

---

Barbara Delli Castelli

*Traduzione teatrale e codici espressivi*

La storia del teatro insegna che la lingua della scena non sempre è rimasta circoscritta alla sola questione di *phonè* dell'attore, ma ha cercato i contributi di altre scienze, arti e l'impiego delle tecniche più svariate. Il teatro, per sua natura, propone un'arte polisemica la cui "lingua globale" attinge, fin dal momento dell'elaborazione del testo, a ogni codice espressivo possibile: da quello visivo a quelli sonoro, luminoso, ritmico e quant'altro.

Proponendosi come prototipo della comunicazione umana, il teatro differisce da ogni altro modello di spettacolo grazie al rapporto diretto e immediato fra attore e spettatore. Mentre nella comunicazione verbale quotidiana esiste un *mittente* che emette un *messaggio* per rivolgersi a un *destinatario* nell'ambito di un certo *contesto*, a teatro, invece, la comunicazione è condotta attraverso segni: quelli inviati agli spettatori (riceventi) dagli attori, dal regista, dall'autore dell'opera, dallo scenografo, ecc. (*mittenti*), in una sconfinata produzione di significati. Il ruolo principale di questo processo è assegnato all'attore, al suo corpo, alle sue parole. Tutti i movimenti del corpo e del volto sono in genere segni cinetici e, più precisamente: quelli del volto sono segni mimici, quelli del corpo senza cambio di locazione gestuali, mentre i movimenti nello spazio sono prossemici. I segni che riguardano l'oralità si distinguono invece in linguistici e paralinguistici. Quelli linguistici sono legati alla parola, cioè al suo significato, quelli paralinguistici riguardano i suoni e l'intonazione. I segni gestuali, mimici, prossemici e paralinguistici, al contrario di quelli linguistici, non hanno significati rigorosamente determinati. I segni mimici acquistano significato se rientrano fra le espressioni facciali

“riconoscibili” o “note” che mostrano e/o rappresentano determinate condizioni: gioia, tristezza, collera, stupore, meraviglia, ecc.; i segni paralinguistici, pur rientrando in uno schema simile, a livello di suono e tonalità non hanno però un significato univoco. Per quanto riguarda i segni gestuali, è possibile sostenere che i medesimi non hanno significato al di fuori del contesto nel quale vengono usati.

A causa della sua complessità, il testo teatrale è stato a tutt’oggi abbastanza trascurato dall’analisi semiologica a favore del testo letterario in genere. Solo grazie all’attività pionieristica di alcuni studiosi della Scuola di Praga<sup>1</sup>, che per primi s’interessarono alle strutture e ai meccanismi linguistici di produzione di senso e comunicazione del teatro, ci si rese conto che l’analisi dei segni portatori di significato poteva estendersi anche a testi che non esaurivano se stessi nella pagina scritta, ma si aprivano al mondo della rappresentazione, della *performance*<sup>2</sup>. Da questa acquisizione

<sup>1</sup> Vale a dire, in una prima fase, soprattutto di Zich (*Estetika dramatického umění*, Praha, Melantrich, 1931) e Mukaøovsky, (*An Attempted Structural Analysis for the Phenomena of the Actor*, Praha, 1931 [“Tentativo di analisi del fenomeno dell’attore”, in J. Mukaøovsky, *Il significato dell’estetica*, trad. it. di S. Corduas, Torino, Einaudi, 1973, pp. 342-349]); in seguito Veltrusky (“Dramatic Text as a Component of Theatre”, in L. Matejka, I. R. Titunik (eds.), *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Cambridge, MTI Press, 1976, pp. 94-117), Bogatyrëv (“Les signes du théâtre”, *Poétique*, 8, 1971, pp. 517-530) e Honzl (“La mobilité du signe théâtral”, *Travail Théâtral*, 4, 1971, pp. 5-20).

