

**studi
germanici**



5 **2014**

Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale

Roberto Menin

Tradurre per la scena o per l'editoria

La traduzione per il teatro ha subito negli ultimi trent'anni significativi cambiamenti. La dimensione dello spettacolo, con le sue esigenze specifiche, ha messo in parte in ombra quella che, prima del Novecento, era la centralità letteraria del testo e ha influenzato in modo decisivo non solo le traduzioni realizzate per la scena, ma anche quelle di natura editoriale.

Secondo le convenzioni attuali, per tradurre un testo per la scena è necessario rispettare le regole della comunicazione teatrale. Il testo non deve obbedire alle caratteristiche della lettura, come nel caso di una pubblicazione, in cui il lettore ha tutto il tempo di soffermarsi su singoli passaggi e rileggere. Bisogna invece fornire al regista un testo che possa essere agilmente recitato dagli attori, e compreso con chiarezza e rapidità dal pubblico in sala.

Negli ultimi trent'anni, questi criteri hanno traciato dall'ambito della scena a quello dell'editoria, andando a influenzare anche le pubblicazioni. Nell'editoria teatrale, oggi, viene richiesta una traduzione vicina alla scena, anche in virtù del fatto che in Italia¹ a partire dagli anni Settanta, l'editoria specializzata si è legata agli eventi teatrali, stimolata dalla produzione di spettacoli, influenzando così anche l'editoria generalista nella pubblicazione di testi teatrali. In questo processo ha avuto un certo peso anche la trasformazione del teatro contemporaneo che a partire dalla fine degli anni Settanta tende a essere marginalizzato (e a marginalizzarsi) nel dibattito culturale.

Era come se in quegli anni cambiasse un paradigma. Non era più il tempo delle passioni ideologiche che conquistavano e dividevano il grande pubblico, attorno a Brecht, Beckett, Ionesco, Sartre, Camus, tutti autori ancora ambiti dai grandi editori e al centro della discussione

¹ In questo contributo ci riferiamo al contesto italiano, dove non esplicitamente segnalato.



culturale, anche al di là della loro specifica dimensione teatrale. I nuovi autori, a partire dalle rivolte dell'avanguardia, erano un fenomeno legato essenzialmente ai linguaggi della scena, e quindi specifico, spettacolare. E la strada della pubblicazione veniva garantita dai piccoli editori, in particolare da una nascente editoria specializzata nello spettacolo.²

Fin qui abbiamo parlato di convenzioni e di cambiamenti, che sono termini dai contorni sfumati, perché non esiste uno spartiacque assoluto tra la traduzione teatrale per l'editoria e quella per lo spettacolo, né esistono regole che valgono in modo esclusivo o per un ambito o alternativamente per l'altro. La realtà è più complessa, ed è fatta di una commistione a tutta prima difficile da districare. È vero ad esempio che almeno fino agli anni Settanta i grandi autori di teatro sono pubblicati da grandi editori per il vasto pubblico, ma ciò non significa che le traduzioni fossero pensate esclusivamente per la lettura, e che quindi fossero inutilizzabili in scena. Ci sono testi di Brecht pubblicati da Einaudi tradotti molto bene *anche* per la scena, come ad esempio *Vita di Galileo*, di cui ancora oggi si utilizza la versione di Emilio Castellani,³ mentre altri no – per rimanere a Brecht – si veda la traduzione sempre di Castellani dell'*Opera da tre soldi*⁴ che è scenicamente povera, ragion per cui Strehler ne fece una sua versione partecipando attivamente al lavoro di Gaipa. In questo quadro complesso però è innegabile che nel corso degli ultimi decenni i criteri della scena sono andati via via imponendosi, anche se dobbiamo ancora chiarire quali essi siano e che ambito di applicazione abbiano.⁵

² La data più significativa è il 1979, con la nascita de *Il Patalogo*, curato da Franco Quadri per la Ubulibri, ovvero il grande annuario del teatro e dello spettacolo che raccoglie le istanze dell'avanguardia e del nuovo teatro italiano ed europeo.

³ Cfr. Bertolt Brecht, *Vita di Galileo*, trad. di Emilio Castellani, Einaudi, Torino 1963.

⁴ La prima versione della traduzione di Castellani dell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht è del 1946 presso Rosa e Ballo, Milano, ripubblicata da Einaudi nel 1951. La versione comunemente attribuita a Strehler anche se firmata da Ettore Gaipa (con adattamento musicale e scenico di Gino Negri e Strehler) fu pubblicata presso Cappelli, Bologna nel 1961.

⁵ Case editrici come Ubulibri, la Casa Usher, il Melangolo, Gremese pubblicano testi che vanno in scena con lo stesso traduttore, in versioni spesso identiche alla pubblicazione, spesso in concomitanza di produzioni teatrali. Le case editrici generaliste a volte seguono questo esempio pubblicando testi di teatro straniero curati da registi o traduttori legati alla scena.



Anche in ambito teorico, la riflessione traduttiva ha assegnato grande importanza alle esigenze dello spettacolo. La discussione è stata accompagnata da due concetti di origine anglosassone, quello di *speakeability*, che tradurremo con *dicibilità*, e quello di *performability*, che tradurremo con *teatralità*. Riguardo alla *dicibilità* ci si riferisce in genere a una qualità della parola a teatro, quella di essere appunto ben dicibile, facilmente pronunciabile da un attore e anche comprensibile al pubblico. Rispetto alla *teatralità* ci si riferisce alla coerenza del testo con la dimensione della messinscena, ossia della recitazione, del movimento, del gioco della scenografia ecc. Questi termini non sono stati oggetto di definizione precisa, e sono stati usati spesso in modo assiomatico e intercambiabile, senza definirne il campo di applicazione, presi come riferimenti indiscutibili, o a semplice giustificazione delle proprie scelte. Le riflessioni insomma non hanno portato all'individuazione di criteri chiari e di ambiti verificabili.⁶

La più convinta fautrice della traduzione teatrale orientata alla dimensione spettacolare è stata in passato Susan Bassnett, teorica inglese di spicco anche per ambiti come la traduzione giornalistica e la traduzione letteraria. Ma proprio Bassnett, trovandosi dopo decenni a fare un bilancio della ricerca, ha fatto una svolta di 180 gradi, iniziando a criticare l'eccesso di vocazione spettacolare, e a puntare il dito proprio contro l'uso improprio del concetto di *performability* (e in parte di *speakeability*) con un evidente ritorno a riconsiderare il testo come punto di partenza e di arrivo del traduttore, prima quindi della dimensione spettacolare.

⁶ È stata Susan Bassnett a sostenere la genericità di termini quali 'performability' e in parte 'speakeability'. Cfr. Susan Bassnett, *Ways Through the Labyrinth*, in *The Manipulation of Literature*, a cura di Theo Hermans, Croom Helm, London 1985, p. 101: «What is more problematic is the notion of 'performability', the implicit, undefined and undefinable quality of a theatre text that so many translators latch on to as a justification for their various linguistic strategies». Si veda anche Susan Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, in *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, a cura di Susan Bassnett e André Lefevere, Multilingual Matters, Clevedon 1998, p. 95. Recentemente, anche Suh Joseph Che tratta i termini sostanzialmente come intercambiabili, ma proponendo un ampio dibattito sulle nuove posizioni di Bassnett. Cfr. Sue J. Che, *The Performability and Speakeability Dimensions of Translated Drama Texts*, in «inTRAlinea», vol. XIII (2011).



