, T. (1996): "Norms and the Determination of Translation. A Theoretical Framework", in R. ÁLVAREZ & M. C-A. VIDAL (a cura di), *Translation, Power, Subversion*, Clevedon-Filadelfia-Adelaide, Multilingual Matters, pp. 25-51.

HOBSBAWM, E.J. (1990): *Nation and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*, New York, Cambridge University Press.

HOLMES, J.S. (1988): *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

HYMES, D. (1972a): "Models of the Interaction of Language and Social Life", in J. GUMPERZ & D. HYMES (a cura di), *Directions in Sociolinguistics*, New York, Holt, Rinehart, Winston, pp. 35-71.

HYMES, D. (1972b): "On Communicative Competence", in J.B. PRIDE & J.S. HOLMES (a cura di), *Sociolinguistics*, Harmondsworth, Penguin Books, pp. 269-93.

HYMES, D. (1992): "The Concept of Communicative Competence Revisited", in M. PÜTZ (a cura di), *Thirty Years of Linguistic Evolution: Studies in Honour of René Dirven on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, Amsterdam, John Benjamins, pp. 31-58.

ILYAS, A.I. (1992): "A Typology for Translation", in R. De BEAUGRANDE (a cura di), *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 45-53.

JAKOBSON, R. (1969): "Linguistics and Poetics", in T.A. SEBEOK (a cura di), *Style in Language*, Cambridge, Mass., M.I.T., pp. 350-377.

JAKOBSON, R. (1971): *Selected Writings*, vol. 2, Word and Language, L'Aia, Mouton.

KATAN, D. (1996): *Translation Across Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Sslmit, Trieste, Università degli studi di Trieste.

KATAN, D. (1997): "L'importanza della cultura nella traduzione", in M. ULRYCH (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET pp. 31-74.

KRONTIRIS, T. (1992): *Oppositional Voices: Women as Writers and Translators of Literature in the English Renaissance*, Londra-New York, Routledge.

LADMIRAL, J.-R. (1996): "Pour une psychologie de la traduction", in W. WILSS (Festschrift für), *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp. 27-35.

LAMBERT, J. (1992): "The cultural component reconsidered", in M. SNELL-HORNBY, F. POCHHACKER & K. KAINDL, *Translation Studies - an interdiscipline*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 17-26.

LANE-MERCIER, G. (1997): "Translating the Untranslatable: The Translator's Aesthetic, Ideological and Political Responsibility", *Target. International Journal of Translation Studies*, 9, 1, pp. 43-68.

LEFEVERE, A. (1980): "Translating Literature/Translated Literature - The State of the Art", in O. ZUBER (a cura di), *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, pp. 153-161.

LEFEVERE, A. (1997): "Concezione della traduzione in Cina e in Occidente". Trad. di S. Campanini. In M. ULRYCH (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, pp. 195-211.

LEFEVERE, A. (di prossima pubblicazione): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Versione italiana trad. da S. Campanini, Torino, UTET.

LEVINE, S.J. (1991): *The Subversive Scribe*, Saint Paul, Minnesota, Greywolf Press.

LEVINE, S.J. (1992): "Translation as (sub)version: on translating *Infante's Inferno*", in L. VENUTI (a cura di), *Rethinking Translation*, Londra-New York, Routledge, pp. 75-85.

LEVY, J. (1995): "La traduzione come processo decisionale". Trad. di S. Traini. [tit. orig. *Translation as a Decision Process*, 1967]. In NERGAARD, S. (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione, testi di Jakobson... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani, pp. 63-83.

LYONS, J. (1971): *Introduzione alla linguistica teorica*. Trad. di E. Mannucci e F. Antonucci. Bari, Editori Laterza. [ediz. orig.: *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge University Press, Londra, 1968].

MACURA, V. (1990): "Culture as Translation", in S. BASSNETT & A. LEFEVERE (a cura di), *Translation, History and Culture*, Londra-New York, Pinter, pp. 64-70.

MALINOWSKI, B. ([1923] 1994): "The Problem of Meaning in Primitive Languages", in M. JANET (a cura di), *Language and Literacy in Social Practice: A Reader*, Londra, Multilingual Matters, pp. 1-10.

MASON, I. (1992): "Discourse, Ideology and Translation", in R. De BEAUGRANDE (a cura di), *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 23-34.

MESCHONNIC, H. (1973): *Pour la Poétique II*, Parigi, Gallimard.

