L'ITALIANO COME LINGUA PARODIATA

di Marco Ottaiano

Tradurre da una lingua straniera verso la propria presuppone sempre la difficoltà (oltre che la suggestione) di doversi muovere fra due diversi mondi culturali, di comprendere gli effetti che la lingua di partenza produce nel lettore che in quella lingua legge, di dover ricreare quegli effetti nella lingua d'arrivo.

Cosa accade però quando è proprio la lingua d'arrivo in quanto tale, con il suo suono straniero, a produrre effetti determinati nel testo di partenza? Cosa fare quando sono proprio questi effetti a conferire struttura, ragione artistica e nervo narrativo all'opera?

Per sviluppare tali riflessioni possiamo prendere in considerazione un lavoro teatrale dell'argentino Jorge Accame (1956) dal titolo *Venecia*, dato alle stampe nel 1999 e rappresentato in diversi paesi ispanoamericani, oltre che in Spagna, e ancora, in versione tradotta, in Inghilterra e Stati Uniti, in Francia e, con poca fortuna, in Italia (compagnia Uvapassateatro di Roma, regia di Gaston Troiano). L'opera è imperniata sul personaggio della Gringa, una vecchia e ormai cieca tenutaria di un bordello della remota provincia andina dell'Argentina e sul suo sogno di raggiungere Venezia per ritrovare don Giacomo, un suo antico amore, da lei tradito e truffato molti anni prima. Le tre ragazze che lavorano nel postribolo della Gringa, assieme a Chato (a metà fra cliente affezionato e collaboratore della piccola "azienda" familiare) decidono di organizzare una messa in scena (non dissimile da

quella descritta nel noto film tedesco del 2003 *Goodbye Lenin*, del regista Wolfgang Becker) per illuderla di realizzare la sua aspirazione e, approfittando della sua cecità, la conducono nei pressi di un lago vicino Jujuy facendole credere di essere nella mitica città lagunare.

Accame tratta con astuzia e sapienza scenica questa vicenda: i mezzi rudimentali con i quali viene simulato il viaggio in aeroplano verso Venezia sono un vero e proprio trionfo dell'immaginazione, e l'Italia, percepita attraverso questo schermo labile, si trasforma in un caleidoscopio di monumenti delocalizzati (Venezia non sarà solo la città della laguna ma anche della Cappella Sistina e della torre pendente), così da rafforzare l'effetto fiabesco. Ma è la lingua italiana la vera protagonista della vicenda, e l'oggetto delle migliori trovate comiche: fingere un viaggio in Italia significa anche riprodurne l'idioma, quel parlare infarcito di vocali finali e consonanti doppie che, in fondo, un parlante di lingua spagnola avverte come non troppo lontano da sé. Quando una delle ragazze, perplessa, si rivolge a Chato affinché le possa chiarire come risolvere il problema linguistico per l'ambientazione italiana della messinscena, questi ribadisce quanto sia semplice parlare la lingua che usano a Venezia:

> *Por supuesto que hablo italiano. Es bien fácil. Tenés que ponerle una i o una e a todo lo que decís. Y ya estás hablando italiano. Si vos querés decir por ejemplo: -¿Querés pinchar?-, tenés que decir: -¿Quére pinchare?-. También tenés que cambiar la c por ch. Si queres decir -Cuesta quince pesos cada (hace gesto con la mano) -, se dice: -Cuesti quinche pesi cadi (hace il mismo gesto con la mano)-. Y ya hablás italiano* (Accame 1999, 36).

Quella di Chato è una vera e propria riflessione da ispanofono, di chi guarda il mondo (e in questo caso l'Italia) attraverso la lingua di Cervantes. Siamo in presenza di un vero e proprio rovesciamento di prospettiva rispetto al punto di vista italofono, allo "spagnolo facile da parlare" perché basta aggiungere la *s* finale alle parole del nostro vocabolario. Quando i 5 personaggi (la Gringa, Chato e le tre ragazze) avranno compiuto l'immaginario viaggio verso l'Italia, il contesto linguistico creato per la Gringa sarà costituito semplicemente da parole

spagnole per le quali ci si limiterà ad aggiungere una *i* o una *e* alla consonante finale, oppure a sostituire qualsiasi vocale finale con una delle due sopra menzionate. Fingendosi lo speaker dell'aereo, Chato sottolineerà il finto arrivo nell'aeroporto veneziano con la seguente frase: «Señori pasajeri. Bienvenidi al aeropuerti de Venecia, Italia» (ivi, 45). Più avanti, ecco un esilarante ed esemplificativo botta e risposta architettato da una delle ragazze e dal solito Chato per riprodurre un "vero" dialogo italiano che ha a che fare, manco a dirlo, con la trattativa per il noleggio di una gondola:

> *¿Cuánto cuesti la volti?*
> *Dieci.*
> *Es muchi.*
> *¿Cuánto tieni?*
> *Cinqui.*
> *Bueno, demi. ¡Rapiditi!* (ivi, 46)

Accame pone il lettore italiano dinanzi a uno specchio rivelatore, dunque, uno specchio che però implica la più spinosa fra tutte le questioni traduttive: tradurre verso la stessa lingua che nel testo di partenza viene parodiata. Le difficoltà che il testo argentino presuppone per il traduttore inglese o per quello francese sono nulle rispetto a una traduzione verso la lingua italiana, una traduzione che però, al tempo stesso, offre un'inedita e stimolante chiave interpretativa: porre il lettore italiano dinanzi agli effetti dei suoni della sua stessa lingua nel parlante straniero.

La storia della traduzione (non solo di quella letteraria) è ricca di casi in cui tale scarto ha sancito la sconfitta totale del traduttore, la sua resa e l'assolto cambio di traiettoria nel testo d'arrivo. È piuttosto noto, e paradigmatico, fra i tanti, quello di una celebre pellicola inglese del 1988, *A fish called Wanda* (*Un pesce di nome Wanda*) per la regia di Charles Crichton su sceneggiatura di John Cleese e dello stesso regista. Nel film originale Otto, uno dei personaggi principali, interpretato dall'attore americano Kevin Kline, ama inserire nelle sue frasi, soprattutto quando amoreggia con l'avvenente Wanda (interpretata da Jamie Lee

Curtis), parole o modi di dire italiani (soprattutto nomi di piatti tipici e di monumenti del Bel Paese), atteggiamento che tende a rivendicare delle origini latine che ne sottolineino la virilità. Ebbene, nella versione italiana la scelta di doppiaggio porterà il personaggio a utilizzare lo spagnolo invece che l'italiano, in modo da favorire lo scarto, restituire comunque un'aura di esibito *machismo* e conservare l'effetto comico. Lo stratagemma funziona perfettamente, e per lo spettatore italiano il personaggio di Otto è e resterà sempre quello di un simpatico sbruffone americano a cui piace parlare un po' di spagnolo.

Nel caso di *Venecia*, il problema è infinitamente più complesso: non si può ovviamente optare per un cambio di lingua parodiata perché una buona parte del testo è ambientata (almeno idealmente) in Italia, perché l'opera reca il titolo di una città italiana, perché la parodia dell'italiano in quanto lingua vicina a quella spagnola è di per sé elemento fondante del lavoro di Accame. Quali soluzioni si offrono quindi al traduttore italiano di questo testo teatrale?

Una possibilità potrebbe essere rappresentata dal dialetto veneziano, così connotato da suoni peculiari e pertanto capace di marcare lo scarto rispetto al resto del testo, che tradotto passerebbe dalla lingua spagnola a quella italiana. C'è però da osservare come il veneziano non riesca, di fatto, a provocare l'effetto comico che un'opera del genere può offrire solo ed esclusivamente al lettore italiano, ovvero questa sorta di specchio rovesciato attraverso il quale l'italofono può osservare dall'esterno il rumore della propria lingua. Scegliere di tradurre la lingua parodiata con il veneziano, inoltre, risulterebbe poco leale nei confronti del testo di partenza nella misura in cui tale testo si concentra sulla parodia di una lingua nazionale e non certo di una varietà regionale, una lingua che per giunta appartiene al Paese da cui gli avi di buona parte della popolazione argentina, Jorge Accame compreso, provengono. Venezia è, nell'opera, la parte per il tutto, la città più rappresentativa e mitica di una nazione al tempo stesso così (culturalmente e linguisticamente) vicina, eppure così (geograficamente) lontana. È quindi necessario negoziare, nella versione italiana di questo testo, la veridicità linguistica (rinunciando a uno scarto effettivo) a favore di un mantenimento della parodia della lingua di Dante attraverso l'orecchio ispanofono. Per tale ragione, pare più efficace una soluzione che riporti, all'interno del testo italiano, quelle stesse

