

IL TEATRO VA IN SCENA IN DVD. IPOTESI TRADUTTOLOGICHE SULLE RAPPRESENTAZIONI FILMICHE DELLA REALTÀ

di Francesca Ripa

1. INTRODUZIONE

In questa sezione parleremo di come documentare la realtà, e delle quattro modalità con le quali l'evento dal vivo torna a vivere sullo schermo. A monte delle considerazioni che seguono, si collocano i risultati di una ricerca testologica sulla traduzione intersemiotica, che ha coinvolto il testo teatrale e la relativa registrazione audio-visiva.

2. QUADRO TEORICO DI RIFERIMENTO

La **traduzione** è un metodo per indagare i testi, e la si adotta in presenza di un **testo di partenza**, l'originale, e un **testo di arrivo**, il testo tradotto. La trasformazione del primo nel secondo è dovuta a un processo di rilettura del primo in altri segni, siano essi appartenenti alla stessa lingua (italiano-italiano), ad un'altra (italiano-inglese) o ad un altro linguaggio (letteratura - cinema).

In questa ottica il campo di osservazione si allarga notevolmente a molti fenomeni. Anche la stessa definizione del vocabolario è considerata traduzione; per esempio la parola "formaggio" viene trasformata in altri segni, citando dallo Zanichelli, "formaggio: alimento che si ottiene facendo coagulare il latte con caglio" (Zingarelli, 2001). La stessa cosa vale anche per la spiegazione a parole di un dipinto, o di un brano musicale. Si esce dall'ambito linguistico per includere oltre che alle lingue, i linguaggi. E' il caso della trasposizione cinematografica di un romanzo, o la rielaborazione a fumetti della Bibbia. Ciò che differisce da un caso all'altro è la tipologia del segno preso in considerazione e del linguaggio a cui appartiene, musicale, pittorico, verbale, cinematografico; ma il processo è identico. Di un complesso segnico si dà una versione diversa, realizzata attraverso altri segni. Partendo da questi principi, **Jakobson** distingue tre tipi di traduzione: traduzione endolinguistica o riformulazione (interpretazione di segni verbali mediante altri segni della stessa lingua); interlinguistica o traduzione propriamente detta (interpretazioni di segni verbali di una lingua mediante segni di un'altra lingua); traduzione intersemiotica o trasmutazione (interpretazione di segni verbali mediante sistemi di segni non verbali).

Estrapolando questi concetti dalla linguistica e applicandoli al campo della semiotica si aprono nuove strategie per lo studio dei testi. Il saggio di Jakobson pone luce sulla possibilità di considerare la traduzione, non come fenomeno culturale o sociale, ma come un punto di vista con il quale prendere in considerazione i fatti comunicativi. Sarà **Torop** a fare, di queste intuizioni, una specifica **disciplina traduttologica**.

L'equivalenza mancata

La prima questione da affrontare quando si parla di traduzione è la questione dell'equivalenza.

In ogni traduzione, ma soprattutto in quella **intersemiotica**, da Torop chiamata extratestuale, il testo di arrivo si configura in modo molto diverso rispetto a quello di partenza. I due appartengono a differenti linguaggi, in cui vigono diverse leggi di composizione e diversi sistemi segnici.

Non solo il testo originale, se confrontato con il testo tradotto, sembra subire forti cambiamenti ma, una volta giunto nella cultura di ricezione, cambia anche il modo con il quale viene fruito. Se un testo in lingua italiana viene tradotto in lingua inglese, infatti, la modalità di ricezione è la stessa: lettura di un testo scritto. Diverso è il caso della **traduzione intersemiotica** di un romanzo in film: il primo si legge, il secondo si guarda e si ascolta e la condizione del "lettore" non può che cambiare a seconda la tipologia del testo. Per alcuni teorici la traduzione è in via decisiva condizionata dalla cultura di ricezione, pertanto considerano importante rimanere fedeli all'originale, ma ancora di più strutturare un testo che entri con facilità nella cultura di ricezione considerando anche il fatto che lo scarto tra cultura di emissione e quella di ricezione è maggiore se il traduttore si trova a interpretare un testo in un altro sistema semiotico che presuppone non solo un cambiamento della tipologia segnica del testo, ma anche della fruizione del testo stesso (che, per esempio, da scritto può essere tradotto in immagini o in musica.).

Ad ogni modo, poiché ogni linguaggio ha la capacità di esprimere qualcosa che un altro non ha il potere di fare, è conseguente che in una traduzione non si ha mai un equivalente dell'originale, ma qualcosa in meno e qualcosa in più. "Similmente a un normale processo traduttivo, la traduzione filmica indica l'inevitabilità di conservare qualcosa dell'originale, modificare qualcosa, omettere qualcosa e qualcosa aggiungere" (Torop, 2000: 34). Per fare un esempio concreto: stando seduti in platea, a teatro, si ha una visuale globale del palcoscenico, ma difficilmente si possono cogliere smorfie recitative o particolari scenografici. Un testo audiovisivo, che rappresenti un testo drammatico, con l'aiuto della telecamera può arrivare là dove l'occhio umano non può osare. Di contro il pubblico in sala è libero di scegliere dove guardare, lo spettatore televisivo non ha facoltà di scelta. "Del pari si può osservare che un dato sistema semiotico può dire sia meno che di più di un altro sistema semiotico, ma non si può dire che entrambi siano in grado di esprimere le stesse cose." (Eco, 2002: 321)

La dominante, un punto fermo nella traduzione

Non essendoci un'equivalenza di segni tra il testo d'origine e il testo di arrivo, occorre elaborare una gerarchia fissata dalla **dominante**. La dominante è un concetto elaborato da Jakobson nell'ambito musicale per riferirsi alle caratteristiche che ricorrono maggiormente nel brano e che perciò lo legano ad una tematica ben precisa. E' ciò che più rappresenta il testo. Il traduttore in base alla dominante elabora un sistema di valori, dei criteri che guidano la scelta dei segni che andranno a comporre il nuovo testo. "La funzione dell'analisi traduttologica è l'individuazione della dominante, di quel livello o elemento intorno al quale prima di tutto si consegue l'unità del testo. "(Torop, 2000: 40) Sul concetto di dominante Torop costruisce una tassonomia, di cui si dirà in seguito.

L'irreversibilità, come non si torna indietro

Quali criteri seguire, tra i tanti possibili, è una pura scelta del traduttore. Questo libero arbitrio permette la coesistenza di diverse traduzioni, e è sempre per questo motivo che da un testo tradotto è impossibile

ricostruire il testo originale. Le possibilità di realizzare una traduzione sono molteplici e non esiste una regola che permetta di avere un'unica versione traduttiva e, per giunta, equivalente all'originale. Le traduzioni non rispondono al principio di reversibilità. "Né la forma né la sostanza dell'espressione verbale possono essere *mappate* una a una su altra materia." (Eco, 2002: 325)

Il **prototesto** (testo di partenza) e il **metatesto** (testo di arrivo) risultano essere molto differenti, ma "abbiamo già scritto che tutti i tipi di traduzione indicati possono essere descritti servendosi di un unico modello virtuale e tassonomico del processo traduttivo. Ricordiamo soltanto che il processo traduttivo si svolge tra due testi e che la descrizione di questo processo dipende dalle caratteristiche generali di questi testi." (Torop 2000, pag. 329)

Per questo motivo la presente ricerca si è avvalsa della testologia semiotica, per poter analizzare, utilizzando gli stessi criteri, sia il testo teatrale che quello filmico, confrontando i quali è stato possibile avanzare ipotesi sulle variabili che condizionerebbero la traduzione di un evento dal vivo in un audiovisivo filmico.

3 – RISVOLTO PRATICO DELLE CONSIDERAZIONI TEORICHE

IL DOCUMENTARIO. Da un punto di vista semiotico, anche **documentare un evento** è fare una *traduzione intersemiotica*. Se si parla, come abbiamo visto, di traduzione intersemiotica quando si porta un romanzo sul grande schermo, quando una musica diventa balletto, quando uno spettacolo teatrale viene registrato in DVD, allora anche uno spettacolo teatrale è un evento dal vivo, così come lo sono le manifestazioni, i concerti, le conferenze. E allora che cosa accade quando queste *performance* vengono fissate in una registrazione audiovisiva?

La presente ricerca ha messo in luce delle variabili, combinando le quali è possibile avere quattro tipi di documentari distinti. In questa sezione non daremo spiegazioni sul metodo e sul procedimento della ricerca, ma parleremo di come utilizzare i risultati della ricerca per un riscontro pratico.

In ogni traduzione, e ricordiamo che realizzare un documentario di un evento dal vivo è tradurre, si tiene conto di quattro elementi: **forma e contenuto, linguaggio originale e linguaggio di traduzione**.

Ognuno di questi aspetti è coinvolto nel processo di traduzione, ma ognuno di essi avrà un peso differente sul risultato finale. Un documentario non può restituire l'evento dal vivo (una traduzione non è un equivalente dell'originale) e nel passaggio da un mezzo all'altro, ci saranno elementi persi e altri aggiunti. Per decidere cosa perdere e cosa aggiungere, indicativamente si fa riferimento ad una scala di valori, basata appunto sui criteri sopra elencati.

Il traduttore, il regista del documentario, può scegliere su quale aspetto basare il proprio lavoro. Se preferisce, per esempio, rimanere aderente alla forma espressiva dell'evento originale o se preferisce dare al documentario un aspetto maggiormente televisivo. Si precisa che, trattandosi di un documentario, lo scopo è quello di registrare "obbiettivamente" in un formato audiovisivo (DVD, DVX, VHS, etc.) uno spaccato di realtà. L'oggettività, come sappiamo, è impossibile da raggiungere, ma è possibile scegliere di monitorare la nostra soggettività, o perlomeno di guidarla in maniera più consapevole. O, nel caso contrario, nel ruolo di

spettatore (ricevente della comunicazione) e non nel ruolo di regista (mittente del messaggio), tenendo presente le indicazioni qui di seguito, è possibile capire in che direzione viaggia la soggettività del regista.

1 evento, 4 documentari

La scala di valori a cui far riferimento è composta da quattro elementi, dall'importanza data a queste variabili possono risultare principalmente quattro documentari. Ricordiamo le quattro variabili: **forma / contenuto, linguaggio originale / linguaggio di traduzione.**

A- Ricodifica analitica

Il primo elemento della scala di valori a cui far riferimento è la forma del linguaggio originale.

B – Ricodifica sintetica

Il primo elemento della scala di valori a cui far riferimento è la forma del linguaggio di traduzione.

C – Trasposizione analitica

Il primo elemento della scala di valori a cui far riferimento è il contenuto del linguaggio originale.