In questo contributo ci dedicheremo a individuare i contorni della *speakability*, ovvero della dicibilità della parola teatrale. Pur riconoscendo alcune ragioni della svolta di Bassnett, non possiamo ignorare un semplicissimo fatto: se una traduzione non è adatta alla recitazione viene cambiata o addirittura rifatta. Ciò significa che ci sono alcune caratteristiche di quello che definiremo il *dialogo teatrale* che devono essere rispettate, pur con un margine di variabilità da spettacolo a spettacolo, e che vengono ormai richieste anche nelle pubblicazioni. Questa variabilità dei parametri non deve costituire un problema, e non riguarda solo il teatro, ma anche la narrativa, la poesia e così via, e sembra abbastanza connaturata al fatto traduttivo. Quanto alla *performability* vedremo che il discorso è più complesso e che è effettivamente difficile individuare in questo intervento parametri precisi.

Il teatro tra poetica e spettacolo

L'enfasi sull'aspetto spettacolare del teatro ha origini illustri. Nel Novecento l'evoluzione delle discipline teatrali ha spostato l'interesse dal testo-come-letteratura al testo-come-spettacolo. La nascita della regia in senso moderno, le grandi teorie sulla recitazione, da Stanislavskij a Brecht, le teorie sullo spazio scenico, sul movimento, sulla dimensione visiva hanno contribuito a considerare che il teatro si realizza in una dialettica tra testo scritto da un autore e realizzazione scenica a cura degli attori, sotto la direzione di un regista e con il concorso di altre professionalità. Il concetto stesso di teatro di regia è forse la *summa*, positiva o negativa a seconda di come la si consideri, dell'evoluzione della drammaturgia nel Novecento. All'attività creativa dello scrittore si affianca quella del regista e degli attori, del costumista e dello scenografo. Oggi sarebbe una ingenuità considerare il teatro come frutto della creatività unicamente dell'autore di un testo, anche per la semplice considerazione che in ogni testo teatrale è contenuto almeno potenzialmente tutto lo sfaccettato sapere drammaturgico di un'epoca.

Anche in tempi recenti, l'attenzione al teatro come spettacolo ha trovato illustri difensori. A partire dagli anni Settanta, un gruppo di



semiologi che operano in area italiana come Keir Elam, Alessando Serpieri, Marcello Pagnini, Paola Gulli Pugliatti, Marco De Marinis hanno indagato analiticamente le relazioni tra il testo drammatico scritto e quello che è stato definito il ‘testo spettacolare’. Basti ricordare la nota definizione di Gulli Pugliatti secondo cui il testo teatrale «nasce come trascrizione linguistica di una potenzialità scenica»,⁷ definizione che costituisce il più radicale rovesciamento di ogni centralità letteraria. Essendo votato alla realizzazione scenica, il testo in quanto tale è incompleto, è irrealizzato, e contiene almeno potenzialmente le caratteristiche di quella seconda fase indispensabile che è la messinscena. Il testo scritto insomma è costruito per essere recitato, da solo sarebbe un ibrido.

La dimensione spettacolare è al centro della specificità del teatro anche per Aristotele, che l’aveva descritta nella *Poetica* in opposizione alla dimensione narrativa. Aristotele aveva individuato due modalità ben distinte dell’espressione artistica, quella diegetica ovvero poetico-letteraria, che si basa sulla narrazione *in absentia* di eventi e personaggi, e quella mimetica del teatro, che si basa sulla interpretazione *in presentia*. In fondo Aristotele è in questo senso il padrino della semiologia moderna, perché mette al centro del teatro la rappresentazione e non il testo. In tempi recenti Benveniste ha ripreso la distinzione di Aristotele, analizzandola dal punto di vista della linguistica moderna. Elam vi si riferisce esplicitamente nel suo saggio sulla semiologia del teatro:

Potrebbe essere utile qui la classica distinzione di Benveniste⁸ fra due livelli o modalità di enunciato: l’*histoire* o modalità «oggettiva» dedicata alla narrazione di avvenimenti del passato, che elimina dalla narrazione il soggetto parlante e il suo destinatario, insieme a tutti i riferimenti deittici; e il *discours*, modalità «sogettiva» rivolta al presente che indica gli interlocutori e la loro situazione di discorso.

⁷ Paola Gulli Pugliatti, *I segni latenti: scrittura come virtualità scenica in King Lear*, D’Anna, Firenze 1976, p. 18.

⁸ Cfr. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique generale*, Gallimard, Paris 1966 (trad. di Maria Vittoria Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 285ss.).



L'*histoire* separa l'enunciato dal suo contesto, mentre il discorso dà preminenza all'enunciazione, l'atto di *produire* l'enunciato in un dato contesto.

La distinzione di Benveniste ha importanti conseguenze metodologiche per l'analisi del dramma. Poiché mentre i testi narrativi – o almeno quelli della narrativa classica – sono strutturati prevalentemente nella forma di *histoire* (si riferiscono ad avvenimenti passati e sono relativamente scarsi di indicazioni di una concreta situazione di enunciato), il dramma viene invariabilmente presentato nella forma di *discours*, una rete di «pragmatiche» *enunciazioni* invece che di astratti *enunciati*. Ciò che si vuole affermare è che l'adattamento al dramma di modelli della critica letteraria, e soprattutto di quelli narratologici, con i quali esso viene ridotto a un insieme di *enunciati* divenendo quasi un'«altra arte narrativa, uno dei diversi modi in cui l'umanità ha imparato a presentare una storia»,⁹ sacrificherà inevitabilmente proprio il livello pragmatico in cui esso si svolge.¹⁰

Come sostiene anche Serpieri, la narrativa privilegia l'enunciato mentre il teatro «è istituzionalmente vincolato al processo di enunciazione; ha bisogno di un contesto pragmatico; ha una assialità temporale sempre basata sul presente; il suo spazio è la *deïssi*».¹¹

Ma l'enfasi sull'enunciazione, e quindi sui fenomeni pragmatici legati al contesto, definiscono una lontananza assoluta tra testo poetico-letterario e testo teatrale? La realtà è più complessa e sfumata. Ci sono alcune modalità del teatro sia antico che moderno in cui il parlato teatrale è molto vicino alla dimensione poetico-letteraria. Ad esempio, le locuzioni del coro greco interagiscono con gli eventi narrati, ma non hanno in genere alcuna conseguenza pragmatica sui fatti e fungono piuttosto da commento, con forti accenti poetici. Stessa cosa potremmo dire di alcuni meccanismi testuali del teatro epico.

⁹ Lynn Althernberd - Leslie L. Lewis, *A Handbook for the Study of Drama*, Macmillan, New York 1966, p. 1.

¹⁰ Keir Elam, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 147 (prima edizione *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London - New York 1980).

¹¹ Alessandro Serpieri *et al.*, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano 1978, p. 15.