<sup>2</sup> Da una parte, Zich (*op. cit.*, 1931) asserisce che il teatro consta di sistemi eterogenei e indipendenti, nessuno dei quali ha una particolare preminenza. È il primo fra i semiologi del teatro a negare al testo scritto una prevalenza automatica sugli altri sistemi; al contrario lo intende come uno dei sistemi che partecipano alla costituzione del teatro come rappresentazione drammatica totale. Dall’altra parte, applicando la definizione saussuriana di segno, Mukaøovsky (“The Art as a Semiological Fact”, in L. Matejka, I. R. Titunik (eds.), *op. cit.*, 1976, pp. 3-9) osserva che l’opera artistica risiede nella coscienza collettiva del pubblico e la identifica con l’unità semiotica il cui significante è “l’opera stessa” e il significato “l’oggetto estetico”. Per Mukaøovsky, ciò rappresenta il primo passo verso una semiotica della performance, nella quale il testo scenico diviene un macro-segno il cui significato è costituito dal suo effetto totale. Questo approccio è importante per la semiotica teatrale quantomeno per due ragioni diverse ma strettamente connesse: da un lato, esso evidenzia la subordinazione di tutti gli elementi costitutivi a un intero e l’importanza del pubblico come creatore di significato di questo intero (macro-segno); dall’altro, la performance non rappresenta un singolo segno, ma una rete di unità semiotiche appartenenti a sistemi differenti ma cooperanti.

derivò l'inadeguatezza di un approccio esclusivamente letterario della semiotica, e progressivamente uno spostamento dell'asse d'interesse a tutto vantaggio del testo scenico rispetto a quello drammaturgico<sup>3</sup>.

Con Kowzan<sup>4</sup>, verso la fine degli anni Sessanta, nasce e si sviluppa la semiotica del teatro come disciplina intesa a elaborare una codificazione specifica dei sistemi di segni e ad approntare sistemi esatti di analisi. Kowzan formula la prima distinzione fra segni *naturali* e *artificiali*. I segni *naturali* includono quei fenomeni indipendenti dalla volontà umana (per es., un lampo come segnale di un temporale, la febbre di una malattia, ecc.). I segni *artificiali*, invece, dipendono dalla volontà umana di segnalare o comunicare qualcosa a qualcuno<sup>5</sup>. Questa opposizione non è assoluta e serve a Kowzan per formulare un ulteriore principio: l'"artificializzazione" sul palcoscenico di segni apparentemente naturali. Lo spettacolo trasforma segni naturali in artificiali. Segni *involontari* nella vita diventano *volontari* sul palcoscenico<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Tale distinzione appare però troppo rigida se si considera con Veltrusky (*Drama as Literatur*, Lisse, The Peter de Ridder Press, 1977) che vi sono drammi destinati alla sola lettura e non alla rappresentazione. Un esempio è costituito dalle commedie di Alfieri oppure dalle tragedie di Seneca, sebbene in quest'ultimo caso la questione sia controversa.

<sup>4</sup> T. Kowzan, "Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle", *Diogène*, 61 (1968), pp. 59-90; T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, The Hague, Mouton, 1975.

<sup>5</sup> Cfr. T. Kowzan, *op. cit.*, 1968, p. 68.

<sup>6</sup> Oltre a definire l'idea e la specificità dei segni, Kowzan propone un modello per determinare le parti costituenti del teatro, stabilendo tredici sistemi di segni come componenti basilari della performance. Questi sistemi individuano due categorie principali di segni, quelli uditivi e quelli visivi che riguardano o meno l'attore ed esistono nel tempo e nello spazio. Tali segni rientrano in cinque categorie: 1. segni uditivi che, parte del testo verbale, dipendono dall'attore ed esistono solo nel tempo. Tali segni sono **parole** (sistema 1) e **intonazione** (sistema 2); 2. segni visivi che, classificati come "espressioni del corpo", dipendono dall'attore ed esistono sia nel tempo, sia nello spazio. Tali segni sono la **mimica** (sistema 3), la **gestualità** (sistema 4) e il **movimento** (sistema 5); 3. segni visivi che, codificati come "aspetto esterno dell'attore", riguardano l'attore, ma esistono solo nello spazio; 4. Segni visivi che, detti "aspetto del palcoscenico", sono esterni all'attore ed esistono sia nel tempo, sia nello spazio. Tali segni sono **arredi scenici** (sistema 9), **scenari** (sistema 10) e **illuminazione** (sistema 11); 5. segni uditivi che, classificati sotto il nome di "suoni inarticolati" (o "effetti sonori non articolati"), possono essere solo indipendenti dall'attore ed esistono solo nel tempo. Tali segni sono la **musica** (sistema 12) e gli **effetti sonori** (sistema 13).