D – Trasposizione sintetica

Il primo elemento della scala di valori a cui far riferimento è il contenuto del linguaggio di traduzione.

TRADUZIONE ADEGUATA			
RICODIFICA (piano dell'espressione)		TRASPOSIZIONE (piano del contenuto)	
ANALISI (rivolto al linguaggio originale)	SINTESI (rivolto al linguaggio di traduzione)	ANALISI (rivolto al linguaggio originale)	SINTESI (rivolto al linguaggio di traduzione)
A	B	C	D

Tabella 1 – Schema tassonomico di Torop

DOCUMENTARIO (dà...)			
MAGGIOR VALORE ALLA FORMA ESPRESSIVA		MAGGIOR VALORE AL CONTENUTO DATO	
DELL'EVENTO REALE	DEL MEZZO TELEVISIVO	DALL'EVENTO REALE	DAL MEZZO TELEVISIVO
A	B	C	D

Tabella 2 – Spiegazione dello schema tassonomico di Torop

A - Il primo tipo di documentario sarà un DVD (DVX, VHS o un qualsiasi formato audiovisivo sia esso analogico o digitale) di fronte al quale lo spettatore avrà l'impressione di trovarsi, per questione di **forma**

espressiva, di fronte all'evento stesso. Ovvero, per dirla in termini testologici, l'interprete assegnerà un'architettura formale simile a quella assegnata da un interprete che avesse assistito, partecipato, all'evento stesso.

Lo spettatore, comodamente seduto in poltrona, a casa sua, vedrà un documentario che pone attenzione, non tanto su ciò che è accaduto, bensì sul modo in cui è accaduto, per restituire quel senso del vero, l'impressione di essere lì, come *dal vivo*. Sarà un documentario dove non si useranno artifici propri della televisione (inquadrature, montaggi, zoom, panoramiche, campi o controcampi, sottofondi musicali), le riprese saranno maggiormente in soggettiva, con piani sequenze, inquadrature non sempre stabili e chiare. Il sonoro sarà disturbato: le voci di sottofondo, i commenti, le risatine, gli applausi, prevaricheranno sulle voci dei protagonisti. Capita di andare a teatro e avere la visuale del palcoscenico ostruita dall'eccentrica acconciatura della signora seduta dinanzi. Così come capita di essere ad un concerto, e sentire il nostro vicino cantare, meglio di quanto non faccia la beneamata rock-star. *Così come spesso accade nei fatti reali, anche essendo presenti, si ha dell'evento una visione parziale, ricca di inutili particolari e scarsa di complete informazioni sulla situazione in questione*. Per restituire questa particolarità, poco piacevole ma reale, la macchina da presa potrebbe inquadrare scarpe, mani, viso di un vicino partecipante e non visualizzare bene quello che accade sul lontano palco. Esattamente come se fossimo lì.

Un esempio in tal senso potrebbe essere rappresentato da un filmato come quello realizzato sul G8 di Genova "Bella Ciao" (di Marco Giusti, Roberto Torelli, Sal Mineo). Si tratta, infatti, di un documentario che, con pochissimi interventi esterni, restituisce l'impressione di vivere il caos, il disordine e il disorientamento di chi durante la fase di "guerriglia" era lì, tra fumogeni, poliziotti, paura, rabbia e striscioni.

B - Il secondo documentario avrà una **modalità espressiva** tipica di un qualsiasi DVD, molto più simile ad un film, che ad un evento dal vivo. Per cui lo spettatore potrebbe anche dimenticarsi di star vedendo un documentario. Testologicamente questo significa che l'interprete assegnerà al documentario, un'architettura formale simile a quella assegnata da un interprete di fronte ad un qualsiasi DVD.

Anche in questo documentario si dà più importanza *al modo* di raccontare piuttosto che a ciò che viene raccontato, ma il *modo* di raccontare non è quello proprio dell'evento reale, ma è, per così dire, più televisivo. Per cui vi saranno molti artifici propri del mezzo tecnico: zoom, panoramiche, campi e controcampi, interventi in post-produzione sia a livello audio che video. Come se il documentario perdesse la sua naturalezza per andare incontro ad un'estetica propria dell'audiovisivo, di un video-clip.

C - Di fronte al terzo DVD, lo spettatore percepirà il **contenuto** del documento come lo percepirebbe una persona di fronte all'evento stesso. In termini testologici, l'interprete assegnerà un'architettura semantica simile quella assegnata dall'interprete dell'evento stesso.

In questo caso la forma e gli artifici estetici passano in secondo piano, diventano meri strumenti per comunicare informazioni sull'evento e dell'evento. Si possono quindi immaginare panoramiche che introducano lo spettatore nel luogo dell'evento, zoom sul volantino pubblicitario, sui costumi dell'attore (in caso di uno spettacolo teatrale), sugli striscioni (in caso di una manifestazione di scioperanti): tutto ciò che può aiutare lo spettatore a comprendere ciò che accaduto, ripercorrendo tappe e dettagli dell'evento stesso, senza distaccarsi dall'evento. Per esempio l'audio sarà corretto e ripulito da interferenze, ma non rettificato per aggiungere enfasi o significati ulteriori. Le immagini saranno quelle registrate nel luogo stesso e durante l'evento e non immagini di repertorio o modificate in post-produzione. Per esempio potranno esserci

interviste fatte sul luogo, ai protagonisti, e non da esperti interrogati lontano nel tempo e dal luogo. Il risultato sarà più informativo che estetico, scevro da ritocchi esterni e artifici televisivi se non finalizzati ad una miglior comprensione del contenuto dell'evento.

D - Nel quarto e ultimo caso, il **contenuto** percepito dal documento perderà informazioni tipicamente trasmesse da un evento dal vivo, ma sarà arricchito da informazioni che il solo mezzo audiovisivo potrà trasmettere. Testologicamente significa che l'interprete assegnerà al documentario una architettura semantica simile a quella che gli avrebbe assegnato uno spettatore di un qualsiasi format televisivo.

Anche qui l'attenzione è rivolta al contenuto, come nel caso precedente, le potenzialità del mezzo audiovisivo saranno rivolte ad una miglior comprensione di un contenuto che non necessariamente si limiterà a quello trasmesso dall'evento. Per esempio si potrà far ricorso a musiche, sottotitoli, al montaggio di immagini per associazioni, rielaborazioni in post-produzione. Tutto ciò che aiuterà a comprendere quell'evento anche distaccandosi da esso. Fino a spingersi a rielaborazioni libere, come parodie o caricature.

Il programma televisivo diretto da Gianni Minoli "La storia siamo noi" potrebbe rappresentarne un esempio. Si tratta di un documentario storico, che spiega l'evento reale distaccandosi dall'evento stesso, intessendo una trama narrativa di interesse pari ad un film.

Per quanto riguarda ciò fino ad ora illustrato, si ribadisce che non si tratta di scegliere la formula giusta, ma si tratta di scegliere una formula, o una combinazione di formule, più consapevole e adatta alle proprie intenzioni.

4 - UN CASO SPECIFICO: "LAZZARO" DI DARIO FO

La registrazione di uno spettacolo teatrale è identificabile come *Traduzione intersemiotica*. Il testo di partenza è rappresentato dallo spettacolo teatrale, il testo di arrivo dall'audiovisivo filmico che ha tradotto nel proprio linguaggio lo spettacolo dal vivo. Per fissare il grado di traducibilità è stato necessario individuare le caratteristiche semiotiche di entrambi i testi.

Il testo teatrale. Il testo teatrale è uno spettacolo dal vivo, che si manifesta al pubblico attraverso attori, scenografie, costumi, linguaggio verbale e cinesica. "Tutto ciò che è sulla scena è un segno." (Ji_i Veltrusk_, 1940: 84). Tutti gli elementi che compongono la scena, siano essi appartenenti agli allestimenti scenografici o al fare dell'attore, hanno un ruolo semantico, vengono scelti e utilizzati con precise intenzioni comunicative e appartengono al testo spettacolare.

E' un *unicum* irripetibile poiché la sua caratteristica distintiva è data dalla presenza del pubblico: non esiste teatro senza un pubblico che assista in *praesentia*. Non c'è residuo temporale tra produzione e ricezione dell'evento. Tale caratteristica decreta, naturalmente, anche la sua esistenza effimera e fugace, legata a un momento e, soprattutto, legata alla sola memoria dello spettatore. E' impossibile ripetere lo spettacolo in maniera identica. Gli attori, le condizioni sceniche, gli spettatori, e il loro punto di vista, cambiano di spettacolo in spettacolo.

Il testo filmico. L'audiovisivo filmico, ovvero la registrazione audiovisiva di un evento (sia esso teatrale o no) è un tipo di testo che utilizza supporti tecnici propri del cinema (e della televisione), ma da questo si discosta perché non ha intenzioni narrative, ma documentaristiche.

Il suo funzionamento consiste nel rappresentare la realtà su di un piano bidimensionale con un ritmo di 24 fotogrammi al secondo (25 nel caso della televisione). In tal modo la percezione umana ha l'impressione di vedere un movimento continuo, ma in realtà esso è segmentato, di qui l'aggettivo "simulacrativo", perché simula, senza esserlo, una realtà continua.

Il testo filmico si manifesta con una serie di inquadrature, contenenti parti della realtà, montate seguendo una logica prospettica- interpretativa del regista.

Il risultato è un documento parziale del reale.

Qui di seguito si espongono gli elementi, traducibili o meno, coinvolti nel processo di traduzione.

Testo teatrale	Testo filmico
<i>unicum</i> irripetibile	è ripetibile n volte
spettacolo dal vivo	spettacolo registrato
sonoro autentico	sonoro autentico e non autentico
<i>continuum</i> visivo	<i>Continuum</i> visivo ma illusionistico
<i>topic</i>	<i>topic</i>
elementi visivi (attori, scenografia...)	Elementi visivi in immagini bidimensionali che riproducono simulacralmente la tridimensionalità del reale.

"Lazzaro". Il "Lazzaro", di e con Dario Fo, fa parte dell'opera teatrale più ampia "Mistero Buffo", lettura in chiave grottesca di temi sacri, andato in scena per la prima volta nel 1969. La versione presa in considerazione dalla ricerca, cui si riferisce questo articolo, è del 1991, rappresentata al Teatro Lirico di Milano, per la regia televisiva di Arturo Corso.

La storia. Il Miracolo di Lazzaro è raccontato in Giovanni 11,1. Lazzaro, malato, muore. Le sorelle (Marta e Maria) fanno avvisare Gesù dell'accaduto, il quale, addolorato, decide di recarsi al villaggio per risuscitarlo.