MOHANTY, N. (1993): "Translation: a symbiosis of cultures", in C. DOLLERUP & A. LINDEGAARD (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 25-37.

MOUNIN, G. (1955): *Les belles infidèles*, Parigi, Cahiers du Sud.

NERGAARD, S. (1993) (a cura di): *La teoria della traduzione nella storia, testi di Cicerone... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani.

NERGAARD, S. (1995) (a cura di): *Teorie contemporanee della traduzione, testi di Jakobson... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani.

NEUBERT, A. & SHREVE, G. (1992): *Translation as Text*, Kent State University, Kent, Ohio, Kent State University Press.

NEWMARK, P. (1988a): *La traduzione: problemi e metodi*. Trad. di F. Frangini. Milano, Garzanti.

NEWMARK, P. (1988b): *A Textbook of Translation*, Londra, Prentice Hall.

NEWMARK, P. (1996): "The Ethics of Translation: Diverging from the Source Language Text", in W. WILSS (Festschrift für), *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp. 37-41.

NIDA, E.A. (1964): *Toward a Science of Translating*, Leida, E.J.Brill.

NIDA, E.A. (1974): *Exploring Semantic Structures*, Monaco, Fink.

NIDA, E.A. & TABER, C. ([1969] 1982): *The Theory and Practice of Translation*, Leida, Brill.

NIRANJANA, T. (1992): *Siting Translation. History, Post-Structuralism and the Colonial Text*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

NORD, C. (1993): "Translation as a process of linguistic and cultural adaptation", in C. DOLLERUP & A. LINDEGAARD (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 59-67.

ORTEGA Y GASSET, J. (1993): "Miseria e splendore della traduzione". Trad. di A. Lozano Raniero e C. Rocco [tit. orig. *Miseria y splendor de la traduccion* (1937)]. In S. NERGAARD (a cura di), *La teoria della traduzione nella storia, testi di Cicerone... [et al.]*, Milano, strumenti Bompiani, pp. 181-206.

QUIRK, R., GREENBAUM, S., LEECH, G., SVARTVIK, J. (1985): *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Londra, Longman.

QUIRK, R. & GREENBAUM, S. (1990): *A Student's Grammar of the English Language*, Harlow (Essex), Longman.

RACCANELLO, M. (1997): "La traduttologia in Francia", in M. ULRYCH (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, pp. 263-289.

ROBINSON, D. (1995): "Theorizing Translation in a Woman's Voice", *The Translator: Studies in Intercultural Communication*, 1, 2, pp. 153-175.

ROSENZWEIG, F. (1991): "La scrittura e Lutero". Trad. di G. Bonola [tit. orig. *Die Schrift und Luther* (1936)]. In G. BONOLA (a cura di), *La scrittura*, Roma, Città Nuova, pp. 115-141.

SAGER, J.C. (1996): "Stretching the Limits of 'Translation'. Are There Translation-Specific Text Types?", in W. WILSS (Festschrift für), *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp. 43-52.

SAPIR, E. (1972): "Cultura genuina e spuria", in *Cultura, Linguaggio e Personalità*. Trad. di G. Percoco. Torino, Einaudi, pp. 65-96.

SAVORY, T.H. (1968): *The Art of Translation*, Londra, Cape.

SCARPA, F. (1997): "Equivalenza funzionale e tipologie testuali nella traduzione", in M. ULRYCH (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, pp. 3-30.

SCHÄFFNER, C. & HERTING, B. (1992): " 'The Revolution of the Magic Lantern': A Cross-Cultural Comparison of Translation Strategies", in M. SNELL-HORNBY, F. POCHHACKER & K. KAINDL, *Translation Studies - an Interdiscipline*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 27-36.

SEARLE, J.R. (1969): *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press.

SENGUPTA, M. (1990): "Translation, Colonialism and Poetics: Rabindranath Tagore in Two Worlds", in S. BASSNETT & A. LEFEVERE (a cura di), *Translation, History and Culture*, Londra-New York, Pinter, pp. 56-63.

SNELL-HORNBY, M. (1990): "Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany", in S. BASSNETT & A. LEFEVERE (a cura di), *Translation, History and Culture*, Londra-New York, Pinter, pp. 79-86.

SNELL-HORNBY, M., POCHHACKER, F. & KAINDL, K. (1992): *Translation Studies - an Interdiscipline*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.