Per non parlare poi del teatro in versi, del teatro classico francese, e così via. Non tutto il teatro e non tutto nel teatro presenta caratteristiche di radicale diversità dalla dimensione letteraria. Pietro Trifone, riferendosi anche a Serpieri, ha scritto al riguardo:

La relazione reciprocamente condizionante con l'evento spettacolare colloca il testo drammatico «dentro e fuori, allo stesso tempo, dei generi letterari strettamente intesi». Non solo dentro né solo fuori, ma appunto dentro e fuori: sarà quindi euristicamente opportuno richiamarsi sia agli specifici elementi distintivi della scrittura drammaturgica (fenomeni del parlato, regole e tattiche conversazionali, rapporti con la scena e con il pubblico) sia ai suoi ineludibili legami con la scrittura letteraria, e particolarmente con certi filoni della letteratura.¹²

Aggiungiamo qui che non sembra esserci la minima contraddizione tra la dimensione del parlato (cui rientra tutto il teatro) e la poesia, se partiamo dal presupposto che prima della diffusione industriale della stampa la poesia era un fenomeno prevalentemente orale nella sua ricezione. Possiamo quindi tranquillamente affermare che il teatro ha un legame con la dimensione poetica e contemporaneamente una stretta interdipendenza con il parlato dialogico, come era a tutti evidente prima di Gutenberg.

La svolta di Susan Bassnett e la posta in gioco

Susan Bassnett, che conosce bene la cultura italiana, ha fatto più volte riferimento agli stessi semiologi da noi citati,¹³ ma si era richiamata in passato soprattutto al cosiddetto 'gestic text', cioè a quella assunzione derivata da Stanislavskij secondo cui ogni testo conterrebbe al

¹² Pietro Trifone, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Einaudi, Torino 1994, vol. II, p. 9.

¹³ Cfr. Susan Bassnett, *Ways Through the Labyrinth*, cit., p. 94. Ci riferiamo a Keir Elam, Alessandro Serpieri, Paola Gulli Pugliatti. Un caso particolare è invece Marco De Marinis che rappresenta una posizione più estrema di assoluta priorità dello spettacolo sul testo.



suo interno un sottotesto gestuale, una traccia profonda in cui è rilevabile una seconda trama fatta di gesti, movimenti, espressioni mimiche, intonazioni compatibili con l'universo emotivo suscitato dal testo.

E a questo sottotesto gestuale doveva fare riferimento il traduttore, sempre secondo Bassnett della prima ora. Ma anni dopo aver sostenuto l'assoluta importanza di quell'universo di espressioni potenziali che rimandavano alla messinscena, attorno agli anni Novanta scrive interventi sostanzialmente autocritici, tra cui uno con un titolo esplicito: *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*.¹⁴

L'argomentazione delle nuove posizioni di Bassnett si basa su questi punti:

1) Il traduttore non può passare dal testo scritto nella lingua A al testo spettacolare nella lingua B perché si assumerebbe un compito impossibile, quello di prevedere nella propria traduzione la realizzazione scenica che è a cura del regista e degli attori, e non del traduttore. Quindi il sottotesto gestuale inserito nel testo drammatico non può essere la dimensione prioritaria della traduzione.

2) Se la traduzione vera e propria di un testo teatrale trova la sua realizzazione *solo* nel testo spettacolare, allora il traduttore di fatto tradurrebbe da un testo incompleto di una cultura di partenza a un testo incompleto in una cultura di arrivo, un compito veramente infelice e poco significativo. Evidentemente allora, il testo drammatico scritto, prodotto da uno scrittore, ha una sua autonomia e completezza, cioè una sua realizzazione testuale. Anche perché è adatto alla lettura e viene spesso stampato per il pubblico.

3) Il termine *performability* è un concetto generico, che resiste a ogni ulteriore definizione, in genere reclamato da traduttori e critici come giustificazione delle proprie scelte, soprattutto in ambito anglosassone dove le traduzioni vengono fortemente adattate seguendo convenzioni che obbediscono anche a criteri economico-produttivi.

Queste osservazioni di Bassnett, prese singolarmente, hanno una loro giustificazione, ma ci lasciano completamente sguarniti di una teoria della traduzione teatrale, se non cerchiamo di capire come il

¹⁴ Cfr. Susan Bassnett, *Translating for the Theatre: The Case Against Performability*, in «TTR: traduction, terminologie, redaction», IV (1991), n. 1, pp. 99-111.



traduttore debba muoversi nella relazione tra testo e spettacolo. Inoltre, non possiamo certo tornare d'un tratto alle comode certezze dell'Ottocento, in cui il testo teatrale era un prodotto della cultura letteraria e come tale andava analizzato. Bassnett, tra l'altro, non nega radicalmente il concetto di *speakability*, che rimarrebbe quindi una caratteristica della traduzione del testo drammatico. Nega semplicemente l'uso indiscriminato dei termini, e soprattutto la *performability*. Come arrivare quindi a definire in modo preciso la 'dicibilità' della parola teatrale? Ecco la posta in gioco. La mia ipotesi è che a partire dalla specificità del teatro, come l'abbiamo individuata, derivi una specificità della traduzione teatrale, da tenere nettamente distinta dai fenomeni letterari.

Il dialogo teatrale

Per capire in quale ambito venga messa a dura prova la recitabilità della parola teatrale dobbiamo concentrarci sugli aspetti in cui viene sollecitata in modo estremo, ovvero nel *dialogo teatrale*. Anche se c'è una diffusa abitudine¹⁵ a identificare il dialogo teatrale con il dramma *tout-court*, preferiamo mantenere la nostra distinzione, perché non tutto il teatro mostra tali caratteristiche dialogiche. La nostra ipotesi è la seguente: tutte le volte che abbiamo a che fare con il *dialogo teatrale* dovremmo tradurre per la scena in modo ben dicibile e recitabile. Negli altri casi, tendenzialmente laterali rispetto alla mimesi aristotelica, ci dovremo confrontare con l'oralità in forma di poesia e altro, ovviamente perché tutto il teatro appartiene al dominio dell'oralità.

Nel dialogo teatrale, il traduttore si trova alle prese con l'elaborazione di scambi di battute attraverso le quali si realizzano le azioni del

¹⁵ In generale, tutti coloro che non tengono in considerazione il teatro post-drammatico (vedi sotto) considerano forma drammatica canonica quella basata sul dialogo teatrale, mentre le altre sarebbero manifestazioni sostanzialmente marginali. È così per Serpieri, Gulli Pugliatti, Elam, in parte anche per un linguista puro come Giovanni Nencioni in *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in «Strumenti critici», LX (1976). Di opinione contraria è invece Marco De Marinis. Noi manteniamo la distinzione soprattutto in senso tecnico e traduttivo.



dramma. Si ha a volte la sensazione che il dialogo in scena riproduca fedelmente una normale conversazione. Gli attori parlano come parlerebbero le persone comuni. In realtà non è così, e si tratta di un effetto prodotto da buone realizzazioni sceniche. La prima cosa da fare è quindi individuare le differenze tra il parlato conversazionale normale e il dialogo teatrale. Scoprendo queste differenze individueremo a quale “parlato” deve attenersi il traduttore.

L’argomento è stato oggetto di vari studi di linguisti e semiologi. Noto è anzitutto il lavoro di Nencioni (1976) che fa una distinzione tra “parlato-parlato” nella conversazione quotidiana, e poi “parlato-scritto” del testo drammatico e “parlato-recitato” del testo spettacolare. Nencioni afferma:

Nel dramma “classico” [...] tutto è previsto dall’autore e dal regista: dalla situazione areferenziale, preordinata nella sua totalità, alle battute dei singoli personaggi; ciò che rende di solito irrealmente calzante e “pulito” il parlato degli attori [...]. Il parlato scenico è dunque, nella nostra fattispecie, un parlato programmato, al quale possiamo applicare senza scrupolo l’attributo di “recitato”, purché s’intenda nel senso della esecuzione di un parlato programmato.¹⁶

Ricordiamo Trifone e il suo saggio sulla lingua del teatro. Trifone afferma:

Il parlato della commedia si fonda generalmente su un testo scritto e presenta quindi un grado di elaborazione maggiore del parlato reale, da cui del resto si distingue nettamente per presupposti, modalità e intenti, che sono quelli specifici della comunicazione teatrale. [...] I messaggi espliciti che i personaggi si scambiano all’interno della scena sono fittizi e hanno la funzione di mediare i messaggi impliciti dell’autore al pubblico. Di qui l’ambiguità di un tipo di discorso che è quasi un “dire a nuora perché suocera intenda”.¹⁷

¹⁶ Cfr. Giovanni Nencioni, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷ Cfr. Pietro Trifone, *op. cit.*, p. 82.