Nella rappresentazione "buffa" di Dario Fo, Gesù è visto come un santone, e la gente accorre al miracolo come se fosse uno spettacolo da circo. Il guardiano del cimitero è preoccupato, la calca che arriverà non mancherà di insudiciare il camposanto, storcendo croci, rubando lumini. Come risarcimento fa pagare due baiocchi all'entrata. Donne e bambini non fanno eccezioni. I ragazzini provano a scavalcare il muro. Qualcun altro è arrivato presto per un posto in prima fila davanti alla tomba del Lazzaro, è scettico e vuole vedere i trucchi del mago. Arriva il venditore di sedie, poi quello delle sarde salate, i popcorn dell'epoca. Qualcuno si annoia ad aspettare, grida di andarlo a chiamare. Gesù arriva seguito dagli apostoli. Iniziano i commenti. C'è chi chiede il bis del miracolo dei pani e dei pesci. Il "santo" si accinge al miracolo. Qualcuno si inginocchia, qualcuno si rifiuta e gli gridano blasfemo. Partono le scommesse, c'è la farà o non c'è la farà? C'è la fa, e nello stupore generale c'è chi ne approfitta per scippare borse e portafogli.

Nella versione di Fo il punto di vista della narrazione è quello del popolino. I protagonisti del miracolo, Lazzaro e Gesù, non compaiono se non nelle parole e nelle impressioni di chi è lì ad assistere. La

rappresentazione è priva di scenografia e tutto è affidato alla sola mimica dell'attore, che interpreta una quindicina di personaggi che si accavallano l'uno sull'altro tutti a ridosso della tomba del Lazzaro.

Per una lettura completa rimandiamo al testo integrale riportato in coda all'articolo.

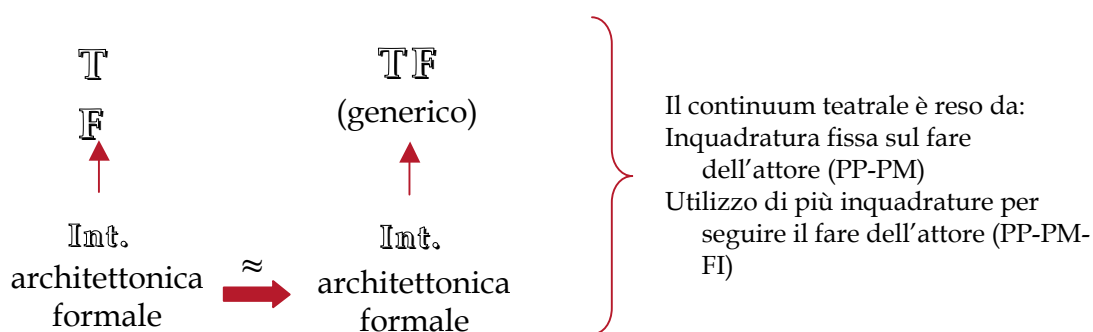
Il frammento teatrale "Lazzaro", dalla durata di 10 minuti, è stato scomposto per ogni suo cambio di inquadratura, analizzando i quali, si sono riscontrati due tipi di traduzione: **ricodifica sintetica (B)**, e **trasposizione analitica (C)** (vedere griglia traduttiva). Il regista televisivo ha documentato lo spettacolo alternando momenti in cui la **forma del mezzo televisivo** prendeva il sopravvento su quella teatrale, e altre volte in cui il mezzo televisivo si concentrava sul **contenuto teatrale**, aiutandolo ad emergere.

"Lazzaro" è uno spettacolo in cui si alternano moltissimi personaggi, tutti interpretati da Dario Fo, che con il suo fare (mimica, espressioni facciali, tono della voce, etc.), non solo entra ed esce dai ruoli, ma costruisce intorno a sé la scenografia. Tutto lo spettacolo è centrato sui movimenti del suo corpo.

Nel primo caso (ricodifica sintetica -B), il **documento dà maggior valore alla forma espressiva del mezzo televisivo**. Lo spettatore vede molto di più di quello che vedrebbe una persona seduta in platea, che è relegata ad una postazione fissa. L'audio è corretto, senza rumori di fondo, o interferenze del pubblico. Con l'uso di primi piani, piani medi, figure intere, e il montaggio (estetica prettamente televisiva) si riesce ad avere un'idea della forma estetica teatrale. Viceversa, se il regista avesse voluto restituire allo spettatore la forma del teatro, in maniera teatrale, si sarebbe limitato ad una soggettiva a telecamera fissa.

DOCUMENTARIO (dà...)			
MAGGIOR VALORE ALLA FORMA ESPRESSIVA		MAGGIOR VALORE AL CONTENUTO DATO	
DELL'EVENTO REALE	DEL MEZZO TELEVISIVO	DALL'EVENTO REALE	DAL MEZZO TELEVISIVO
A	B	C	D

Ciò significa che attraverso le scelte traduttive del regista, l'interprete (Int.) tenderà ad assegnare al documentario (TF Testo Filmico) un'architettura formale simile (\approx) a quella assegnata da un interprete ad un qualsiasi testo filmico.

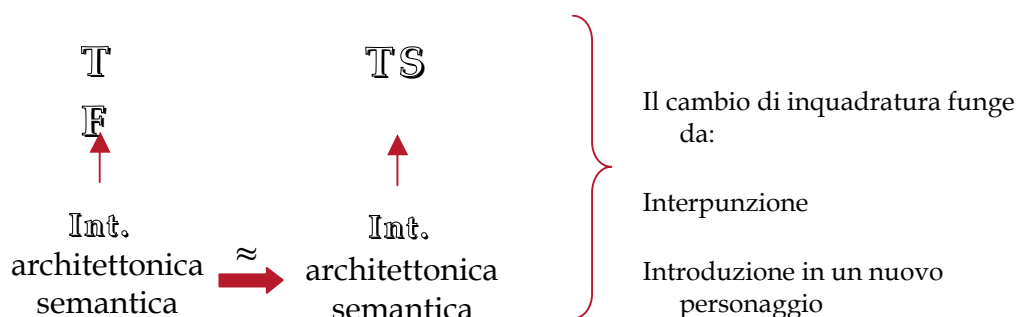


Nel secondo caso (trasposizione analitica - C), gli **artifici televisivi svolgono una funzione più marcata da un punto di vista del contenuto** e della storia interpretata da Dario Fo.

DOCUMENTARIO (dà...)			
MAGGIOR VALORE ALLA FORMA ESPRESSIVA		MAGGIOR VALORE AL CONTENUTO DATO	
DELL'EVENTO REALE	DEL MEZZO TELEVISIVO	DALL'EVENTO REALE	DAL MEZZO TELEVISIVO
A	B	C	D

Il regista mette in primo piano l'esigenza di documentare la realtà, in questo caso la storia di "Lazzaro" raccontata dalla mimica dell'attore. Non ricorre a mezzi che si pongono fuori dall'evento, ma all'interno dell'evento stesso. Per cui i cambi di inquadratura e il modo di montarli, non mostrano solo il teatro di Fo, ma "Lazzaro" stesso. Fungono da interpunzione per sottolineare, enfatizzare, aspetti del racconto, come per esempio il cambio di personaggio (da una figura intera si passa ad un primo piano), una botta e risposta tra due personaggi, (realizzato con un campo e un contro campo). Un montaggio si fatto pone l'accento su momenti topici, non della mimica teatrale, ma del racconto. In questi momenti, quando il montaggio si carica di significato, fuge da punto esclamativo, da punti di sospensione, etc., in poche parole da interpunzione.

Per cui l'interprete, lo spettatore comodamente seduto nella poltrona di casa, assegna al documentario (TF), un'architettura semantica simile a quella assegnata da un interprete ad un qualsiasi testo teatrale (TS).



Alcuni esempi. Passiamo ora a commentare quanto detto riportando degli esempi scelti dal testo teatrale. Il numero delle figure si riferisce a quelle elencate in quest'articolo e non a quelle elencate nella ricerca completa. Il minuto, e secondo, di ogni inquadratura si riferisce non all'opera intera *Mistero Buffo*, per la regia di Arturo Corso, ma al solo frammento "Lazzaro" estrapolato dallo tesso, di cui rimandiamo al link. L'abbreviazione FI sta per Figura Intera, PM per Piano Medio, e PP per Primo Piano.

Si ha traduzione di tipo C (Trasposizione analitica) ogni volta che i mezzi filmici, inquadrature e montaggio, sottolineano aspetti del contenuto. Portiamo l'esempio di un frammento del "Lazzaro" che va dal minuto 01.30 al minuto 01.55: il passaggio da una FI ad un PM e, infine ad un PP (fig. 1-4).

Il *custode* si lamenta del fatto che i *visitatori*, accorsi a vedere il miracolo, gli guastano il cimitero e giustifica con questa motivazione la decisione di far pagare l'entrata. Dario Fo imita tutti gli atti delle persone che calpestano le aiuole, che si siedono sulle croci e la deformano (fig. 1) e quelle che rubano i lumini (fig. 2-

3). Poi si accorge che è in arrivo un nuovo *visitatore* (una donna con bambino), si gira di scatto, le punta il dito e dice “Donna, anche ti, du bajocchi” (fig. 4).

01.30

FI L'inquadratura si allarga, la mimica coinvolge tutto il corpo, viso, braccia, e gambe: il custode del cimitero si lamenta e mostra i danni che la calca dei visitatori, venuti per il miracolo, causeranno al suo cimitero. (fig. 1)

Il fotogramma è fermo al minuto 01.39 e mostra Fo che imita chi gli piega la croce.



Fig. 1 minuto 01.39

... andì su i sépi... pesté i tombi...andé sui
cròsi... ve senté sui cròsi....**me storté tuti i brasi
de le cròsi**

01.45

PM La mimica rientra nel campo medio. Esso è sufficiente per mostrare i movimenti dell'attore e non far perdere le espressioni del viso, che sono sempre molto comunicative e soprattutto coinvolgenti. E' come se lo spettatore si trovasse faccia a faccia con l'attore. Le inquadrature larghe servono sia per non far perdere la mimica del corpo, ma anche per far respirare lo spettatore, che a differenza del pubblico pagante e presente non può scegliere cosa guardare e quando, invece, distrarsi.

Qui il montaggio segue ciò che avviene in scena. L'inquadratura si stringe e si allarga per mostrare anche il luogo scenico; segue il discorso mimico di Fo. È traduzione di tipo B perché attraverso il montaggio si mostra la forma teatrale (la mimica dell'attore). (fig. 2-3)

I fotogrammi fermi al minuto 01.46 mostrano Fo che imita chi raccoglie i lumini.