STEINER, E. (1995): *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, 2a edizione. Trad. di R. Bianchi con integrazioni e varianti per la 2a edizione di C. Béguin. Milano, Garzanti.

STEINER, E. (1996): "An Introduction to Linguistics and Translation Studies - Opening Remarks of a Lecture for Beginning Students", in W. WILSS (Festschrift für), *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden*, Tubinga, Gunter Narr Verlag, pp.

53-58.

SWAIN, M. (1985): "Large-scale communicative testing; a case-study", in Y.P. LEE *et al.* (a cura di), *New Directions in Language Testing*, Oxford, Pergamon, pp. 35-46.

TAFT, R. (1981): "The Role and Personality of the Mediator", in S. BOCHNER (a cura di), *The Mediating Person: Bridges between Cultures*, Cambridge, Schenkman, pp. 53-88.

TAYLOR, C. (1997): "Il ruolo della linguistica sistemico-funzionale nella traduzione", in M. ULRYCH (a cura di) *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, pp. 99-117.

TAYLOR TORSELLO, C. (1984): *English in Discourse. A Course for Language Specialists*, vol. 1, Padova, Cleup Editore.

TAYLOR TORSELLO, C. (1987): *Shared and Unshared Information in English: Grammar to Texts*, Padova, Clesp [Unipress].

TAYLOR TORSELLO, C. (1992): *English in Discourse. A Course for Language Specialists*, vol. 2, Padova, Cleup Editore.

TOURY, G. (1985): "A Rationale for Descriptive Translation Studies", in T. HERMANS (a cura di) *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, Londra, Croom Helm, pp. 16-41.

TOURY, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.

ULRYCH, M. (1992): *Translating Texts: from Theory to Practice*, Rapallo, Cideb.

ULRYCH, M. (1997): "La traduzione nella cultura anglosassone contemporanea: tendenze e prospettive", in M. ULRYCH (a cura di), *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, UTET, pp. 213-248.

VENUTI, L. (1995): *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londra-New York, Routledge.

VERMEER, H.J. (1992): "Translation Today: Old and New Problems", in M. SNELL-HORNBY, F. POCHHACKER & K. KAINDL, *Translation Studies - an Interdiscipline*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 3-16.

VINAY, J.P. & DARBELNET, J. (1976): *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Parigi, Didier.

VINAY, J.P. & DARBELNET, J. (1995): *Comparative Stylistics of French and English:*

a Methodology for Translation. Transl. and ed. by J.C. SAGER & M.-J. HAMEL. Amsterdam, John Benjamins.

WIDDOWSON, H.G. (1979): *Explorations in Applied Linguistics*, Oxford, Oxford University Press.

WILSON, D. & SPERBER, D. (1988): "Representation and Relevance", in *Mental Representations: The Interface between Language and Reality*. Ed. by R. KEMPSON, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 133-153.

WILSS, W. (1992): "Translation as a Knowledge-Based Activity: Context, Culture, and Cognition", in R. De BEAUGRANDE (a cura di), *Language, Discourse and Translation in the West and Middle East*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 35-41.

WINTER, W. (1969): "Impossibilities of Translation", in T.M. Olshevsky (a cura di), *Problems in the Philosophy of Language*, New York, Holt, Rinehart & Winston.

WITTE, H. (1993): "Translation as a means for a better understanding between cultures", in C. DOLLERUP & A. LINDEGAARD (a cura di), *Teaching Translation and Interpreting*, Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins, pp. 69-75.

ZUBER, O. (a cura di) (1980): *The Language of Theatre. Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press.

Storia, storia della letteratura, studi critici letterari e opere di Dario Fo

BACHTIN, M. (1979): *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.

BINNI, L. (1977): *Dario Fo*, Collana "Il Castoro", Firenze, La Nuova Italia.

CAPPA, M. & NEPOTI, R. (1982): *Dario Fo*, Roma, Gremese Editore.

CHIERICI, M. (1998): "Dario Fo. Mistero buffo di un Nobel", *Sulle nuvole. Air Europe*, 6, 4, pp. 12-19.

DESIDERI, A. (1989): *Storia e storiografia*, vol. 3, Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna.

FO, D. ([1974] 1988): "Morte accidentale di un anarchico", in *Le commedie di Dario Fo VII*, Torino, Einaudi, pp. 3-83, (Gli Struzzi, 330).