In opposizione alla concezione linguistico-strutturalista che considerava il teatro come un linguaggio, privilegiando il testo drammatico<sup>7</sup>, Mounin e Ruffini<sup>8</sup> sottolineano per primi l'opportunità di una modificazione radicale dell'approccio, assumendo lo spettacolo concreto come vero oggetto dell'analisi semiotica<sup>9</sup>.

Negli ultimi anni è stata necessaria una nuova virata nel senso di una rinnovata attenzione al testo scritto, che resta pur sempre il primo prodotto che l'autore consegna al pubblico. Ne consegue che, in tutta la letteratura più recente in materia, oggi viene quasi unanimemente ribadita la necessità di non stabilire alcuna priorità tra testo drammaturgico e testo scenico. Se il primo infatti, come s'è detto, è cronologicamente anteriore al secondo, esso contiene in potenza la propria rappresentazione. Per "attualizzarsi", per essere "completo", il testo drammaturgico non può quindi fare a meno di quello scenico. A sua volta esso rimanda al testo scenico attraverso quello che Ingarden<sup>10</sup> chiama *Nebentext*, ovvero il testo che contiene le *stage directions*, e che si pone accanto all'*Haupttext*, vale a dire il corpo principale del testo drammatico. Il testo assume quindi, oltre a una funzione linguistica, una funzione proairetica, in quanto crea l'azione<sup>11</sup>.

D'altro canto, va da sé che una rappresentazione scenica può essere a malapena concepita senza testo alle spalle. Accettando il reciproco rapporto di dipendenza tra i due testi, l'univocità del testo drammatico rispetto a quello letterario risulta palese; il pri-

<sup>7</sup> In questa prospettiva cfr. Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Paris, Édition sociales, 1978).

<sup>8</sup> G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970; F. Ruffini, "Semiotica del teatro: ricognizione degli studi", *Biblioteca teatrale*, 9 (1974), pp. 34-81.

<sup>9</sup> Ulteriori riflessioni sulla dimensione performativa del teatro si devono a Kirby (*A Formalist Theatre*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987) e Elam (*The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen, 1980 [*Semiotica del teatro*, trad. it. di F. Cioni, Bologna, Il Mulino, 1988]).

<sup>10</sup> R. Ingarden, *The Literary Work of Art: An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature. With an Appendix on the Functions of Language in the Theatre*, Evanston Ill., Northwestern University Press, 1973, p. 208.

<sup>11</sup> Cfr. R. Bertozzi, "Francesca da Rimini: Semiotica e Testo Teatrale", in Paul Heyse, *Francesca da Rimini: Tragedia in cinque atti*, Milano, LED, 2003, pp. 49-68, qui p. 58.

mo, infatti, rimanda a una dimensione mimetica, il secondo a una diegetica<sup>12</sup>. Nonostante tale intertestualità sia ormai acquisizione teorica comune, nella pratica c'è ancora poco dialogo tra i semiologi che tendono a ricercare o la *performance* o il testo medesimo<sup>13</sup>.

Rivolgendo l'interesse al discorso drammatico del testo teatrale, occorre subito sottolineare che esso si muove su due assi di comunicazione: quello attore-pubblico e quello personaggio-personaggio.

La struttura concettuale e cognitiva che presiede alla fruizione teatrale è data dalla cornice, o, con termine mutuato dalla sociologia, dal *frame* in cui attori e spettatori negoziano la comunicazione segnica. Il *frame* teatrale è contraddistinto essenzialmente da due caratteristiche: la presupposizione che il pubblico non abbia né il diritto né il dovere di partecipare all'azione che si svolge sul palcoscenico e l'accettazione della realtà teatrale come *fiction*. A partire da questi presupposti, la semiosi teatrale è affidata agli indicatori deittici, che hanno la funzione di evidenziare i reciproci rapporti tra gli attori e tra attori e pubblico, regolando le articolazioni degli atti di discorso. Presupposto di tale impostazione è l'accettazione da parte dello spettatore del carattere mimetico dell'azione scenica. Da questo punto di vista il *frame* potrebbe intendersi come una serie di norme di traduzione generale che permettono il passaggio da un codice all'altro.