Fig. 2 minuto 01.46

e me rubìt tuti i lumìni!

(Prende fiato) Dòj baiocchi, se no andé in
un òltro simitiéiro! Vòj véder se lì truvé un òltro
santo bravo 'me ol nòster che con do' segni a tira
fora i morti' me fungi! Andé, andé



Fig. 3 minuto 01.46

01.55

PP sul custode che si gira di scatto. Ha visto una donna con un bambino; anche loro devono pagare i *due bajocchi*.

Si ha una traduzione di tipo C perché il cambio di inquadratura è funzionale al cambio di discorso.



Fig. 4 minuto 01.55

Anca ti dòn, dòi baiocchi! Ol bambìn
 mèso baiocco! No' me importa se nol capisse
 negòtta, quando serà grandò te ghe dirà: «Pecàto
 che te s'éri cusì inscimìt ... incrugnìt de crapa, che
 no' t'è capì negata e sul plu bèlo del miracolo te me
 gh'ha pisà anca adòso!» *(Si rivolge a un
 immaginario ragazzino che cerca di entrare nel
 cimitero scavalcando il muro di cinta)* Fora! Fora
 dal muro! Desgrasiò, canàja! Furbàssò ... al voe
 vegnì decentro a vedérse ol miracolo a gratis!

In teatro il personaggio si muove liberamente sul palco, e noi spettatori lo seguiamo con gli occhi. Il testo filmico traduce ciò con una FI e un PM in cui si mostra il fare dell'attore. La FI raccoglie una porzione di spazio maggiore, e può mostrare tutto il corpo, il PM si concentra più dettagliatamente su alcuni movimenti, quelli che imitano l'atto di rubare i lumini (fig. 2-3). Quando il *guardiano* si gira di scatto per "multare" la donna, è inquadrato prima da una telecamera che lo raffigura con un PM, e poi, quando si è voltato, da un'altra che è posizionata dalla parte opposta e inquadra solo il suo viso, un PP. Il passaggio da una prospettiva ad un'altra è il modo che il linguaggio filmico ha per evidenziare anche il cambio della prospettiva tematica. In questo modo dà enfasi al discorso mimico dell'attore. Lo spettatore si trova di fronte al PP dell'attore con il dito puntato verso di lui, come a volergli dire che anche lui deve pagare per assistere al "miracolamento". A teatro questo coinvolgimento emotivo non è così forte.

Le inquadrature che accompagnano la mimica dell'attore FI e PM sono considerate avere una funzione non discorsiva, poiché si limitano ad accompagnare e a seguire la forma del teatro, e quindi si ha una forma di traduzione B; il cambio di inquadratura, da in PM a un PP, che mostra e sottolinea maggiormente l'impeto del guardiano nel fermare la donna, nonché di coinvolgere lo spettatore, ha una funzione discorsiva, e può essere considerata una traduzione di tipo C.

Non tutte le inquadrature e le rispettive connessioni svolgono un ruolo discorsivo. Alcune sequenze hanno solo l'intento di mostrare la scena da diversi punti di vista. Per esempio un PM è importante per le espressioni del viso e per la mimica delle braccia, una FI se l'attore si cimenta in movimenti ampi.

Di seguito presentiamo un altro esempio che va dal minuto 02.17 al 03.00 (fig. 5-9).

Il cambio di inquadratura da FI a PM ha introdotto un nuovo personaggio: *il Visitatore*. Questo stacco è stato discorsivo (traduzione di tipo C, Trasposizione analitica), ma ciò che viene dopo, sono tutte

inquadrature che mostrano lo stesso personaggio che si aggira per il camposanto. Si susseguono un PM, PP, PM (fig. 5-7). Tali immagini mostrano da angolazioni diverse il suo fare, senza sottolineare nessun concetto in particolare, se non la mimica dell'attore, dal viso al corpo: traduzione di tipo B (Ricodifica sintetica). La sequenza si conclude con un cambio di inquadrature, da un PM ad una FI (fig. 8-9) che, mostrando l'attore in un vasto movimento del corpo, sottolinea un passaggio discorsivo. Durante lo spettacolo l'attore, con uno sbilanciamento del corpo e un urlo, finge di essere spinto dalla folla rischiando così di cadere nella tomba. Il testo filmico sottolinea l'improvviso spintone con un passaggio da un PM ad una FI, come se volesse inquadrare tutta questa "folla". Per lo spettatore esiste solo ciò che la telecamera mostra, essa guida in tal modo la sua conoscenza. Questo passaggio, che sottolinea con un'apertura di veduta, ciò che circonda il visitatore, ha una funzione connotativa, traduzione di tipo C (Trasposizione analitica).

02.17

PM su un altro *Visitatore* che si aggira per il cimitero in cerca di un posto in prima fila vicino la tomba del Lazzaro. Capiamo che è lui dai diversi atteggiamenti che l'attore assume rispetto all'interpretazione del personaggio precedente, *il guardiano*. Il cambio di prospettiva visiva (da una FI ad un PM) serve a segnalare il nuovo personaggio, l'attore non mantiene più l'andatura attenta e minacciosa del *guardiano* ma, curiosa, tipica del turista-*visitatore*.

Anche qui il cambio di inquadratura ha un valore semantico maggiore: si tratta di una trasposizione analitica, di tipo C.



Fig.5 minuto 02.20

(*Visitatore* che si aggira per il cimitero)

(*Nel ruolo del primo visitatore*) Bòja quante tombe che gh'è! **Che simitiéro grande!** Varda quante cròse!

(*Si rivolge direttamente al pubblico*) Mi son vegnu apòsta a la matina presto a tegnì ol pòsto parchè me piàse esser davanti bé ciàro a la tomba avèrta...

02.27

PP Introdotto il personaggio con il PM, con il PP cerchiamo di conoscerlo più a fondo. Con questa inquadratura sono in rilievo le espressioni facciali, che rivelano del personaggio la parte più intima e psicologica. Con il corpo invece si esprime la parte sociale del personaggio quella che ha che fare con l'ambiente circostante.



Fig.6 minuto 02.32

a gh'è dei santoni stregonàssi che fa dei truchi tremendi:

02.35

PM Il personaggio inizia a raccontare al pubblico le sue idee su questi miracoli, abbattendo la quarta parete. L'inquadratura del PM, che include anche i movimenti delle braccia e del busto dell'attore, è più adatta ad un dialogo con il pubblico leggero e disinteressato dove non occorre concentrarsi sul volto del personaggio.



Fig.7 minuto 02.59

i prepara un morto de soravia, un vivo de sòta, fa i segni... TRACCHTE!, se revòlta ol mesté: «L'è vivo! L'è vivo!» Mi vòi vedérghe ciàro! L'altra volta son 'rivà chi la matina presto; dòpo mèsa ziornàda che stévo chi 'speciàre... ol miracolaménto l'han fàito là in fonda e mi son restà chi 'me un barlòcco ciolà! Ma stavolta me son interessà, l'è chi-lòga ol Làsaro... Varda quanta zénte che ariva!...*(Rivolgendosi alla gente intorno)* Eh! Ve piàse i miracoli, eh? **Nò gh'avìt niènte de fare eh?**

03.00

FI L'inquadratura mostra lo spazio fisico della scena, disegnata abilmente dall'attore, che mima uno sbilanciamento in avanti causato dalla gente incuriosita e vogliosa di vedere la tomba dove è seppellito Lazzaro, che gli si accalca dietro.

Il cambio di inquadratura (fig. 7-9) ha una valenza discorsiva; sottolinea l'improvviso spintone, nonché la presenza di un fitta folla.



Fig.8 minuto 03.00



Fig.9 minuto 03.00

Conclusion

Indagando il testo teatrale “Lazzaro” e la rispettiva registrazione audiovisiva, attraverso la metodologia di cui sopra (traduttologica-testologica), sono emersi aspetti altrimenti trascurati. La griglia mostra come il documentario in questione si equilibri sull’alternarsi delle traduzioni di tipo B e C. Ovvero, è un documentario che mostra la forma teatrale attraverso una modalità televisiva, con frequenti interventi connotativi che danno colore e spessore semantico alla narrazione.

Questo significa che vengono rispettate le aspettative interpretative di un lettore modello. Immaginiamo che il lettore modello sia un soggetto che conosce discretamente il teatro e le sue forme espressive, ma è anche avvezzo al mezzo televisivo (nonché ai suoi “prodotti” come DVD, VHS, etc.) e al suo linguaggio, con questo documentario non compie sforzi interpretativi. La percezione che ne ha si sposa con le sue aspettative, le sue abitudini interpretative. Non è costretto a fare quel salto interpretativo che avrebbe dovuto compiere se si fosse trovato di fronte ad una traduzione più estrema, come quella di tipo A o D. Allo stesso modo, se il documentario fosse stato a maggioranza di tipo C, il montaggio avrebbe continuamente richiamato l’attenzione del nostro lettore modello, sottoponendolo ad una eccessiva stimolazione semantica. Al contrario, senza nessun intervento connotativo, il lettore modello sarebbe stato lasciato in balia della propria proprietà attenzionale, rischiando di perdersi durante il tragitto, magari anche annoiato.

A teatro dove non c’è guida alcuna, lo spettatore è libero di dosare la sua concentrazione, di raccogliere quanti più stimoli possibili e di filtrarne solo una accurata selezione. Questo documentario è solo un esempio di scelte traduttologiche che è possibile compiere.

In questo articolo si è cercato di rendere spendibili i risultati di una ricerca svolta in ambito accademico. La griglia proposta, (la tassonomia di Torop) non è uno schema nel quale rinchiudere i documentari come sottoforma di traduzioni intersemiotiche, ma rappresenta uno strumento che può aiutare a comprendere i fatti di comunicazione, in questo caso le registrazioni audiovisive di eventi dal vivo. Un punto di inizio, una guida, un riferimento per muoversi più consapevolmente nell’audio-video come forma di documentazione.