FO, D. (1991): *Accidental Death of an Anarchist*. Adapted by G. Richards, from a transl. by G. Hanna. Intr. By S. Hood. Londra, Methuen Drama.

FO, D. (1992): "Accidental Death of an Anarchist", in *Plays: 1*. Transl. by E. Emery. Intr. By S. Hood. Londra, Methuen Drama, pp. 123-211.

GUGLIELMINO, S. (1971): *Guida al Novecento*, 3a edizione ampliata, Milano, Principato Editore.

MANACORDA, G. & GANGEMI, G. (1995): *Storia della letteratura italiana dal Cinquecento al Settecento*, Roma, Tascabili Economici Newton.

PAOLINI, M. & VACIS, G. (1997): *Il racconto del Vajont*, Milano, Garzanti.

SKED, A. & COOK, C. (1979): *Post-War Britain. A Political History*, Harmondsworth, Penguin Books.

VALENTINI, C. (1997): *La storia di Dario Fo*, 2a edizione riveduta e ampliata, Milano, Universale Economica Feltrinelli.

ZANOBINI, F. (1990): *Il presente della memoria*, vol. 2, Firenze, Editore Bulgarini.

Dizionari ed Enciclopedie

AA.VV. (1977): *Dizionario Inglese-Italiano, Italiano-Inglese*. A cura di M. Skey. Torino, Società Editrice Internazionale.

COLLINS (1994): *Collins English Dictionary*. General Consultant J.M. Sinclair. 3rd edition, Glasgow, Harper Collins Publishers.

DE AGOSTINI (1990): *Grande Dizionario della Lingua Italiana*. Ed. Remo Sandron - Firenze. 4a edizione, Novara, Istituto Geografico De Agostini.

DEVOTO-OLI (1987): *Nuovo Vocabolario illustrato della lingua italiana*. A cura di G.D. Oli e L. Magini. 1a edizione, Milano, Selezione dal Reader's Digest.

GARZANTI (1987): *Il Grande Dizionario Garzanti della Lingua Italiana*. 1a edizione, Milano, Garzanti Editore.

MOTTA (1968): *Enciclopedia Motta*. 4a edizione, Milano, Federico Motta Editore, 14 vv.

OALD (1989): *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Ed. by A.S. Hornby. 4th edition, Oxford, Oxford University Press.

TRECCANI (1997): *La piccola Treccani. Dizionario Enciclopedico*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani, 12vv.

WEBSTER (1991): *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary*. Ed. by C. Mish. Springfield, Massachussetts, U.S.A., Merriam-Webster Inc.

ZINGARELLI (1996): *Lo Zingarelli 1996. Vocabolario della lingua italiana*. A cura di M. Dogliotti e L. Rosiello. 12a edizione, Bologna, Zanichelli.

APPENDICI

APPENDICE 1:

Copertina e poscritti della versione italiana di *Morte accidentale di un anarchico* edita da Einaudi

GLI STRUZZI 330

Le commedie di Dario Fo



EINAUDI

Morte accidentale di un anarchico
La signora è da buttare

Quando questa commedia andò in scena, nel dicembre 1970, in un breve prologo che l'introduceva si affermava l'intenzione di raccontare un fatto realmente accaduto: il «volo» da una finestra del quattordicesimo piano del palazzo della polizia di New York dell'emigrante italiano Salsedo, anarchico. Ci volleto allora (era il 1921) perizie e superperizie, inchieste e controinchieste, sostenute da un vasto movimento d'opinione, per accertare le responsabilità e per stabilire che l'anarchico non era morto accidentalmente, o per suicidio, ma era stato assassinato dai poliziotti nel corso di un interrogatorio. A giustificare poi l'attualizzazione e la trasposizione scenica dei fatti si sosteneva, con scoperta ironia, che se qualche analogia con eventi di casa nostra era riscontrabile nel testo, ciò andava esclusivamente attribuito a quell'indecifrabile magia, costante nel teatro in quanto reinvenzione della realtà, che in infinite occasioni ha fatto sí che storie pazzesche, completamente inventate, si siano trovate ad essere impudentemente imitate dalla realtà.