frasi parodiate dallo spagnolo. L'edizione a stampa del testo teatrale consentirebbe inoltre di ripristinare una grafia italiana, che permetta in fondo quella sorta di scarto che ovviamente si smarrirebbe in parte sulla scena. La prima riflessione di Chato sull'italiano "facile da parlare" potrebbe quindi essere tradotta nel modo seguente:

> Certo che parlo italiano. È così facile. Bisogna aggiungere una i o una e a tutto quello che dici. E già stai parlando italiano. Se per esempio vuoi dire "Querés pinchar?", devi dire "Chiere pinciare?". Devi pure cambiare la c con la ci. Se vuoi dire "Cuesta quince pesos cada (*fa il gesto con la mano*)" si dice "Cuesti chincie pesi cadi (*fa lo stesso gesto di prima*)". E così parli italiano (Accame 2004, 43).

Questa opzione consente, come detto, di osservare l'italiano dal mondo ispanico, pur reintroducendo, per un attimo, la lingua di partenza nel testo della lingua d'arrivo. Tale forzatura, ad ogni modo, pare essere l'unica soluzione possibile per porre dinanzi al lettore (e allo spettatore che assiste alla rappresentazione) i due mondi linguistici a contatto. Lo scarto dato dalla differente grafia, ovviamente, sarà irrimediabilmente smarrito sulla scena, che ha però dalla sua la mimica e la gestualità (Serpieri 2001), elementi che un bravo *metteur en scene* può abilmente sfruttare per marcare le distanze fra i due diversi universi culturali.

Con l'approccio appena descritto è stata realizzata, nel 2004, da parte degli allievi del Master di Traduzione letteraria dell'Università di Lettere di Siena coordinati da Antonio Melis, un'edizione a stampa (pubblicata da Tullio Pironti) della commedia, edizione bilingue con testo a fronte che ha stabilito di conservare il titolo originale, proprio a voler sancire fin da subito il contatto e la sovrapposizione fra i due universi linguistici. Nei delicati passaggi in cui è presente l'italiano parodiato, la presa di responsabilità del traduttore rispetto alle proprie scelte è in parte alleggerita dalla presenza del testo originale a fronte, testo che mostra così al lettore italiano la complessità della situazione traduttiva, permettendogli di giungere alle proprie conclusioni.

L'opera di Accame, ad ogni modo, continua oggi a essere rappresentata da molte compagnie

sui palcoscenici dei paesi ispanoamericani, e con una certa fortuna anche di alcuni di lingua inglese (Inghilterra e Stati Uniti). Sarebbe quindi auspicabile che una nuova compagnia italiana riportasse presto sulle scene questo testo, che racchiude in sé tante stimolanti riflessioni su quello che George Steiner definisce come lo straordinario «disastro» di Babele, ovvero «una pioggia di stelle sull'umanità» (Steiner 1994, 18).

## Bibliografia

Accame 1999: Jorge Accame, *Venecia*, Teatro Vivo, Buenos Aires

— 2004: Jorge Accame, *Venecia*, Tullio Pironti Editore, Napoli (traduzione italiana di Angela Ambrosini *et al.* da Accame 1999; introduzione di Antonio Melis, nota alla traduzione di Marco Ottaiano)

Serpieri 2001: Alessandro Serpieri, *Tradurre teatro: la resa linguistica e la trasmissione dell'energia* in *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, a cura di Giovanna Calabrò, Liguori, Napoli

Steiner 1994: George Steiner, *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano (traduzione italiana di Ruggero Bianchi e Claude Béguin da George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975; prima edizione italiana George Steiner, *Dopo Babele: il linguaggio e la traduzione*, traduzione di Ruggero Bianchi, Sansoni, Firenze, 1984)