GRIGLIA TRADUTTIVA DI “LAZZARO”

Minuto	Inquadrature	Figura di riferimento n°	Processo traduttivo
00.00 - 00.56	PM FI PP cambio	1 - 8	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
00.56 - 01.55	PP PM PP FI PM continuum	9 - 15	Ricodifica sinettica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
01.55	PM PP cambio	16	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
01.55 - 02.17	PP FI continuum	17 - 18	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
02.17	FI PM cambio	19	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
02.17 - 03.00	PM PP PM continuum	20 - 21	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
03.00	PM FI cambio	22 - 23	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
03.00 - 03.47	FI PP FI PP PM continuum	24 - 27	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
03.47	PM FI cambio	28	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
03.47- 04.19	FI PP continuum	29	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
04.19	PP FI cambio	30	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
	FI PP		Ricodifica sintetica (B)

04.19 - 04.39	continuum	31	le inquadrature seguono la mimica dell'attore
04.39	PP FI cambio	32	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
04.40	FI PP cambio	33	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
04.40 - 05.30	PP FI PM FI PP continuum	34 - 39	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
05.30 - 05.47	PP continuum	40 - 45	Ricodifica sintetica (B) inquadratura fissa sulla mimica dell'attore
05.47	PP FI cambio	46	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
05.47 - 06.24	FI PM continuum	47 - 49	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
06.24	PM FI cambio	49 - 50	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
06.24 - 07.10	FI PM PP continuum	51 - 54	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
07.10	PP FI cambio	55	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
07.10 - 07.33	PM FI continuum	56 - 57	Ricodifica sintetica (B) inquadratura (PM) fissa sulla mimica dell'attore
07.33	FI PM cambio	58	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
07.33 - 07.38	PM continuum	59	Ricodifica sintetica (B) inquadratura fissa sulla mimica dell'attore
07.38	PM FI cambio	59 - 61	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
07.43	FI PP cambio	62 - 63	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
07.44	PP FI	64	Trasposizione analitica (C)

	cambio		funzione: interpunzione
07.49	FI PP cambio	65	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
07.54	PP FI cambio	66 - 67	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
08.00	FI PP cambio	68 - 69	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.00 - 08.14	PM continuu m	70 -71	Ricodifica sintetica (B) inquadratura fissa sulla mimica dell'attore
08.14	PM FI cambio	73	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.16	FI PP cambio	74	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.16 - 08.28	PP continuu m	74	Ricodifica sintetica (B) inquadratura fissa sulla mimica dell'attore
08.28	PP FI cambio	75	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.28 - 08.44	FI PM continuu m	76	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
08.44	PM FI cambio	77 - 78	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.46	FI PM cambio	79	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.56	PM FI cambio	80	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
08.59 - 09.08	FI PM continuu m	81	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
09.08	PM PP cambio	82	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo

			personaggio
09.16	PP PM cambio	83	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
09.21	PM PP cambio	84	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
09.21 - 09.44	PP FI continuu m	85 - 86	Ricodifica sintetica (B) le inquadrature seguono la mimica dell'attore
09.44	FI PP cambio	87	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
09.53	PP FI cambio	88	Trasposizione analitica (C) funzione: introduzione nuovo personaggio
09.58	FI PM cambio	89	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
10.00	PM PP cambio	90	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
10.03	PP FI cambio	91	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione
10.03 - 10.10	FI continuu m	92 - 93	Ricodifica sintetica (B) inquadratura fissa sulla mimica dell'attore
10.10	FI	94	Trasposizione analitica (C) funzione: interpunzione

LA RESURREZIONE DI LAZZARO

Inizia il dialogo tra il primo visitatore e il guardiano.

(Nel ruolo del visitatore) Ch'al scusa... **o l'è quèsto ol simitèri, campusànto, due che vai a fa ol 'suscitaménto d'ul Làsaro?** Quèlo che l'hano sepelito da quàter ziòrni, che dòpo 'riva un santòn, un stregonàss, Jesus... **me pare che se ciàmi...** Fiòl de Deo de sovranòme... salta fora el morto co' i ogi spiritàt e tuti che vusa: « L'è vivo! L'è vivo! »... e po' 'dèm tuti a bèver che s'enciuchèmo 'me Dio! **L'è chi-lòga?**

(Nel ruolo del guardiano del camposanto) Sì, dòi bajòchi se vòl véder ol miracolo!

(Torna a interpretare il personaggio del visitatore) Dòl bajòchi mi a ti? Parchè?

(Torna nel ruolo del guardiano del camposanto) Parchè mi a sont ol guardiàn d'ol camposanto e déa esser recompensà per tuti i impiastri e burdeléri che viàltri m'impiantì... che a vignìt chi ... andì su i sépi... pesté i tombi...andé sui cròsi... ve senté sui cròsi....**me storté tuti i brasi de le cròsi e me rubìt tuti i lumini!** (Prende fiato) Dòj baiocchi, se no andé in un òltro simitiéro! Vòj véder se li truvé un òltro santo bravo 'me ol nòster che con do' segni a tira fora i morti' me fungi! Andé, andè. **Anca ti dònà, dòl baiocchi!** Ol bambìn mèso baiocco! No' me importa se nol capisse negòtta, quando serà grandò te ghe dirà: «Pecàto che te s'éri cusì inscimìt ... incrugnit de crapa, che no' t'è capì negata e sul plu bèlo del miracolo te me gh'ha pisà anca adòso!»*(Si rivolge a un immaginario ragazzino che cerca di entrare nel cimitero scavalcando il muro di cinta)* Fora! Fora dal muro! Desgrasiò, canàja! Furbàssò ... al voe vegnì decentro a vedérse ol miracolo a gratis!

(Nel ruolo del primo visitatore) Bòja quante tombe che gh'è! **Che simitiéro grande!** Varda quante cròse! *(Si rivolge direttamente al pubblico)* Mi son vegnu apòsta a la matina presto a tegnì ol pòsto parchè me piàse esser davanti bé ciàro a la tomba avèrta...**a gh'è dei santoni stregonàssi** che fa dei truchi tremendi: i prepara un morto de soravia, un vivo de sòta, fa i segni... TRACCHTE!, se revòlta ol mesté: «L'è vivo! L'è vivo!» Mi vòl vedérghe ciàro! L'altra volta son 'rivà chi la matina presto; dòpo mèsa ziornàda che stévo chi 'speciàre... ol miracolaménto l'han fàito là in fonda e mi son restà chi 'me un barlòcco ciolà! Ma stavolta me son interessà, l'è chi-lòga ol Làsaro... Varda quanta zénte che ariva!... *(Rivolgendosi alla gente intorno)* Eh! Ve piàse i miracoli, eh? **No gh'avìt niènte de fare eh?** Bòrlo deréntro, poe 'riva ol santo : «Vivo! Vivo!»... e mi éro già vivo! *(Indicando intorno a sé)* I ariva anca da la montagna!... **Ehi montagnan,** no' gh'avìt mai visto un miracolo viàltri, eh?...*(Commenta con ironia)* Forèsti ! *(A gesti, fa immaginare la presenza di un uomo di bassa statura)* **Oh, piccolo** , no' spingere! Picolo, no' spingere!! **No' me importa** se te sèt picinìn e no' te vedi! Picoli, nani, e stciancàt in ginogio, dèe vegnìr la matina a l'alba a tòrse ol pòst! *(Commenta con ironia)* **Ah, ah, ah!**... còssa te crede de vès in Paradiso, ti? Che i piccoli saran i primi e i grandoni in fila, i ultimi? Ah, ah, ah!... *(Si rivolge a un altro personaggio)* **Oh, dònà no' spignere !** No' me importa se te sèt fèmena! Devànti a la morte sèmo tuti uguali! *(Si rivolge a un altro personaggio)* Oh, dònà no' spignere ! No' me importa se te sèt fèmena! Devànti a la morte sèmo tuti uguali!

(Direttamente al pubblico) No' végnò miga qua per ol miracolo, **végnò per le ridde che me fago.**

(Verso l'esterno, grida) **Adò!** ariva ol santo? No' gh'è qualche d'un de voialtri che cognòsse dòe sta de casa 'sto santo che lo vaga a ciamàre... a dighe che sèmo tuti preparàdi... che no' se pòl 'speciàre tuta una ziornàda per un miracolo ... Gh'émo altro de fare!...Ma metéghe un orario a 'sti miracoli! E respetélo! *(Tra sé)* 'Riva?*(Ai presenti)* No' ariva!

(Fa immaginare l'ingresso di un affitta-sedie che ad alta voce offre la sua merce) **Cadréghe!** Chi vòle cadréghe? Dòne! Catéve 'na cadréga! Dò bajòchi 'na cadréga ! Sentéve, che l'è grave pericolo restà in pie a vardàrse un miracolaménto! Che quando 'riva ol santo , fa dei segn, el fa vegnì fora ol Làsaro in pie...cui ogi spiritàt... ciapé un tal stremisio-spavento, **andé indrìo cunt la crapa...** andé a bàter su un saso... **TACCHETE!** Morte! **Sèche!** (*Rivolto a pubblico*) E ol santo ne fa un sajamènte de miracolo, incoe, eh! Catéve, catéve la cadréga! Dòe baiòcchi ! (*Accenna a uscire di scena e ritorna a interpretare il ruolo del primo visitatore*) Pìcul ... **te sèt catà 'na cadréga**, eh? Per diventar plu grandò ! Ma bravo ! Monta, monta che t'aido! Oplà! **Va' che pìcolo--grandò! No' apogiàrte chi-lòga su la mia spala... te do un trusun che te sbato decentro la tomba' vèrta, poe ciàpo ol cuèrcio, te 'l mèto de soravia (mima di bussare da dentro la tomba), TON TON: silénsio ! TON TON: etèrnum!**

(*Sorgendosi verso l'esterno*) **Rò** **va 'sto santo?** No' ariva! Ma no' se pòl 'speciàre tanto... vègne scuro! Ghe tòca pisà tuti i lumini, 'riva il santo, se sbàja de tomba, va su un'altra tomba e resuscita un àlter morto...'riva la mama de Làsaro, comincia a piàgnere...Tòca 'masàre ol morto apéna resuscitato! **No' se fa 'ste figure... gh'è i forèsti!**

(Alli'istante mina l'ingresso di un venditore di pesce fritto) Ohhhph! Sardèle, sardèle, bòne , dólze, frite... dòj bajochi... catéeven un cartòcio. Bòone!... che i fa 'suacitare i morti!

(Nel ruolo di un visitatore) Daghe un cartòcio al Làazaro, che se prepara el estòmego!

(Altro visitatore) **Cito, blasfemo!**

(Nel ruolo del primo visitatore) Ariva la gént... tuti, tuti, i apostoli, **varda, varda!** Tuti in fila col santo...

Quèl con tuti i risulìn e la barba lòngra l'è Piétro... quél'altro con la crapa pelàda e con la barba tuta risula, quèlo là, l'è Paolo...quèl'altro...(*portando festoso la voce*) Maarcooo!... (*Cambio tono: pavoneggiandosi, al pubblico intorno*) **Cognòsso!** Sta 'tacà de casa mia! (*Leva le mani agitandole vistosamente in segno di saluto, quindi, a gesti, avverte l'apostolo che lo attenderà, a miracolo avvenuto, per invitarlo a una grande bevuta*) **Ah, varda, quélo l'è Jesus...** quélo pìcolo...Com a l'è ziovìn... varda, no' gh'ha gniànca la barba...'me l'è delicàt... ol pare un bagài. Mi me l'immazinàva plu tosto, con 'una gran crapa de cavèi, cunt dei paletòni (*indica le orecchie*), cunt un crestòn tremendo, cunt dei dénci, de le manàsse, che quand faséva i benedisiùn **PAA!... PAA!... faséva in quattro i fedeli!** Che zòvine che o l'è!