Ma è forse Elam che riassume in modo sistematico le più importanti caratteristiche del parlato dialogico a teatro. Nel suo *Semiotica del teatro* individua le differenze tra la conversazione naturale e il dialogo drammatico.

Quello che Nencioni chiamava il “carattere programmato” del dialogo teatrale è responsabile dei seguenti fenomeni:¹⁸

a) un *ordine sintattico maggiore*: il dialogo teatrale non presenta le incongruenze, le cadute, le rotture sintattiche della conversazione normale;

b) una *intensità informativa maggiore*: c'è un addensamento, a volte una compressione delle informazioni veicolate che non è pensabile nella conversazione spontanea;

c) una maggiore *purezza illocutoria*: le intenzioni dei partecipanti alla comunicazione sono chiarissime (o volutamente ambigue) e di immediata comprensione, diversamente da quanto può accadere nella normale conversazione;

d) il *controllo assoluto dei turni di battuta* perché la conversazione teatrale si svolge in modo ordinato, fluido, ciascuno sa quando deve parlare, ecc.;

e) *maggiore coerenza testuale*, nel senso che il testo teatrale ha una densità semantica molto forte, in cui gli argomenti sono ben strutturati e articolati e tutto sembra interconnesso in modo sistematico.

Meno legati al carattere preordinato dei dialoghi e più interno alle caratteristiche del teatro sono le seguenti categorie sviluppate da Elam:

f) la *coerenza proairetica*, che rappresenta forse la peculiarità più intima del teatro, ossia la sincronizzazione tra dialogo e sviluppo delle azioni drammatiche. Il dialogo e le azioni procedono secondo un sincronismo che è responsabile anche del ritmo imposto alla commedia.

g) la *coerenza referenziale*, nel senso che tutto ciò che viene detto a teatro rimanda in modo rigoroso ai referenti selezionati, visibili in scena o allusi dalla storia.

h) la maggiore *chiarezza discorsiva*, perché il dialogo deve essere percepito in modo immediato, per non ostacolare il ritmo della ricezione visiva dello spettacolo.

¹⁸ Cfr. Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, cit. Per un approfondimento si veda p. 184ss. (trad. it. 1988).



i) maggiore *coerenza logica*, nel senso che tutto ciò che viene detto in relazione a ciò che avviene mostra una logica stringente in cui tutto rientra.

l) una *coerenza retorico-stilistica*, che mai troveremmo in una conversazione quotidiana.

Molto interessante è il suo concetto di ‘seguibilità’ sviluppato per spiegare diversi concetti, quali soprattutto la *chiarezza discorsiva*, la *coerenza proairetica* e l'*ordine sintattico*. In sostanza, il particolare contesto comunicativo (la presenza a teatro di spettatori spesso a grande distanza dal palco) e l'intreccio tra dialogo e azioni narrate costringono la parola teatrale a essere chiara, diretta, facilmente comprensibile, in una parola ‘seguibile’ agilmente dagli spettatori. Come vedete, siamo molto vicini al concetto di *speakability*, ossia di dicibilità-recitabilità della parola teatrale.¹⁹

Il dialogo teatrale si presenta quindi come un ibrido che ha una strutturazione simile alla conversazione naturale ma che obbedisce a uno scopo drammaturgico rilevabile nella forte coesione testuale, nella coerenza degli enunciati, nella chiarezza discorsiva e nella dimensione illocutoria. La conversazione avviene sullo sfondo di eventi drammatici o comici che essa stessa accompagna e obbedisce a logiche e fini che trascendono le singole battute. Questo doppio livello di storia drammatica e atti di conversazione induce il traduttore ad assumere una prospettiva multipla. Le battute sono coerenti all'incontro o scontro tra due personaggi in scena ma rimandano sempre a una vicenda complessiva che si va dipanando, e a quella alludono costantemente.

¹⁹ Vale la pena ricordare come Giovanni Nencioni (*op. cit.*, p. 45) individuasse nel ruolo condizionante del pubblico *presente* una delle caratteristiche peculiari del teatro: «Ma bisogna aggiungere che nel teatro, e in ogni tipo di teatro, il destinatario ha maggior peso che in qualsiasi altra comunicazione letteraria. Egli è presente fisicamente e può fare assegnamento su due organi di percezione, la vista e l'udito [...]; l'autore, il regista, gli attori devono commisurare il testo e la recitazione alle medie capacità percettive e memorizzatrici degli ascoltatori, e interessarsi delle conseguenze parafrastiche, se proprio non vogliono ributtarli. Il pubblico dunque condiziona profondamente tutti coloro che concorrono a realizzare lo spettacolo: oltre l'autore e quindi il testo, gli esecutori tutti, regista, scenografo, attori, tecnico del suono, macchinisti, senza dire dell'architetto che progetta il teatro; li condiziona, come ricevente destinato, assai più di quanto il ricevente fortuito non condizioni una situazione colloquiale».



Vicenda che lo spettatore può anche già conoscere, soprattutto nel teatro classico, e che in quel caso si aspetta. A questo si aggiunga la necessità di veicolare gli argomenti drammatici in una forma facilmente comprensibile, sia per rispettare la mimesi del parlato sia per garantire la comprensione immediata allo spettatore che non deve essere distratto dallo svolgersi della vicenda con un livello linguistico troppo elaborato. Vicinanza quindi al parlato ma anche capacità di articolare ed esprimere gli argomenti del dramma, e tutto in funzione dello svolgimento drammaturgico. Se vogliamo, il dialogo drammatico è una camicia di forza comunicativa all'interno della quale si dispiega un testo che può essere fortemente denso di informazioni e di argomentazioni.

Prendiamo come esempio di densità testuale una delle battute iniziali di *Madre Coraggio* di Bertolt Brecht. In genere i dialoghi, per fortuna dei traduttori, non hanno una tale concentrazione informativa come quella che andiamo a presentare. Ma può capitare, specialmente a inizio dramma, che l'autore introduca una tematica complessa al pubblico con un vero discorso in una cornice di semplice dialogo tra due personaggi. In questi casi, la relazione tra espressione concettuale densa e imitazione della conversazione normale costringe il traduttore a un lavoro di grande elaborazione.

Brecht, nel nostro esempio, affida a un dialogo tra un reclutatore e un maresciallo un discorso sulla guerra i cui principali sottoargomenti sono: la visione marziale dei conflitti come antidoto al disordine e il rifiuto da parte della popolazione degli svantaggi di un'economia di guerra. Tutto questo è funzionale a introdurre, più avanti, la protagonista Madre Coraggio che approfitta della guerra per commerciare, ma spera di farla franca e non perdere nulla, men che meno i suoi figli.