Il concetto preliminare per affrontare il discorso drammatico è dunque il contesto in cui si attua, ovvero la scena cui esso rimanda attraverso l'uso della deissi e la sua funzione di *world-creating*. Si tratta di una vecchia dicotomia concettuale che, con forme diverse, si è ripetutamente presentata in seno agli studi linguistici e semiotici, ma anche sociali e comunicativi, e vuole contrapposti il *testo* al *contesto*. Laddove il primo (di competenza semiotica) sarebbe un oggetto autonomo con limiti ben definiti, con un inizio,

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Ciò è lamentato da Elam (*op. cit.*, 1980, VI cap.).

uno svolgimento e una fine, il secondo (di competenza sociologica) sarebbe il luogo delle pratiche sociali e degli usi reali in cui il medesimo si concretizza, in cui viene prodotto e fruito. Dal punto di vista semiotico, tale dicotomia non ha ragion d'essere in quanto tutto ciò che determina una qualsivoglia significazione è per principio oggetto di analisi semiotica. Il superamento della distinzione fra testo e contesto porta allora a considerare la nozione di discorso. Un testo, infatti, di qualunque natura esso sia, non si limita a trasmettere solo un certo numero di contenuti; esso presenta al suo interno anche un'immagine della situazione comunicativa, del mittente e del destinatario e, così facendo, propone regole pratiche per la sua fruizione. Il discorso è quindi una realtà sociale e testuale, culturalmente definita e semioticamente articolata.

Le deissi, o espressioni indicali, permettono al linguaggio di avere una funzione attiva; senza di esse non potrebbero esistere contesto, scena e, non da ultimo, il dramma medesimo. Soltanto grazie alla deissi il parlante può rivolgersi a quegli elementi (animati o inanimati) del contesto di enunciazione, siano essi presenti sulla scena o parte di mondi invisibili, ovvero quelli che il parlante evoca o suggerisce e che esistono comunque nella realtà scenica. Le deissi sono spesso integrate dal gesto. Un pronome dimostrativo, ad esempio, grazie a un gesto — o indicatore cinesico specificatore — permette all'oggetto della deissi di essere “osteso”<sup>14</sup>.

Ancor più che nella comunicazione quotidiana, nel genere teatrale i messaggi sono veicolati per mezzo della modulazione della voce, della gestualità, della postura, e gli atti comunicativi possono essere connotati per facilitare la comprensione del messaggio, amplificando il legame semiotico tra i diversi codici e canali espresivi. Voce e gesto esplicitano informazioni relative allo scambio

<sup>14</sup> La definizione di ostensione fornita da Eco (*Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975) e oggi generalmente accettata, colpisce nel segno della fondamentale differenza tra testo letterario e testo teatrale. In narrativa, ad esempio, persone, oggetti e avvenimenti vengono descritti e raccontati, a teatro vengono “ostesi”, mostrati.

dialogico, ai rapporti tra i personaggi, all'intreccio narrativo: rappresentano, in sostanza, una sorta di co-testo semiotico la cui funzione è anche quella di ottenere il coinvolgimento del pubblico.

A teatro, questi elementi devono essere considerati in stretta relazione con lo spazio scenico, spazio che rappresenta il contesto "entro" e "con" il quale voce e gesto interagiscono, dando forma segnica alle diverse azioni e semiotizzando porzioni dello spazio stesso. Lo stato emotivo di un personaggio, ad esempio, può essere introdotto grazie a modificazioni sceniche, espresso per mezzo di variazioni prosodiche specifiche, esplicitato dalla gestualità. I riferimenti deittici presenti nel testo necessitano quindi della realizzazione scenica per essere disambiguati (sia dagli attori, sia dallo spettatore)<sup>15</sup>.