(Una voce fra la folla) Jeesuuus! Faghe 'n'altra volta ol miracolo de la multiplicasioène dei pani e dei pessit che éran bònì ... Dio, la magnàda che gh'ho fàito!

(Altro personaggio) **Ohi, ma ti no' ti pénsi che a magnàre?**

(Risponde chi ha parlato prima) E per fòrsa! L'è par via che sémo chi-lò, in del simitério... a mi la tension dei miracoli me svòda ol stòmego in una mandra che me vègne 'na fame de magnàrmi anco Deo!

(Uno dei visitatori) **Cito, cito** che ol Jesus l'ha dàito l'òrden de ingiunugiàs! **Tuti i santi s'è metu in ginogio a pregare...** e anco i altri...

(Altro Visitatore) **Mi no' ghe vago! No'me importa!** No' ghe credo e nò ghe vago in ginogio!

(Altro Visitatore) Te catàsse un fulmine chete **storpiasse i giambi!** (*Mima di camminare storpio*) Poe va da Jesus : « Jesus, fame ol miracolo de...» **Niènte ! Un altér fulmine... TRACK! anca le brasse!** (*Mima braccia da paralitico*)

(Altro personaggio) **Cito, cito...** gh'ha da' l'òrden de valsà la piéra de la tomba.

(Uno dei presenti, urlando, ordina e dirige il sollevamento della pietra) **Vàie insèma!**

Valzé 'sto lastròn! Aténti ai pie!

(Uno spettatore tappandosi il naso) **Bòja che spussa** che végn fora! Che tanfo! Ma còssa gh'han butà deréntro... un gato màrscio?

(Altro visitatore) No, no, l'è lu....l'è Làsaro.... Varda 'me l'è cunscià!

(Altro visitatore) **Oh, l'è descomponìo**... tuti i vérmini che ghe végn fora da ogi ... Ah, che schìvio!

(Altro visitatore) **Che schèrso** che gh'han fato!

(Altro visitatore) A chi? (Altro visitatore) Al Jesus! Gh'avéan dito che l'éra quatro ziòrni che l'avéan interà... Sarà almanco un mese che l'è sòto tèra! No' ghe pòl riussire 'sto mircolaménto...

(Altro spettatore) Parché?

(In risposta) Parchè l'è tròpo infrolàto 'sto morto!

(Altro visitatore) Ghe risse uguale, parchè quél lì a l'è **un santòn tale**, che anco se in de la tomba gh'è deréntro quatro òsi marscìdi e tuti sbrulàt, basta che lu ghe rivolta i ogi al ziólo... dòì parole al so' Padre, e 'ste òsa de **colpo se reémpe de carne**, de muscoli e VUUUMMM! , ol va via 'me 'na légura a saltelòn!

(Altro personaggio) **No' di' strunsàde!** (Altro visitatore) 'Me strunsàde?! Fémo scomèsa? **Sìnuo contro quatro che ghe riesse !**

(Altro visitatore) Sète contro diése che no' ghe riesse ! Tégnno banco mi! (Rivolto agli immaginari spettatori con tono da bookmaker che raccoglie scommesse) Tri, quatro, dòì... oto che riesse... sète che no' ghe la fa... (Altro visitatore , disgustato) **Basta!** Vergogna! Col santo ancora lì ch'ol prega, e lori a far scomèsa! Blasfémio! Vergogna!.... (All'improvviso) **Zinque baiocchi per mi che ghe riésse!**

(Altra voce) **Cito!** Ol sannto el punta ol morto e ghe ordina: «Végne fora Làsaro!»

(Altro personaggio) **Ah, ah**, vegniràn fora i vérmini che l'è impiegnido!

(Altro spettatore indignato) Cito blasfémio!

(Altro personaggio, allibito) **Ol s'è moeve!** Deo gràsia, ol s'è moeve! Ol l'è vivo! (Mima il movimento di Lazzaro che risorge, barcollando) Ol Làsaro ol mònta, mònta, mònta ... **végn su, végn su, végn su...** ol bòrla, ol bòrla, ol bòrla... va giò, va giò, végn su! Se scròda 'me un cagn che vègne fora da l'acqua... tuti i vérmeni spantegà! (Mima di ripulirsi, schifato, faccia e corpo dei vermi che gli sono arrivati addosso) Oh! Desgrasiò ! Va' piàn co' 'sti vérmeni!

(Altro visitatore cadendo in ginocchio) **Miracolo!** Ol l'è vivo! Ol l'ha resuscitàt ! Bòja, varda: ol ride, ol piagne.

A turno i personaggi si esaltano per il miracolo.

(Altro visitatore, a sua volta in ginocchio) **Meravegiòso** Fiòl de Deo!, mi no' credevo miga che ti te fudèsse cossì miracolànte! (Quindi, veloce verso il bookmaker) Gh'ho vinciu mi! **Sète bajòchi centra sìnuque!**

(A Gesù) Maravesiòso ! Bravo Jesus, bravo!... (All'istante si palpa sul ventre e sul fianco) La méa borsa!? Ladro ! **Bravo Jesus !** (Volto verso l'esterno) Ladro! Ladro! Jesus, bravo!... (Esce correndo, volgendo ripetutamente il capo sia verso Gesù che verso l'esterno) **Ladroooo !...** Jesus ! Bravo Jesus! Ladroooo! Bravo Jesus! Ladroooo! Bravo Jesus!

LA RESURREZIONE DI LAZZARO (italiano)

Inizia il dialogo tra il primo visitatore e il guardiano del camposanto.

(Nel ruolo del visitatore) Scusi... è questo il cimitero, camposanto. Dove vanno a fare il risuscitamento [la resurrezione] del Lazzaro? Quello che hanno seppellito da quattro giorni, che dopo arriva un santone, uno stregone, Jesus... mi pare che si chiami ... Figlio di Dio di soprannome... salta fuori il morto con gli occhi spiritati e tutti gridano : «E' vivo! E' vivo!»... e poi andiamo a bere e ci ubriachiamo come Dio! E' qui?

(Nel ruolo del guardiano del camposanto) Sì, due baiocchi se vuoi vedere il miracolo!

(Torna a interpretare il personaggio del visitatore) Due baiocchi io a te? Perché?

(Torna nel ruolo del guardiano del camposanto) Perché io son il guardiano del camposanto e devo essere ricompensato per tutti gli impiastri e bordelli che voi altri mi combinate... che venite qui... mi schiacciate le siepi... calpestate le tombe... vi sedete sulle croci... mi stortate tutte le braccia delle croci... e mi rubate pure i lumini! *(Prende fiato)* Due baiocchi, sennò andate in un altro cimitero! Voglio vedere se trovate un altro santo bravo come il nostro che con due segni tira fuori i morti come funghi! Andate, andate! Anche tu donna, due baiocchi! Il bambino mezzo baiocco! Non m'importa se non capisce niente, quando sarà grande gli diranno: «Peccato che eri così tonto... imbesuito di testa, che non hai capito niente e oltretutto, sul più bello del miracolo, mi hai spisciacquato anche addosso!» *(Si rivolge a un immaginario ragazzino che cerca di entrare nel cimitero scavalcando il muro di cinta)* Fuori! Fuori dal muro! Disgraziato, canagli! Furbastro... vuole venire dentro a vedersi il miracolo gratis!

(Nel ruolo del primo visitatore) Bestia, quante tombe che ci sono ! Che cimitero grande! Guarda quante croci! *(Si rivolge direttamente al pubblico)* Io sono venuto qua apposta la mattina di buon'ora a prendermi un bel posto, perché mi piace esser davanti... mi piace vedere ben chiaro dentro la tomba aperta... ci sono dei santoni-stregoni che fanno dei trucchi tremendi: sistemando dentro un morto sopra, un vivo sotto, fanno gesti da santoni... TRACCHETE! , si rivolta il marchingegno : «E' vivo! E' vivo!» Io voglio vederci chiaro! L'altra volta sono arrivato la mattina presto; dopo mezza giornata che stavo qui ad aspettare... il miracolo l'han fatto là in fondo e io sono restato qui come un imbesuito fottuto !Ma stavolta mi sono interessato, è qui il Lazzaro... Guarda quanta gente che arriva ! *(Rivolgendosi alla gente intorno)* Eh! Vi piacciono i miracoli, eh? Non avete niente da fare, eh? *(Mima di perdere l'equilibrio per uno spintone)* Boia, non spingete! La tomba è aperta! Ci casco dentro, poi arriva il santo: «Vivo! Vivo! »... e io ero già vivo! *(Indicando intorno a sé)* Arrivano anche dalla montagna...! Ehi montanari, non avete mai visto un miracolo voi altri, eh?... *(Commenta con ironia)* Forestieri! *(A gesti, fa immaginare la presenza di un uomo di bassa statura)* Oh, piccolo, non spingere! Piccolo, non spingere!! Non m'importa se sei basso e non vedi! Piccoli e storpi nelle ginocchia, devono venire all'alba a prendersi il posto! *(Commenta con ironia)* Ah, ah, ah... credi di essere in Paradiso, dove i piccoli saranno i primi e i grandoni in fila, gli ultimi? Ah, ah, ah *(Si rivolge a un altro personaggio)* Oh, donna non spingere! Non m'importa se tu sei femmina! Davanti alla morte siamo tutti uguali!

(Direttamente al pubblico) Non vengo mica qua per il miracolo, vengo per le gran risate che mi faccio.

(Verso l'esterno gridando) Allora, arriva il santo? Non c'è qualcuno di voi altri che conosca dove sta di casa 'sto santo che lo vada a chiamare... a dirgli che siamo tutti preparati... che non si può aspettare tutta una giornata per un miracolo... Abbiamo altro da fare! Ma metteteci un orario a 'sti miracoli! E rispettate! *(Tra sé)* Arriva?... *(Ai presenti)* Non arriva!