Gli argomenti citati sono articolati dal reclutatore, che lamenta come sia difficile arruolare i giovani, e dal maresciallo che decanta i vantaggi quasi sanitari dell'ordine imposto dalla guerra. Come vediamo, una serie di argomenti complessi, ma che devono essere resi in modo comprensibile in poche righe con un linguaggio diretto e accattivante. Il contesto è una campagna immersa nel gelo ai margini di una città. I due militari hanno uno scopo: arruolare qualche giovane e di lì a poco incontreranno Madre Coraggio e i suoi figli.



Presenteremo l'inizio di *Madre Coraggio e i suoi figli* in due versioni: la prima andata recentemente in scena al Piccolo Teatro di Milano (colonna di sinistra), la seconda nella versione pubblicata da Einaudi (sulla destra), che il regista aveva espressamente escluso. Si tratta come vedremo di due versioni parimenti legittime, ma che testimoniano le diverse aspettative tra una produzione teatrale e una pubblicazione tradizionalmente letteraria:²⁰

Arruolatore Ma come si fa, in un postaccio così, a tirar su una squadra? Certe volte, maresciallo, mi viene da tirarmi un colpo. Entro il dodici del mese devo mettere assieme quattro drappelli per il generale, ma gli uomini da queste parti sono talmente perfidi che ti si guasta proprio tutto, anche il sonno. Mettiamo che ne individuo uno, lo squadro per bene senza farmi notare, faccio finta di non vedere che ha spalle da femmina, e vene varicose, lo porto a bere finché si sbronza, lui firma, non mi resta che pagare la grappa, ma ecco, il tizio esce per pisciare, gli vado dietro perché qualcosa mi puzza: sparito, hoplà, come un pidocchio sotto l'unghia. Non mantengono la parola data, non c'è più fede, senso dell'onore. Io qui ho perso la fiducia nel genere umano, maresciallo.

Reclutatore Come fa uno, qui, a raccapazzarsi una squadra? Maresciallo, di tanto in tanto mi succede di pensare al suicidio. Per il dodici devo presentare al comandante quattro drappelli; ma, da queste parti, la gente è tanto perfida, che la notte non riesco più a dormire. Metti caso che ne abbia scovato uno; e abbia subito capito il tipo; e abbia fatto finta di non accorgermi che è stretto di costole e che ha le vene varicose; e l'abbia sborniato ben bene; ecco che ha già firmato; ormai non c'è da far altro che pagare la grappa; e quello esce fuori dall'uscio, e io dietro, perché c'è qualcosa che non mi persuade; difatti è proprio così, se l'è battuta come il pidocchio sotto l'unghia. Qui non conta parola di galantuomo, non c'è né fedeltà, né fede, né amor proprio. La fiducia nell'umanità, io l'ho persa qui, maresciallo.

²⁰ La traduzione andata in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 2005 è di Roberto Menin. La traduzione Einaudi è di Franco Fortini e Ruth Leiser del 1963. Il raffronto tra le versioni andate in scena e quelle pubblicate può essere una ottima base di analisi delle differenze tra i due modelli di ricezione.



Maresciallo Si vede proprio che da queste parti la guerra manca da un pezzo. E la morale infatti ne risente. La pace crea confusione, solo la guerra porta l'ordine. In tempo di pace il genere umano non conosce più limiti. Si fanno un sacco di porcherie, uomini... bestie... La gente si ingozza senza ritegno, pezzi di formaggio su pagnotte di pan bianco, e poi ancora una bella fetta di lardo sul formaggio. Quanti giovani, e quanti cavalli ci sono in questa città, chi può dirlo, nessuno li conta più. Io ho visto dei posti in cui la guerra mancava anche da settanta anni, le persone non avevano più neanche un nome, non si conoscevano più. Solo quando viene la guerra si fanno elenchi precisi, si tengono registri in ordine, le scarpe in balle, il grano in sacchi, gli uomini e le bestie vengono contate a dovere e poi portate via, perché tutti sanno, senza ordine niente guerra!

Maresciallo Si vede che è troppo tempo che non hanno fatto guerra, da queste parti. Allora, dico io, come volete che ci sia una morale? La pace è solo disordine; non c'è che la guerra per metter ordine. In tempo di pace, l'umanità cresce in modo incontrollato. Con uomini e bestie si fanno porcherie come se niente fosse. Tutti ingozzano quel che gli pare, un pezzo di formaggio sul pan bianco, e poi giù, anche una fetta di lardo sul formaggio. Quanti giovanotti e quanti cavalli ci saranno in questa città, Dio solo lo sa; nessuno li ha mai contati. Io sono arrivato in certi posti, che non c'era stata guerra forse da settant'anni e gli uomini non sapevano nemmeno come si chiamavano, non sapevano chi erano. Soltanto dove c'è guerra ci sono elenchi ben ordinati, liste di nomi, ogni cosa al suo posto: le scarpe in balle, il grano in sacchi, gente e bestie li contano proprio bene, e poi li portan via. Perché, si sa: senz'ordine, niente guerra!

Le differenze macroscopiche delle due traduzioni vanno dal registro adottato, alle scelte lessicali, alla chiarezza discorsiva, alla densità informativa, alla concisione dell'enunciato. Si noti un'aggiunta esplicativa, presente solo nella traduzione andata in scena, voluta espressamente dal regista per rendere trasparente un messaggio secondo lui poco chiaro: nella versione di sinistra si dice che il tizio adescato dall'arruolatore, dopo la bevuta "esce per pisciare", cosa assente dal testo di superficie di Brecht, che parla unicamente di un tizio che va a bere e poi con una scusa esce. La scusa canonica, compresa da tutti



in ambito tedesco, non sarebbe per il regista trasparente oggi e andava esplicitata per la situazione italiana. Quanto al livello microteatrale, un'analisi dettagliata comporterebbe molto spazio. Citiamo solo alcuni esempi di scarsa dicibilità dalla traduzione editoriale disposta a destra. Ci sono una serie di espressioni oggi poco trasparenti (*raccapazzarsi una squadra*), quasi regionalismi (*la gente, se l'è battuta*), inutile ridondanza verbale (*mi succede di pensare al suicidio; la notte non riesco a dormire*), scelta sintattica dello scritto (*ne abbia scovato uno*); poca densità testuale (*difatti è proprio così*), ecc. Ma di questi problemi parliamo nel paragrafo successivo.

Caratteristiche morfo-sintattiche e stilistiche della recitabilità

Se Elam ci ha fornito, con le sue categorie analitiche, una matrice della differenza tra parlato in scena e conversazione naturale, è ora necessario indagare se esistano caratteristiche morfosintattiche e stilistiche del parlato teatrale cui i traduttori fanno riferimento.

Per far questo ci serviamo di una indagine recente su un *corpus* di opere teatrali italiane contemporanee, condotta da una linguista. Ci riferiamo al saggio di Silvia Calamai *Dalla parola al palcoscenico: le lingue di Chiti, Malpeli, Maraini, Russo, Scimone, Tarantino*²¹ che ha cercato di registrare le caratteristiche salienti di autori molto noti sulla scena teatrale contemporanea in Italia. Pur non essendo uno studio esauriente in termini quantitativi, i risultati evidenziano una 'lingua teatrale' che non ritroviamo nelle forme narrative. Per esigenza di brevità elenchiamo qui alcuni dei più importanti fenomeni osservati. Secondo questa indagine, i testi contemporanei presentano caratteristiche specifiche da attribuire a due fenomeni distinti ma compresenti nell'evento teatrale: la mimesi del parlato da un lato, dall'altro l'enfasi della deissi e le strategie discorsive del testo drammatico. Alcuni di essi appartengono a entrambe le categorie, com'è abbastanza

²¹ Cfr. Silvia Calamai, *Dalla parola al palcoscenico: le lingue di Chiti, Malpeli, Maraini, Russo, Scimone, Tarantino*, in *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, a cura di Stefania Stefanelli, Atti della giornata di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 11 dicembre 2006), Pisa 2009, pp. 195-238.



intuitivo, ma li distingueremo per una o per l'altra a seconda dell'incidenza che hanno.