Non era una coincidenza casuale che la prima dello spettacolo avvenisse nei giorni in cui si celebrava a Milano il processo Calabresi - «Lotta Continua», successivamente rinviato e quindi sospeso per cause di forza maggiore (morte non accidentale dell'attore). Il processo, si ricorderà, avrebbe dovuto «far luce» sulla morte dell'anarchico Pinelli, precipitato da una finestra del quarto piano del palazzo della questura di Milano nel corso dell'inchiesta sulle bombe del 12 dicembre: primo anello di una lunga catena di atti delittuosi che si sarebbero susseguiti fino ai giorni piú recenti. Fu cosí che lo spettacolo si vide attribuito un ruolo di controinformazione e di cronaca quotidiana che avrebbe continuato a svolgere a lungo – con una vita non sempre facile: capita spesso che la realtà non sopporti l'intervento critico della fantasia, e ritenga pericoloso il dibattito che tale intervento sollecita tra il vasto pubblico. L'autore e i suoi compagni si sono dunque trovati ad essere cronisti-critici della «strage di stato continua» che, iniziata con il contrattacco reazionario all'iniziativa operaia del '69, è ancora lontana dall'esaurirsi.

Nella denuncia e nella lotta a questa situazione, *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi* ha svolto, e oggi abbiamo gli elementi per affermarlo, un ruolo non secondario: un ruolo preciso di strumento per la lotta politica. Che, sia ben chiaro, non avrebbe potuto svolgere se si fosse semplicemente riconosciuto il compito della controinformazione, se non esistesse cioè, come premessa al lavoro complessivo di Dario Fo e della «Comune», una doppia consapevolezza. Alla base del testo, della serie scatenata di invenzioni comico-grottesche in cui si articola – come penosamente grotteschi sono i risvolti delle vicende cui il testo fa riferimento –, c'è la riflessione leninista della teoria dello stato e delle sue funzioni. La magistratura e la polizia che lo spettacolo mette sotto accusa non sono istituzioni da criticare o da correggere, sulle quali far pressione per evitarne le disfunzioni: sono le espressioni piú dirette dello stato borghese, del nemico di classe da abbattere. D'altra parte, per quanto riguarda la natura di questo strumento per la lotta politica, facciamo nostra la convinzione di un teatro che «possa descrivere il mondo d'oggi agli uomini d'oggi, solo a patto che lo descriva come un mondo che può (e deve) essere cambiato». Purché, nel suo modo di essere e di operare, sappia legarsi correttamente agli sviluppi della lotta di classe, oggi, nel nostro paese.

Come ci è venuto in mente di allestire uno spettacolo legato al tema della strage di stato? Anche in questo caso siamo stati spinti da una situazione di necessità. Durante la primavera '70 i compagni che assistevano ai nostri spettacoli – compagni operai, studenti, democratici progressisti – ci sollecitavano a scrivere un intero testo sulle bombe di Milano e sull'assassinio di Pinelli, che ne discutesse le cause e le conseguenze politiche. La ragione di questa richiesta era costituita dal pauroso vuoto d'informazione attorno al problema. Passato lo shock iniziale, la stampa taceva: i giornali della sinistra ufficiale, «l'Unità» in testa, non si sbilanciavano e non andavano oltre sporadici commenti del tipo: «Il fatto è sconcertante», «Come oscura è la morte di Pinelli, cosí rimane avvolta nel mistero la strage alle banche». Si aspettava che «luce venisse fatta». Aspettare, purché non si facesse caciara...

E invece no. Bisognava far caciara, con ogni mezzo: perché la gente che è sempre distratta, che legge poco e male e solo quel che gli passa il convento, sapesse come lo stato può organizzare il massacro e gestire il pianto, lo sdegno, le medaglie alle vedove e agli orfani, e i funerali con i carabinieri sull'attenti che fanno il presentat'arm...

All'inizio dell'estate esce da Samonà-Savelli il libro *La strage di stato*: un documento straordinariamente preciso, ricco di materiale, e soprattutto scritto con grande decisione e coraggio. In autunno «Lotta Continua» e il suo direttore Pio Baldelli vengono denunciati dal commissario Calabresi. È a questo punto che anche noi comprendiamo la necessità di muoverci al piú presto.

A nostra volta iniziamo il lavoro d'inchiesta. Un gruppo di avvocati e giornalisti ci fa avere le fotocopie di alcuni servizi condotti dalla stampa democratica e di sinistra – ma non pubblicati; abbiamo la fortuna di mettere il naso in documenti riguardanti inchieste giudiziarie, ci è dato perfino di leggere il decreto di archiviazione dell'affare Pinelli (e, come è noto, i processi che se-

condo alcuni avrebbero definitivamente dovuto «far luce» sull'episodio verranno successivamente rinviati e definitivamente sospesi: per morte non accidentale dell'attore).