(Fa immaginare l'ingresso di un affitta-sedie che ad alta voce offre la sua merce) Sedie! Chi vuole sedie? Donne! Affittatevi una sedia! Due baiocchi una sedia! Assettatevi [sedetevi] , che è grave pericolo stare in piedi eimirarsi un miracolo! Che appena arriva il santo e fa dei segni, sorte il Lazzaro ritto... con gli occhi spiritati... vi prende un tale spavento che vi rovesciate all'indietro con un gran tonfo e sbattere la testa su una pietra... TACCHETE! Morte! Secche! *(Rivolto al pubblico)* E il santo ne fa uno solamente di miracolo oggi, eh! Prendete, affittatevi la sedia! Due baiocchi! *(Accenna a uscire di scena e ritorna a interpretare il ruolo del primo visitatore)* Piccolo... ti sei preso una sedia, eh? Per diventare grande! Ma bravo! Monta, sali che ti aiuto! Oplà! Guarda che piccolo-grande! Non appoggiarti alla mia spalla... che ti ammollo una spintonata... ti sbatto dentro la tomba spalancata, poi acchiappo il coperchio, te lo sistemo sopra *(Mima di bussare de dentro la tomba)*, TON TON : silenzio! TON TON : eterno!...

(Sporgendosi verso l'esterno) Arriva 'sto santo? Non arriva! Ma non si può aspettare così tanto... viene scuro! Ci tocca appicciare [accendere] tutti i lumini, arriva il santo, si sbaglia di tomba, va su un'altra tomba e resuscita un altro morto... spunta la mamma di Lazzaro, scoppia a piangere... tocca ammazzare il morto appenda resuscitato!

Non si possono fare 'ste figure... c'è gente di fuori!

(All'istante mima l'ingresso di un venditore di pesce fritto) Ohhhoh! Sardine, sardine, buon, dolci, fritte... due baiocchi... prendetevne un cartoccio! Buone!... che fanno resuscitare i morti!

(Nel ruolo di un visitatore) Ehi sardine, danne un cartoccio al Lazzaro, che si prepari lo stomaco!

(Altro visitatore) Zitto, blasfemo!

(Nel ruolo del primo visitatore) Arriva la gente... tutti, tutti, gli apostoli... guarda , guarda! Tutti in fila con il santo... quell'apostolo lì... è Pietro, con tutti i riccioloni , la barba lunga... quell'altro con la testa pelata e con la barba tutta riccia, quello è Paolo... quell'altro... *(portando festoso la voce)* Maarcooo!... *(Cambio tono: pavoneggiandosi, al pubblico intorno)* Conosco! Sta appresso a casa mia... *(Leva le mani agitandole vistosamente in segno di saluto, quindi, a gesti, avverte il santo che lo attenderà a miracolo avvenuto per invitarlo a una grande bevuta)* Ah, guarda, quello è Gesù... quello piccolo... Com'è giovane... guarda, non ha neanche la barba... com'è delicato... pare un ragazzino. Io me lo immaginavo più tosto, con una gran testa di capelli... con delle pallettone *(indica le orecchie)* , una crestina tremenda, con dei denti, delle manone, che quando cominciava a benedire: PAA!... troncava in quattro i fedeli! Che giovane che è!...

(Una voce fra la folla) Jeessuuus! Facci un'altra volta il miracolo della moltiplicazione dei pani e dei pesci che eran così buoni... Dio, la mangiata che ho fatto!

(Altro personaggio) Ohi ma tu non pensi che a mangiare!?

(Risponde chi ha parlato prima) E per forza! Siamo qua, al cimitero... a me la tensione dei miracoli mi svuota lo stomaco in un modo che mi viene una fame che mi mangerei anche Dio!

(Uno dei visitatori) Zitto, zitto che Jesus ha dato l'ordine di inginocchiarsi! Tutti i santi si sono messi in ginocchio a pregare... e anche gli altri... anche noi dobbiamo inginocchiarci, sennò il miracolo non riesce!

(Altro visitatore) Io non ci vado. Io nono ci vado! Non mi importa! Non ci credo e non ci vado in ginocchio!

(Altro visitatore) Ti prendesse [colpisse] un fulmine che ti storpia le gambe! *(Mima di camminare da storpio)* Poi vai da Gesù: « Gesù, fammi il miracolo di...» Niente! Un altro fulmine ... TRACK!, anche le braccia! *(Mima braccia da paralitico)*.

(Altro personaggio) Zitto, zitto... ha dato l'ordine di sollevare la pietra della tomba.

(Uno dei presenti, urlando, ordina e dirige il sollevamento della pietra) Forza! Insieme! Alzate 'sto lastrone! Attenti ai piedi!

(Uno spettatore tappandosi il naso) Boia che puzza che viene fuori! Che tanfo! Ma cosa ci hanno buttato dentro... un gatto marcio?

(Altro visitatore) No, no, è lui, è Lazzaro, guarda come è ridotto!

(Altro visitatore) Ohia, quasi putrefatto... tutti i vermi che gli sortono dagli occhi... Ah, che schifo!

(Altro visitatore) Che scherzo che gli hanno fatto!

(Altro visitatore) A chi?

(Altro visitatore) A lui, a Gesù! Gli avevano raccontato che era seppellito da soli quattro giorni... Sarà almeno un mese che è sotto terra! Non gli può riuscire 'sto miracolo...

(Altro spettatore) Perché?

(In risposta) Perché è troppo frolo 'sto morto!

(Altro visitatore) Io son sicuro che ce la fa eguale, perché quello è santone tale, che anche se nella tomba ci stanno quattro ossa marce fradice, basta che lui rivolga gli occhi al cielo... due parole a suo Padre, e 'ste ossa di colpo si riempiono di carne, di muscoli, e VUUUMMM! , va via a saltelloni come una lepore!

(Altro personaggio) Non dire stronzate!

(Altro visitatore) Come stronzate?! Facciamo scommessa? Cinque contro quattro che ci riesce!

(Altro visitatore) Sette contro dieci che non ci riesce! Tengo banco io! *(Rivolto agli immaginari spettatori con tono da bookmaker che raccoglie scommesse)* Tre, quattro, due... otto che riesce... sette che non ce la fa...

(Altro visitatore, disgustato) Basta! Vergogna! Col santo ancora lì, che prega e loro che fanno scommesse! Blasfemi! Vergogna! *(All'improvviso)* Cinque baiocchi per me che ci riesce!

(Altra voce) Zitti! Il santo punta il morto e gli ordina : «Vieni fuori Lazzaro!»

(Altro personaggio) Ah, ah, verrai fuori i vermi che lo riempiono.

(Altro spettatore indignato) Zitto blasfemo!

(Altro personaggio, allibito) Si muove! Deo grazia, si muove! E' vivo! *(Mima il movimento di Lazzaro che risorge, barcollando)* Il Lazzaro si rizza, monta, è in piedi... casca, casca, casca... va giù, va giù, viene su! Si scolla come un cane che sorte dall'acqua.. tutti i vermi si spargono intorno! *(Mima di ripulirsi, schifato, faccia e corpo di vermi che gli sono arrivati addosso)* Oh disgraziato! Và piano con 'sti vermi!

(Altro visitatore cadendo in ginocchio) Miracolo! E' vivo! L'ha resuscitato! Boia, guarda : ride, piange.

A turno i personaggi si esaltano per il miracolo.

(Altro visitatore, a sua volta in ginocchio) Meraviglioso Figlio di Dio, io non credevo che tu fossi così miracoloso! *(Quindi, veloce verso il bookmaker)* Ho vinto io! Sette baiocchi contro cinque ! *(A Gesù)* Meraviglioso! Bravo Jesus, bravo!... *(All'istante si palpa sul ventre e sul fianco)* La mia borsa!? ... Ladro ! Gesù, bravo!...*(Esce correndo, volgendo ripetutamente il capo sia verso Gesù che verso l'esterno)* Ladroooo!... Jesus! Bravo Jesus! Ladroooo! Bravo Jesus! Ladroooo! Bravooooo Jesus!

Bibliografia

Troverete testi con il titolo originale in tedesco o in inglese.

L'ho fatto solo per impressionarvi.

(Dario Fo, 1987: bibliografia)

AA.VV.

1980 *Creatività, gesto comportamento*, Bologna, Patron

Angelini, Gianna

2004 *I telegiornale in Italia. Un approccio testologico semiotico*, Frankfurt (Oder), tesi di dottorato
pubblicata on-line, consultabile all'indirizzo: www.euv-frankfurt-o.de

Appiano, Ave

2003 *Apparenza, realtà, rappresentazione*, Torino, Utet

Aristotele

1987 *Poetica*, Milano, Rizzoli

Bazin, André

1958 *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, du Cerf, tr. it. 1999, *Che cosa è il cinema?*, Milano, Garzanti

Benjamin, Walter

1955 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag,
Frankfurt am Main, tr. it. 1966, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi

Bergson, Henry

1924 *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Parigi, tr. it. 2002, *Il riso*, Milano, Se

Bettetini, Gianfranco

1968 *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani

1975 *Produzione del senso e messa in scena*, Milano, Bompiani.

1979 *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano, Bompiani

1984 *La conversazione audiovisiva : problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani

1991 *La simulazione visiva: inganno, finzione, poesia, computer graphics*, Milano, Bompiani

1996 *L'audiovisivo dal cinema ai nuovi media*, Milano, Bompiani

1999 *Le nuove tecnologie della comunicazione*, Milano, Bompiani

Binni, Lanfranco

1997 *Dario Fo*, Firenze, La nuova Italia

Bragaglia, Cristina - Marchese, Enrico

1999 *Il Cinema*, Roma-Bari, Laterza

Buhler, Karl

1934 *Sprachtheorie*, Fischer, Jena, tr. it. 1980, *Teoria del linguaggio*, Roma, Armando

Canziani, Alfonso

1978 *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Milano, il Formichiere

Cappa, Marina – Nepoti, Roberto

1982 *Dario Fo*, Roma, Gremese

Carelli, Silvia

2004 *Premio e punizione nell'inibizione di ritorno*, tesi di laurea a.a. 2003/04, Università degli studi di Urbino "Carlo Bo" Facoltà di scienze della formazione corso di laurea in psicologia

Casetti, Francesco- di Chio, Federico

1990 *Analisi del film*, Milano, Bompiani

Castaldini, Ennio (et al.)

1980 *Creatività, gesto, comportamento: ipotesi sulla strutturazione teatrale dei segni per una didattica aggiornata*, Bologna, Patron

Castiglioni, Luigi – Mariotti, Scevola

1994 *IL*, Roma, Loescher

Caprettini, Gian Paolo

1980 *Aspetti della semiotica*, Torino, Einaudi

1997 *Segni, testi, comunicazione*, Torino, Utet

Chomsky, Noam

1977 *Essays on Form and Interpretation*, Amsterdam, Elsevier North-Holland, tr. it. 1980 a cura di Giorgio Graffi, Luigi Rizzi *Forma e interpretazione*, Milano, Il Saggiatore

De Marinis, Marco

1980 *Mimo e mimi*, Firenze, La casa Usher

1982 *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani

1988 *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher

DeFleur, Melvin L. – Ball-Rokeach, Sandra J.