A livello morfologico, la prima categoria individuata da Silvia Calamai è la frequente ridondanza di forme pronominali rispetto ad altri generi. Questa caratteristica è fortemente riconducibile all'enfasi della deissi, perché il discorso teatrale è fatto di persone nell'*hic et nunc* della rappresentazione. Altri fenomeni invece sono riconducibili più alla mimesi del parlato e sono: l'utilizzo di formule morfologicamente brevi (che cosa *versus* che o *versus* cosa); la semplificazione lessicale (raro il pronome *cui*; *che* al posto di *cui* nei casi obliqui, *anche* preferito a *pure*) e la frequenza del 'ci' attualizzante ("Non ci hai il fiato che puzza"). Parimenti, sono riconducibili alla mimesi del parlato alcune scelte come il dativo etico, l'uso di *mica* e *manco*, oppure di *dice* al posto di *si dice*, come pure le perifrasi con *a* al posto del possessivo.

Un discorso particolare andrebbe dedicato alla scelta del modo indicativo a svantaggio del congiuntivo, a volte anche a rischio della sgrammaticatura. Silvia Calamai individua nel *corpus* l'utilizzo dell'indicativo nelle completeive rette dai verbi di dire e di credere ("Pensavo che non c'era bisogno di dirlo"), nelle completeive rette da verbo dell'animo ("Non mi piace che Spyrus ti corregge sempre"); nelle soggettive costruite con verbi impersonali dell'apparenza ("Pare che è un figlio di cardinale"), nelle condizionali introdotte da *basta che* ("Basta che sulla coppola ci metti le...") e in un'autrice come Letizia Russo l'indicativo imperfetto al posto del condizionale ("Non pensavo che ce la facevo"). Più raro invece l'uso dell'indicativo nel periodo ipotetico dell'irrealtà.

A livello sintattico abbiamo un lungo elenco di fenomeni che marcano la scrittura teatrale. Anzitutto la predominante paratassi, con la conseguenza di poche o pochissime subordinazioni e a volte una forte segmentazione delle frasi. Di conseguenza sono rare le congiunzioni subordinanti e diffuse le frasi nominali con ellissi del verbo. Abbiamo poi un insieme di strategie di messa in rilievo di parte degli enunciati, ascrivibili sia alla mimesi del parlato sia alle strategie deitiche e discorsive. Probabilmente, in una serie di testi, sono proprio le strategie discorsive di condensazione degli enunciati e di rafforzamento della forza illocutoria (nelle categorie di Keir Elam) a cui sono



funzionali le strategie di messa in rilievo. Vediamo che Calamai individua la topicalizzazione contrastiva (“I parenti, vogliono dal condominio le chiavi”); l’ordine marcato della frase con oggetto in prima posizione (“Un poco di silenzio si potrà avere”); numerose dislocazioni a sinistra (“I vecchi non li voglio più in casa”); e numerose dislocazioni a destra (“Me l’hanno tolta, la casa”).

Più legate alle caratteristiche mimetiche del parlato sembrano invece i frequenti anacoluti (“Perché una donna sola su una nave è pericoloso”); la presenza di frasi scisse (“È in quella casa *che* abbiamo fatto tutti i nostri figli”) o l’utilizzo di ‘è che’ per introdurre frasi; il grande uso del ‘che polivalente’ sia in modalità temporale (“Ho cominciato a professare che avevo dodici anni”) che esplicativa o consecutiva (“Qui noi non possiamo mangiare, che magari tu vorresti pure allungarti”) o causale (“Ma non è che voglia dirti”). Altri fenomeni legati alla mimesi del parlato sono il registro informale o familiare e in alcuni casi anche volgare, l’uso di pochi forestierismi e le frequenti interiezioni. Correlato di tutto ciò è l’assenza quasi totale di voci auliche e letterarie.

Sul piano stilistico invece le figure retoriche dominanti sono riconducibili alle strategie discorsive tipiche del testo drammaturgico e sono assimilabili alla ripetizione e all’accumulazione. In particolare abbiamo l’epanalessi, l’anadiplosi, l’epanadiplosi, le ripetizioni vere e proprie e qualche caso di climax. A tutto ciò si aggiungono infine fenomeni quali la struttura dialogica a battute brevi e olofrastiche, l’elisione vocalica, l’abbreviazione dei nomi propri e il grande uso di segnali discorsivi (insomma, allora, vero, davvero, ecco). Più legati invece alla dimensione deittica sono il grande uso, appunto, di espressioni deittiche, con una frequenza che non troveremmo nella conversazione normale.

I fenomeni descritti da Calamai possono essere considerati i primi indizi di un vademecum della scrittura di dialoghi drammatici nell’italiano contemporaneo a teatro. Gli aspetti più importanti (semplificazione morfo-sintattica, registro informale, ridotto uso dei tempi verbali, uso della ripetizione anche in senso retorico, strutturazione segmentata delle battute, grande uso delle espressioni deittiche, strategie di messa in rilievo) sono quei fenomeni che devono



tendenzialmente essere presenti nel parlato dialogico della lingua teatrale. Mentre le categorie esposte in precedenza, di Keir Elam, rappresentano le caratteristiche che differenziano il parlato teatrale da quello naturale. Il traduttore, nel passaggio da una lingua all'altra, dovrà tener conto di queste specificità e apportare i necessari adattamenti ai sistemi morfo-sintattici differenti nei testi che si trova a elaborare.

Crediamo che sarà opportuno integrare questa prima analisi quantitativa con un'indagine su un *corpus* di testi in due versioni, tradotti sia per l'editoria sia per il teatro, per arrivare a un canone descrittivo delle tendenze attuali della traduzione teatrale. Cosa che non era possibile prevedere qui, perché sarebbe andata oltre i limiti dello studio, che si limita a dimostrare l'esistenza di una lingua teatrale, non a presentarne il suo canone.

Un canone che, come già le convenzioni individuate fin qui nella scrittura contemporanea, non sarà da considerare come vincolo prescrittivo per la traduzione, ma come le linee di tendenza contemporanee, a cui poi una produzione, o un traduttore, possono attenersi fino a un certo punto, facendo scelte stilistiche magari orientate più sul versante letterario in certi casi, o di riduzione del peso della deissi. Bisogna sempre considerare che il teatro contemporaneo non vive di prescrizioni ma di linee di tendenza, che in alcuni casi possono anche essere drammaticamente negate. La stessa Bassnett, nel sottolineare l'importanza delle unità deittiche individuate da Serpieri come unità semiologiche del teatro, metteva in relazione alcune traduzioni italiane e tedesche di Shakespeare, notando come una versione del *Piccolo Teatro di Re Lear* limitasse fortemente l'uso di deittici invece presenti in gran numero in Shakespeare. In altre parole, la densità di indicatori deittici dipende anche dalla scelta registica di voler caricare o meno la drammaticità di un testo sullo scontro in atto tra gli attori. Ma è del tutto immaginabile, in una dimensione di teatro classico, che un testo shakespeariano generalmente molto noto al pubblico, sia giocato più sul piano delle allusioni e dei rimandi (estetici e letterari) che non sul brutale conflitto in atto.²²

²² Cfr. Susan Bassnett, *Ways Through the Labyrinth*, cit., p. 95.