Stendemmo una prima bozza di commedia. Farsa, addirittura: tanto penosamente grotteschi risultavano gli atti delle istruttorie, le contraddizioni delle dichiarazioni ufficiali. Ci viene fatto presente che potremmo correre il rischio di denunce, incriminazioni, processi: decidiamo comunque che vale la pena di tentare, che, anzi l'andar giú a piedi giunti sia necessario, è il nostro dovere di militanti politici. L'importante è fare in fretta, intervenire a caldo.

Il debutto, al capannone di via Colletta, coincide con i giorni in cui si celebra il processo a Pio Baldelli. È un successo di massa straordinario: ogni sera la sala è esaurita mezz'ora prima dell'inizio dello spettacolo, ci troviamo a recitare con la gente sul palcoscenico, fra le quinte. Nonostante le provocazioni: come la telefonata del solito ignoto che denuncia la presenza di una bomba in sala, l'intervento della Volante, il rilievo dato all'«incidente» dalla stampa padronale. Nonostante tutto ciò, sollecitati a tener duro dai compagni avvocati del processo Calabresi-Baldelli, le repliche proseguono a platee esaurite fin oltre la metà di gennaio.

Le difficoltà cominciano con la partenza per la tournée. In via Colletta siamo a casa nostra: fuori, i compagni che ci organizzano sono costretti ad affittare teatri, cinema, sale da ballo. C'è piú d'un gestore che si rifiuta di accordarci la sala, disposto a pagare ogni danno, dal momento che qualcuno l'ha consigliato di non insistere, di lasciar correre... Qualcuno che non vuol perdere il suo posto di questore.

Spesso, però, le apparenti sconfitte diventano nostre vittorie. A Bologna, per esempio, ci vengono negati i millecinquecento posti del teatro Duse: riusciamo ad ottenere i seimila del Palazzetto dello Sport, e la gente lo affolla. Si comincia ad intuire che se la polizia e qualche sindaco piú o meno governativo si dànno tanto da fare perché certe cose non si sappiano... ebbene, certe cose vanno assolutamente sapute.

Ma qual è la vera ragione del successo dello spettacolo? Non tanto lo sghignazzo che provoca sulle ipocrisie, sulle menzogne organizzate in modo becero e grossolano – a dir poco – dagli organi costituiti e dalle autorità ad essi preposte (giudici, commissari, questori, prefetti, sottosegretari e ministri): è soprattutto il discorso sulla socialdemocrazia e le sue lacrime di coccodrillo, l'indignazione che si placa attraverso il ruttino dello scandalo, lo scandalo come catarsi liberatoria del sistema. Il rutto che si libera felice nell'aria anche attraverso il naso e le orecchie proprio attraverso lo scandalo che esplode, quando si viene a scoprire che massacri, truffe, assassinî sono compiuti da organismi del pote-

re, ma che dall'interno del potere altri organismi, magari spinti dall'opinione pubblica incazzata, li denunciano e li smascherano. L'indignazione del buon cittadino democratico cresce fino a soffocarlo: ma la soddisfazione che sono, alla fine, gli organi stessi di quella società marcia e corrotta a puntare il dito accusatore verso se stessa, verso le sue «parti malate», lo rende libero, disintasato in ogni buco del suo spirito. Fino a farlo esplodere felice nel grido: «Viva questa bastarda società di merda, che si pulisce però sempre con carta soffice e profumata, e che, ad ogni rutto, si porta educatamente una mano davanti alla bocca!»

Morte accidentale di un anarchico è stata finora rappresentata per due stagioni, recitata circa trecento volte, vista da oltre trecentomila persone. Nel frattempo la spirale della strategia della tensione è cresciuta, ha prodotto altre vittime: il testo si è aggiornato, il discorso si è fatto piú esplicito. Con la morte di Feltrinelli si è arricchito di una lunga presentazione, il titolo è stato mutato in *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi*: lo scopo immediato è quello di far comprendere come la strage di stato continui imperterrita, ed i mandanti siano sempre gli stessi. Gli stessi che hanno tenuto in carcere Valpreda e i suoi compagni, sperando che crepassero, gli stessi che ammazzano a bastonate un ragazzo per le strade e nel carcere di Pisa, che a Parma fanno accoltellare un militante rivoluzionario – non un generico «giovane antifascista», come tristemente insistono i revisionisti. Gli stessi che preparano un autunno di reazione e di violenza, facendolo precedere dal ricatto verso il movimento, verso tutti quelli che non vogliono saperne di abbassare la testa.