1989 *Theories of Mass Communication*, New York, Fifth edition, tr. it. 1995, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Bologna, il Mulino

De Matteis, Stefano

1980 “Attore comico e attore borghese” in *Enciclopedia del teatro del '900*, Attioisani (ed), Milano, Feltrinelli

Dèttore, Davide – Banchi, Laura – D'Imporzano, Agostino

1995 *Psicologia: i percorsi della mente*, Firenze, Le Monnier

Elam, Keir,

1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*, London- New York: Methuen, tr. it. 1988, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino

Eco, Umberto

1964 *Apocalittici integrati*, Milano, Bompiani

1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi

2002 *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani

Fo, Dario

1977 “Resurrezione di Lazzaro” in *Mistero Buffo. Ci ragiono e canto*, Torino, Einaudi (pagg. 96-105)

1992 *Fabulazzo*, Milano, Kaos

1997 *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Roma, Laterza

2001 *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi

2003 “La resurrezione di Lazzaro” in *Mistero Buffo*, Torino, Einaudi (pagg.150-163)

Franci Giovanna – Nergaard, Siri (a cura di)

2000 *La traduzione*, Milano, Bompiani

Gadamer, Georg

1960 *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Tübingen, Mohr, tr. it. 1995, “Dall'ermeneutica all'ontologia. Il filo conduttore del linguaggio”, in Nergaard (a cura di) 1995 (pagg. 341-365)

Genette, Gerard

1972 *Figures III*, Paris, Seuil, tr. It. 1981, *Discorso del racconto*, Torino, Einaudi

Grasso, Aldo

2000 *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti

Greimas, Algirdas Julien

1970 *Du sens*, Paris, Seuil tr. it. 1974, *Sul senso*, Milano, Bompiani

Gombrich, Ernest,

1972 *Art, Perception, and reality*, Baltimore, John Hopkins University Press, tr. It. 1978 *Arte, percezione, realtà*, Torino, Einaudi

Goodman, Nelson

1968 *Languages of art*, New York, Bobbs Marril, tr.it. 1976, *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore

Guglielmi, Anna

1999 *Il linguaggio segreto del corpo*, Milano, Piemme

Jakobson, Roman

1963 *Essai de Lingistique gènèrale*, Paris, Minut, tr. it. 1966, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli

Hjelmslev, Louis

1943 *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festskrift udg. af Københavns Universitet, tr. it. 1968, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi

1981 *Saggi di linguistica generale*, M. Prampolini (ed.), Parma, Pratiche

Ladavas, Elisabetta

1995 "L'attenzione" in *Neuropsicologia*, Ladavas E. e Berti A. (ed.), Bologna, il Mulino

La Matina, Marcello

2001 *I problema del significante. Testi greci fra semiotica e filosofia del linguaggio*, Roma, Carocci

Lazotti, Lucia

1984 *Percezione visiva e linguaggio*, Firenze, Bulgarini

Le Goff, Jacques

1978 "Documento/monumento" in *Enciclopedia* vol. IV, Torino, Einaudi

Lev_, Ji_ì

1967 "Translation as a Decision Proces", in To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday, 11 October 1966, voll. 3, The Mouton, Hague,II, pagg. 1171-1182, tr. it. 1995, *La traduzione come processo decisionale*, in Nergaard (a cura di) 1995 (pagg. 63-102)

Lotman, Jurij M.- Uspenskij, Boris A. (a cura di)

1966 *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'Urss*, Torino, Einaudi

1970 *Stat'ì po tipologii kul'tury*. Tartu, tr. it.1973, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani

Lotman, Jurij M

- 1984 O semiosfere [Sulla semiosfera], in *Tõid märgisüsteemide alalt/Trudy po znakovym sistemam/Sign Systems Studies*, volume 17, Tartu, tr. it. 1985, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio
- 1994 *La semiotica del cinema*, Catania, Prisma

Mcluhan, Marshall

- 1964 *Understanding Media*, New York, McGraw-Hill, tr. it. 1967, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il saggiatore

Metz, Christian

- 1971 *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, tr. it. 1977, *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani
- 1972 *Essai sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck, tr. it. 1975, *La significazione nel cinema*, Milano, Bompiani

Meldolesi, Claudio

- 1978 *Su un comico in rivolta : Dario Fo, il bufalo, il bambino*, Roma, Bulzoni

Molinari, Cesare

- 1996 *Storia del teatro*, Milano, Laterza

Morris, Charles Sings

- 1964 *Language and Behavior*, New York, Prentice Hill, *Segni, linguaggio e comportamento*, Milano, Longanesi

Mukarovsky, Jan

- 1973 "Tentativo di analisi strutturale della fenomenologia dell'attore", in *Il significato dell'estetica*, Torino, Einaudi

Nergaard, Siri (a cura di)

- 1995 *Teorie contemporanea sulla traduzione*, Milano, Bompiani

Negri, M. (a cura di)

- 1996 *Navadhyayi*, Roma, il Calamo

Nietzsche, Friedrich

- 1872 *Die Geburt der Tragödie*, tr. it. 1995 *La morte della tragedia*, Milano, Adelphi

Osimo, Bruno

- 1998 *Il manuale del traduttore*, Milano, Hoepli
- 2000 *Corso di traduzione*, Modena, Guaraldi, consultabile in internet all'indirizzo:
http://www.logos.it/pls/dictionary/linguistic_resources.traduzione?lang=it

Peirce, Charles Sandor

1931-1958 *Collected Papers*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, tr. it. 1980, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi

Perissinotto, Luigi (a cura di)

1993 *Davidson, Donald- Hacking, Ian- Dummett, Michael, Linguaggio e interpretazione. Una disputa filosofica (1986)*, Milano, Unicopoli

Petőfi, Janos S. – Cicconi, Sergio (a cura di)

1995 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 2. La filosofia del linguaggio e la comunicazione umana multimediale*. Macerata: Quaderni di Ricerca didattica XIV, Università di Macerata

Petőfi, Janos S. – Vitacolonna, Luciano (a cura di)

1996 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 3. La testologia semiotica e la comunicazione umana multimediale*, Macerata: Quaderni di Ricerca didattica XVII, Università di Macerata

2000 *I metalinguaggio della testologia semiotica*, dispense del corso di Semiotica, Università degli studi di Macerata, a.a. 2000/01

2001 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana.5. Comunicazione visiva: parole immagini in comunicati visivi statici*, Macerata: Quaderni di Ricerca didattica XX, Università di Macerata

Petőfi, Janos S.

1989-1990 "Verso una teoria e filosofia semiotica della comunicazione umana prevalentemente verbale", in *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'università di Macerata*, XXII-XXIII, Padova, Antanone

1994 "Testologia semiotica e filosofia" in *Il testo filosofico* Costa, Filippo-Marrone, Gianfranco (eds)

1993 *Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana. 1. Aspetti generali. Quadro interdisciplinare della ricerca*, Macerata: Quaderni di Ricerca didattica XX, Università di Macerata

2004 *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica*, Roma, Carocci

Petronio, Giuseppe

1987 "Cultura Popolare", in Ricchini

Prédal, René

1994 *Histoire du cinéma- Abrégé pédagogique*, Paris, CinémaAction-Corlet, tr. It. 1994, *Cinema: cent'anni di storia*, Milano, Baldini&Castoldi

Prieto, Luis

1966 *Messages et signaux*, Paris, Presses Universitaires de France, tr. it. 1971, *Lineamenti di semiologia- Messaggi e segnali*, Bari, Laterza

1975 *Pertinence et pratique. Essai de semiologie*, Paris, Minuti, tr. it. 1976, *Pertinenza e pratica*, Milano, Feltrinelli

Propp, Vladimir Ja.

1928 *Morfologija skazki*, Accademia, Leningrad, tr. it. 1966, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi

Quine, Willard Van Orman

1960 *Word and objet*, Cambridge, MIT press, tr. it. 1970, *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore

Ricchini, Carlo – Manca, Eugenio – Melograni, Luisa (a cura di)

1987 *Gramsci. Le sue idee nel nostro tempo*, Roma, supplemento n 87 dell'Unità del 12 aprile 1987

Rondolino, Gianni- Tommasi, Dario

2004 *Manuale del film. Linguaggio, racconto, Analisi*, Torino, Utet

Ruffini, Franco

1978 *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Roma, Bulloso

Saussure, Ferdinand de

1906-11 *Cours de linguistique général*, Lausanne-Paris, Payot, tr. it. 1968, *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza

Savarese, Nicola (a cura di)

1983 *Anatomia del teatro. Un dizionario di antropologia teatrale*, Firenze, La casa Usher

Steiner, Gorge

1975 *After Babel*, London, Oxford U.P., tr. it., 1994, *Dopo Babele, il linguaggio e la traduzione*, Milano, Garzanti

Todorov, Tzvetan (a cura di)

1965 *Théorie de la littérature*, Édition du Seuil, Paris, tr. it. 1968, *I formalisti russi*, Torino, Einaudi

Todorov, Tzvetan

1966 "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, 8, tr. it. 1969, *Analisi del racconto*, Milano, Bompiani

Torop, Peeter

1995 *Total'nyj peroved*, Tartu, Tartu U.P., tr. it., 2000, *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi

Toury, Gideon

1979 "Communication in Translation Texts. A Semiotic Approach" in Gideon Toury *In Search of a Theory of Translation*, The Porter Institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv, 1980, pagg. 11-18, tr. it. 1995, *Comunicazione e traduzione. Un approccio semiotico*, Nergaard (a cura di), 1995, pagg. 102-119

Trubeckoj, Nikolaj Sergeevic

1949 *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, tr. it., 1971, *Fondamenti di fonologia*, Torino, Einaudi

Valentini, Chiara

1977 *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli

Volli, Ugo

2000 *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza

Whitney, William Dwight

1990 *La vita e lo sviluppo del linguaggio*, Milano, Rizzoli

Zingarelli, Nicola

2001 *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli

Zuanelli Sonino, Elisabetta

1981 *La competenza comunicativa*, Torino, Boringhieri

MATERIALE AUDIOVISIVO

Fo, Dario (con la partecipazione di Franca Rame)

1995 *Il meglio di mistero Buffo*, produzione C.T.R.F., distribuito da Polygram video

Fo, Dario

2001 *Manuale minimo dell'attore*, Torino, Einaudi