Oltre la deissi

I fenomeni della deissi a teatro sono carichi di indicazioni per i traduttori anche in un senso più generale. Il contesto enunciativo è responsabile di molti aspetti dell'espressione drammaturgica, non solo di quelli legati alla conversazione. Mi riferisco qui alla dimensione della corporeità, della fisicità e del movimento-gestualità che sono assolutamente predominanti nella cultura teatrale.²³ Nel passaggio da una lingua all'altra, le differenze tra i sistemi morfo-sintattici e tra le convenzioni stilistiche possono costringere i traduttori a *shift* categoriali, cioè a scelte che possono sottolineare o meno la dimensione deittica e quella corporea. Infatti quello che in una lingua deve essere espresso a livello sintattico, può ricadere in un'altra a livello semantico. Tutto a teatro è legato alla fisicità e all'*hic et nunc* della rappresentazione, come tra l'altro si insiste in larga parte della drammaturgia moderna. La vicinanza tra deissi e corporeità nel teatro è già stata individuata da Elam che riprende una intuizione di Antinucci:

Sulla scena, il rapporto più intimo che mantiene la deissi con i segni extra- o paralinguistici (quindi gestuali, scenici, prossemici, costumici ecc.) è quello con il gesto fisico. Si può considerare la deissi come un punto di contatto fra il codice e i messaggi linguistici da un lato e il corpo agente che li mette in scena dall'altro. Osserva giustamente Antinucci che "Il ruolo fondamentale della deissi nell'economia della comunicazione linguistica consiste proprio in questo: offrire la possibilità di scambiare informazioni operando sul livello senso-motorio anziché su quello simbolico". Esiste una interdipendenza indissolubile fra gli indici verbali e i segnali gestuali che li accompagnano.²⁴

²³ Convincenti, in questo senso, alcune note di Giovanni Nencioni (*op. cit.*, p. 13) che individuava come a teatro, contrariamente alla letteratura, l'isotopia si crei nella persona dell'attore fattosi personaggio, quindi attorno a un dato fisico, che diventa corpo semiologico, anziché nella dimensione testuale predominante in letteratura. Si veda anche la nota seguente per la citazione da Antinucci.

²⁴ Keir Elam, *Appunti sulla deissi, l'anafora e le trasformazioni nel testo drammatico e sulla scena*, in Alessandro Serpieri *et al.*, *Come comunica il teatro*, cit.. La citazione è presa da Francesco Antinucci, *Sulla deissi*, in «Lingua e Stile», IX (1974), n. 2, p. 243.



Il livello senso-motorio, come afferma Antinucci, è proprio un vero canale di comunicazione privilegiato che assorbe modalità che in letteratura sono sfruttate dal livello simbolico-verbale. È evidente che in scena ogni elemento che rimandi a un corpo, a un attore, a un evento, a un gesto non fa che costruire ed enfatizzare la drammaticità. Un'estetica della traduzione teatrale non può che essere un'estetica della fisicità a teatro.

Campo di applicazione della dicibilità teatrale

Come delimitare il campo di applicazione di queste specificità? Le considereremo applicabili a ogni testo, di ogni epoca, sempre e comunque?

La nostra opzione è semplice: il campo di applicazione è il dialogo teatrale, che non coincide con il dramma *tout court*, come abbiamo affermato in precedenza. Si può parlare di dialogo teatrale in tutti i casi in cui il testo si presenta come un intreccio molto fitto tra azioni drammatiche e dialogo tra attori. In questi casi, il parlato teatrale dovrebbe sottostare ai fenomeni osservati fin qui ed essere quindi elaborato di conseguenza. Si tratta di quei drammi o di quelle parti di dramma in cui è individuabile quella che Keir Elam ha definito la coerenza proairetica. Ed essendo il dialogo pragmaticamente orientato di volta in volta al confronto scontro tra attori in un determinato contesto, la dimensione deittica, che abbiamo visto più volte citata, sarebbe fondamentale.

Questa dimensione deittica secondo Serpieri, Elam, Gulli Pugliatti ha un orientamento specifico che si realizza in unità di una sola battuta o un insieme di battute, pronunciate da un personaggio nei confronti di un altro, in relazione a un luogo e a un tempo. Ogni qual volta un personaggio si rivolge a un altro (cioè si 'orienta' verso un altro) si crea una nuova unità deittica che diventerebbe così il criterio di segmentazione semiologica del testo. Questo criterio è importante anche in senso traduttivo, perché va a costituire l'unità traduttiva del testo di partenza e quella del testo di arrivo.²⁵ E sic-

²⁵ Con tutti gli *shift* che il traduttore sceglie di fare e che possono rendere anche diversa l'unità traduttiva del testo di arrivo da quella del testo di partenza.



come queste unità deittiche si basano sul dialogo, ecco che orientamento deittico e dialogo drammatico coincidono.

Elam cita un esempio estremo di rimandi deittici dall'*Amleto* di Shakespeare, disambiguati da gesti ostensivi da parte degli attori:

Così, quando Polonio emette il suo famoso triplice “indice”: «Take *this* from *these*, if *this* be otherwise» («Spiccate questa da queste, se questo sta in altro modo», Hamlet II.II.6I [...]), i gesti che lo accompagnano – assolutamente indispensabili al senso dell’enunciato – sono iscritti nel linguaggio stesso, rendendo abbastanza ridondanti le didascalie aggiunte da editori moderni.²⁶

La teoria di Serpieri sull’orientamento deittico in fondo è riconducibile anche alle teorie di Stanislavskij sul sottotesto teatrale che hanno avuto un impatto vastissimo sul teatro del Novecento. Ogni produzione inizia con le cosiddette prove a tavolino, in cui regista e attori analizzano le ‘azioni’ e le ‘reazioni’ presenti all’interno del copione e progettate dal testo, e fissano così quella ragnatela di relazioni e situazioni che poi vengono ricostruite e fatte vivere in scena.

Quando non è possibile verificare un orientamento deittico, probabilmente non c’è neppure un dialogo drammatico come l’abbiamo inteso fin qui, ovvero il testo ha caratteristiche radicalmente diverse che in fondo sarebbero facilmente assimilabili alla scrittura letteraria. Ad esempio, nel saggio di Serpieri,²⁷ un testo dell’avanguardia come *Insulti al pubblico* di Peter Handke è ritenuto da Keir Elam segmentabile deitticamente, ma non in un dialogo drammatico, bensì in una forma unica e metateatrale, proprio perché non è costituito da un dialogo-azione tra attori, ma tra attori e pubblico. Mentre un testo del Living Theatre come *Sette meditazioni sul sadomasochismo* è ritenuto non segmentabile in senso assoluto.²⁸

²⁶ Keir Elam, *Semiotica del teatro*, cit., p. 146.

²⁷ Cfr. Alessandro Serpieri *et al.*, *op. cit.*, p. 15.

²⁸ Cfr. Keir Elam, *Segmentazione di alcuni brani da alcuni testi teatrali*, in Alessandro Serpieri *et al.*, *op. cit.*, in particolare p. 123ss. e p. 125ss.



Non si tratta però di casi isolati dell'avanguardia degli anni Settanta. È evidente che il teatro contemporaneo non è tutto assimilabile al dialogo drammatico. C'è una parte di teatro che ha caratteristiche post-drammatiche, e non ha al suo centro un testo dialogato, o in ogni caso il dialogo drammatico vi assume delle caratteristiche marginali.