Ma, per loro disgrazia, dovranno accorgersi che siamo in tanti... e stavolta il rutto gli andrà di traverso.

per il Collettivo Teatrale LA COMUNE
Dario Fo

APPENDICE 2:

Frontespizi e poscritti delle due versioni inglesi di *Morte accidentale di un anarchico* edite da Methuen Drama[1]

[1] Il poscritto di Fo tradotto da Ed Emery corrisponde alla seconda nota sulla rappresentazione pubblicata nella versione italiana (cfr. Appendice 1). Esso è riportato anche all'interno della versione di Gavin Richards e Gillian Hanna.

DARIO FO

Accidental Death of an Anarchist

adapted by GAVIN RICHARDS
from a translation by GILLIAN HANNA

Introduced by STUART HOOD

A Methuen Paperback

Accidental Death of an Anarchist

translated by Ed Emery

Postscript

In this Postscript written for the 1974 Einaudi edition of Accidental Death of an Anarchist, *Dario Fo describes the genesis of the play and its impact in Italy. The translation is by Ed Emery.*

How did we hit upon the idea of staging a show based on the theme of the State massacre? Here, we were driven once again by force of circumstances. During the Spring of 1970 the comrades who were coming to see our shows – workers, students and progressives – were asking us to write a full-length piece on the Milan bombings and the murder of Pinelli, a piece which would discuss the political motives and consequences of these events. The reason for their request was the terrible shortage of information on the subject. Once the Press had got over the initial shock, they went silent. The newspapers of the official Left parties – with *L'Unità* at their head – refused to take sides, and limited themselves to the odd comment such as: 'This is a worrying episode', or 'The circumstances surrounding both Pinelli's death and the massacres at the banks are obscure and shrouded in mystery.' They had decided to wait for 'light to be shed' – waiting, so as to avoid making too much fuss.

But no. This was precisely the time to make a fuss, with every means available: so that people who are always thinking about other things, who don't read much and don't read well, and even then are only interested in their own patch, could be told how the State is capable of organising a massacre and at the same time organise the mourning, the public outrage, the

medals for the widows and orphans, and the official funerals with carabinieri presenting arms and standing to attention.

At the begining of that Summer, Samonà-Savelli had published the book *La Strage di Stato* (published as 'Italian State Massacre', Libertaria, London, 1971): this was an extraordinarily detailed documentation, packed with material, which showed great courage and determination on the part of its authors. Then, in the Autumn, legal proceedings were started by Inspector Calabresi against the newspaper *Lotta Continua*, and its editor Pio Baldelli. It was at this point that we too realised that it was time to get something moving as soon as possible.

We in turn embarked on a research project. A group of lawyers and journalists made available to us photocopies of several articles which had been prepared by democratic and left-wing newspapers but never published. We were also lucky enough to get our hands on various documents from the court proceedings, as well as being able to read the judges' Order for the Pinelli case to be shelved (and, as we know, the important trials which, in some people's view, would have 'shed light' on the episode, were subsequently postponed and then abandoned definitively: by reason of the non-accidental death of the actor). [7]

We drew up a first draft of the play. It was, naturally, a farce, because such was the painful grotesqueness of the court proceedings and the contradictions in official statements. We were informed that we might be running the risk of legal proceedings, with trials and charges being brought against us. Nevertheless, we decided not only that it was worth the effort to try, but also that it was our duty as political militants. The important thing was to act and to act fast.

The first night of the play, in our converted warehouse theatre in via Colletta, coincided with the trial of Pio Baldelli. It was an extraordinary popular success: every evening the theatre was sold out half an hour before the performance began, and we ended up performing with people on the stage, in the wings. Despite the provocations: the usual phone calls from unnamed callers telling us that there was a bomb in the theatre; the interventions of the Flying Squad; the way the

bosses' Press highlighted the incident; despite all this, we were encouraged to hold firm by the lawyer comrades in the Calabresi-Baldelli case, and performances continued, with full houses, away past mid-January.

Our difficulties began when we set off on tour. In via Colletta [8] we were on home ground. Outside Milan, the comrades who were organising things for us went out to try and hire theatres, cinemas and dance halls. There was more than one hall-owner who refused to let us use his premises, even though we were prepared to pay for any damage, since somebody had had a quiet word with him. Somebody who didn't want to lose his job as local police chief.