Il concetto di teatro post-drammatico è stato formalizzato nel saggio di Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater* per descrivere il teatro delle avanguardie europee e americane a partire dagli anni Settanta, che miravano a rompere la finzione rappresentativa, la creazione mimetica di una storia e l'ancoraggio a un testo drammatico costruito da dialoghi. È un teatro che si è spogliato della storia drammatica e della rappresentazione mimetica. Esso comprende una casistica molto variegata di modalità rappresentative. I dialoghi a volte non sono del tutto eliminati, ma diventano fortemente minoritari e non seguono una logica mimetica per tutto lo spettacolo. Nella maggioranza dei casi però al posto del dialogo in situazione gli attori semplicemente parlano, a volte tra loro, altre rivolgendosi al pubblico in una condizione poetica, anche politica (come per il Living Theatre), narrativa o monologante. Oppure parlano al pubblico, non solo negli a-parte o nelle allusioni del teatro epico (come il caso già visto di *Insulti al pubblico* di Peter Handke).

In questo genere di teatro il testo può essere un semplice componente verbale di una strutturazione drammaturgica diversa, di tipo multimediale. Le parole diventano un codice interno, spesso un accompagnamento poetico, che non aderiscono e non si innervano nella struttura del dramma. Struttura drammatica e struttura spettacolare tendono a divergere o a procedere su piani paralleli.

Per tutto il teatro post-drammatico tenderemmo quindi a escludere, preventivamente, le categorie di Keir Elam o quelle di Silvia Calamai perché non si presentano se non in minima parte come dialogo mimetico tra attori, e non varrebbero quindi le categorie della *dicibilità* o della *seguibilità* che il traduttore dovrebbe osservare (o infrangere).

Va aggiunto anche che il teatro post-drammatico viene tradotto raramente, e quando succede in genere viene sopra-titolato. La maggior parte dei testi che produce sono creati da gruppi e compagnie



che li mettono in scena in modo (quasi) esclusivo. Non è un teatro d'autore, ma di teatranti. Il testo non è isolabile dalla messinscena, ed è quindi difficilmente replicabile in diverse lingue. Ci sono poi autori ritenuti i precursori a vario titolo del teatro post-drammatico, o anche esempi di questo genere di teatro, e che sono stati tradotti, come Peter Handke, Elfriede Jelinek o Werner Schwab. Ma si tratta di fenomeni 'misti' che condividono aspetti di entrambe le modalità.

Dalla casa editrice alla scena: per chi si traduce?

Se passiamo al contesto in cui avviene una traduzione, la relazione più problematica è quella tra la traduzione di un testo *di* teatro e la traduzione di un testo *per* il teatro. Il traduttore può lavorare infatti per una casa editrice e ignorare una eventuale rappresentazione oppure al polo opposto essere ingaggiato da un regista per effettuare una versione di scena.

Sembrerebbe un quadro facile da definire, se non fosse che esistono innumerevoli casi intermedi tra i due poli citati. Quale sarà il grado di coinvolgimento del traduttore editoriale nella produzione di uno spettacolo, e quanto la vicinanza al lavoro del regista e degli attori determinerà, con una complessa interazione di codici, il suo lavoro? E chi sarà il traduttore in questione? Lo stesso che lavora per l'editoria o sarà soppiantato, o magari affiancato, dal regista o da altri per lui?

È difficile in poco spazio organizzare un discorso su quel che Bassnett ha definito un labirinto. Proviamo quindi ad abbozzare solo alcuni appunti. Che si tratti di un vero labirinto di codici e contesti produttivi non c'è dubbio, in cui comunque può essere prevista una gradazione molto ampia del coinvolgimento del traduttore e di altri soggetti alla produzione di un testo specifico per una messinscena.

Un testo teatrale straniero può essere elaborato inizialmente da un traduttore per un progetto editoriale, cui *può* seguire la rielaborazione del regista, quella durante le prove a tavolino, continue rielaborazioni a cura anche degli attori che propongono varianti anche minime alle battute, e può subire infine un ultimo processo di revisione anche durante le prove vere e proprie o durante le repliche.



Quanto il traduttore partecipi realmente a queste fasi dipende dalla sensibilità del regista e del traduttore stesso nonché dai rispettivi metodi di lavoro. Come si potrà immaginare, è il caso spesso a decidere se si andrà in una direzione o in un'altra. L'importante è riconoscere che nel teatro, l'apporto del regista e delle altre professionalità trasforma radicalmente il testo in uno spettacolo, ne dà un'interpretazione precisa, lo configura anche solo con la presenza creativa di un attore che si pone al centro della rappresentazione. Tutto questo ci porta a considerare il lavoro registico e di messinscena come una fase *radicalmente nuova* che non può essere più considerata unicamente dal punto di vista testuale. Il testo, nell'economia di uno spettacolo, è solo uno dei veicoli semiotici, e il traduttore in fondo si occupa solo di quello. Per varie ragioni, che non possiamo analizzare qui, la partecipazione del traduttore alla stesura del 'testo dello spettacolo' vero e proprio è in genere assai rara, e si limita a brevi momenti di discussione sui dubbi che il regista propone o sulle varianti che sembrano necessarie. Ma si dà anche il caso di collaborazioni molto strette in cui il regista ha un'idea precisa di spettacolo e soprattutto un'idea molto chiara del livello linguistico necessario, comunicando al traduttore esigenze precise che vengono ripetutamente chiarite e negoziate. In questo caso, la committenza avanza criteri più o meno precisi che sta al traduttore interpretare.

Stiamo in fondo parlando di *performability*, ossia di performabilità della traduzione teatrale, che è direttamente dipendente dal grado di coinvolgimento del traduttore nel processo di produzione dello spettacolo. È evidente che un traduttore non può immaginare una produzione 'al buio', senza una relazione con il regista ed eventualmente con gli attori. E quindi al di fuori di un coinvolgimento nel contesto produttivo specifico il ruolo del traduttore sarà quello di preparare un testo 'dicibile' e 'recitabile' come l'abbiamo fin qui concepito, nel rispetto di quei parametri legati al dialogo teatrale secondo le convenzioni oggi vigenti.

Se vogliamo, il grado zero di applicazione di questi criteri è il contesto produttivo dell'editoria teatrale contemporanea, che comunque pretende ormai testi vocati alla scena e di facile inserimento in un



contesto produttivo. L'esperienza²⁹ mi ha insegnato che il traduttore per l'editoria teatrale deve rimanere in una terra di nessuno, anteriore al fatto scenico, ma rispettoso dei criteri della dicibilità teatrale.

Ha dunque ragione Susan Bassnett a distinguere nettamente i due processi, la traduzione di un testo per la stampa e di un copione per lo spettacolo. Ed è anche possibile rivendicare, come lei fa, la compiutezza del testo a stampa destinato alla lettura, ma questo testo si rivolge ormai a un lettore esperto di cose di teatro, che è in grado di immaginare il contesto scenico e le sue sfide verbali. Un testo dunque che sia compatibile anche con una lettura vocata alla rappresentazione, e che può essere facilmente rielaborato per diventare un testo spettacolare.

²⁹ L'attenzione di Umberto Eco e di altri grandi teorici della traduzione – si pensi a Meschonnic – per l'esperienza empirica come fonte di verità in ambito traduttivo non può essere ignorata.