Often, though, apparent defeats were turned into victories. At Bologna, for example, we were denied the use of the 1,500-seat Duse Theatre. But instead we managed to get the 6,000 seats of the Sports Stadium, and the people came and packed it. It began to become clear that the police and one or two mayors more or less in league with the government, were making an effort to prevent certain things being known about... Well, certain things absolutely *had* to be known about.

But what has been the real reason for the show's success? It is not so much the way it mocks the hypocrisies, the lies that are organised so grossly and blatantly (which is putting it mildly) by the constituted organs of the State and by the functionaries who serve them (judges, police chiefs, prefects, undersecretaries and ministers); it has been above all the way it deals with social democracy and its crocodile tears, the indignation which can be relieved by a little burp in the form of scandal; scandal as a liberating catharsis of the system. A burp which liberates itself precisely through the scandal that explodes, when it is discovered that massacres, giant frauds and murders are undertaken by the organs of power, but that at the same time, from within the powers-that-be, other organs, perhaps pushed by an enraged public opinion, denounce them and unmask them. The indignation of the good democratic citizen grows and threatens to suffocate him. But he has a sense of satisfaction when he sees, in the end, these same organs of this rotten and corrupt society, pointing

the finger at this selfsame society, at its own 'unhealthy parts', and this gives him a sense of freedom throughout his whole being. With his spirit suitably decongested, he shouts: 'Long live this bastard shit society, because at least it always wipes its bum with soft, perfumed paper, and when it burps it has the good manners to put its hand in front of its mouth!'

Accidental Death of an Anarchist has been running for two seasons now. It has been performed something like 300 times, and has been seen by more than 300,000 people. In the meantime, the spiral of the strategy of tension has increased, and has created other victims: the play has been brought up to date, and its message has been made more explicit. With the death of Feltrinelli, [9] a long introductory section was added, and the title was changed to *Morte accidentale di un anarchico e di alcuni altri sovversivi* ('Accidental death of an anarchist, and of other subversives'). Our immediate intention was to make it clear that the State massacre is continuing relentlessly, and that it remains motivated by the same people. The same people who have kept Valpreda and his comrades in prison in the hope that they will die; the same people who have beaten a young man in the streets of Pisa and then in prison and finally killed him; the same ones who are behind a revolutionary militant getting stabbed in Parma – not just an 'anti-fascist youth', as the revisionists are claiming. The same people who are preparing for an Autumn of reaction and violence, preceding it with blackmail against the movement, against all those who are not willing to bow their heads.

But unluckily for them, they will have to realise that there are a lot of us... and that this time their burp is going to stick in their throats.

For the La Comune Theatre Collective
DARIO FO

APPENDICE 3:

Note di Ed Emery sulla traduzione della commedia e del poscritto

NOTES

1. The figure of *il Matto* – the Madman, here rendered as the 'Maniac' – is a typical Fo figure – someone rejected by society who has access to the truth. A Madman appears in two episodes of *Mistero Buffo* contained in this volume. In one he gambles with death, and in the other dices with the soldiers at the foot of the cross.
2. In the Italian edition, the reference to the 'comissario Calabrese' amounts to a pun suggesting the name of Luigi Calabresi, from whose fourth-floor office railwayman the anarchist railwayman Giuseppe Pinelli fell to his death on 15 December 1969. He was to sue the Left-wing newspaper *Lotta continua* for defamation, and was subsequently assassinated. Hence the reference to the non-accidental death of the actor in the Postscript. Italian audiences would have been familiar with a newspaper photograph showing Calabresi wearing a polo neck sweater and sports jacket.
3. See note 2.
4. This song is on a old record compilation by Dischi del Sole, available in the Italian archive of Red Notes, c/o BP15, 2a St Paul's Road, London N1.
5. A famous Neapolitan actor and comedian.
6. The Hot Autumn was a large-scale movement of workers' and students' struggles which developed in late 1969, and were to spread throughout Italy during the following years.
7. See note 2.
8. Via Colletta – the warehouse in Milan occupied by the La Comune theatre collective, which was the base for their militant theatrical activities.
9. Head of the influential Left-wing publishing house of that name. Found dead in suspicious circumstances, with explosive materials near a power pylon. His death has never been explained.