Accanto all'aspetto deittico, il discorso drammatico ne presenta uno performativo. Nel teatro gli strumenti della lingua sono atti linguistici con funzione proairetica, ovvero di costituzione dell'azione. La teoria degli atti linguistici, sviluppata soprattutto dai filosofi del linguaggio, quali Austin, Grice, Searle<sup>16</sup>, presenta una classificazione del seguente tipo:

- a) atti locutori: sono atti linguistici che producono un enunciato che abbia senso;
- b) atti illocutori: si realizzano quando si pone una domanda, s'impartisce un ordine, si formula una promessa,

<sup>15</sup> Un'altra referenza indicale vicina alla deissi, ma in un certo senso opposta ad essa perché, invece di avere una funzione esoforica, di *world-creating*, ne ha una endoforica (rivolta cioè all'interno del testo e non al co-testo esterno) è l'anafora. Essa differisce dalla deissi per il fatto che, invece di indicare direttamente l'oggetto, riprende il referente dell'espressione antecedente. Ad es.: "Mio cugino è medico. Egli vive in Francia". Con la deissi introduciamo per la prima volta delle entità nell'universo del discorso. L'anafora invece presuppone che tali entità già ci siano. È chiaro quindi come l'anafora rimandi (funzione endoforica) direttamente al testo piuttosto che al contesto extra-linguistico, quello, per intenderci, al di fuori della pagina.

<sup>16</sup> J. L. Austin, J. O. Urmson e M. Sbisà (eds.), *How to Do Things with Words*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1962; H. P. Grice, *Logic and Conversation, William James Lectures*, Harvard University, 1967 [*Logica e conversazione*, trad. it. di G. Moro, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 55-76]; J. Searle, *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

si asserisce la verità di una proposizione<sup>17</sup>;

- c) atti perlocutori: indicano il fine o l'effetto realizzato attraverso un atto illocutorio, come persuadere, far arrabbiare, ecc.

Si badi bene che, come in un gioco di scatole cinesi, l'atto perlocutorio include, a sua volta, l'atto illocutorio e quello locutorio. Un esempio viene offerto dalle formule di presentazione (del tipo: "Salve, il mio nome è Mario") che rientrano a loro volta negli atti illocutori. Una formula di questo tipo è altresì un atto locutorio perché costituisce una frase di senso compiuto, ma in nessun modo è un atto perlocutorio, dal momento che essa non mira a sortire alcun effetto.

Perché gli atti illocutori costruiscano effettivamente l'azione, bisogna che vengano realizzate quelle che Searle<sup>18</sup> definisce condizioni di felicità:

- a) condizioni preparatorie: il parlante dev'essere autorizzato a realizzare un atto sulla base del ruolo che svolge nella vicenda;
- b) condizioni di sincerità: il parlante dev'essere sincero quando ringrazia, onesto quando consiglia, ecc.;
- c) condizioni essenziali: il parlante è obbligato da una promessa a intraprendere l'azione indicata. Il suo comportamento dev'essere coerente.

Naturalmente tali condizioni trovano la loro validità sul piano interno dell'asse di comunicazione, quello personaggio-personag-

<sup>17</sup> Searle (*A Taxonomy of Illocutionary acts*, Trier, Laut, 1976) presenta una classificazione più dettagliata degli atti illocutori distinguendoli in: 1) rappresentativi: impegnano il parlante rispetto alla verità delle proposizioni che asserisce (es.: "giuro che ti amo"); 2) direttivi: tentativi da parte del parlante d'indurre l'interlocutore a realizzare un atto (ordini, richieste, domande, ecc.); 3) commissivi: impegnano il parlante ad una certa condotta futura (promesse, contratti, ecc.); 4) espressivi: atti come salutare, ringraziare, congratularsi; 5) dichiarativi: atti come dichiarare guerra, designare un candidato, ecc.

<sup>18</sup> J. Searle, *op. cit.*, 1969, pp. 92 ss.

gio, e non in quello esterno attore-pubblico, anche se spesso (nel caso della commedia) si assiste alla violazione di tali principi. Tale violazione è evidente solo agli occhi del pubblico, non certo per il personaggio che prende per veri, per felici, gli atti illocutori realizzati dal suo interlocutore sulla scena, dando origine agli "equivoci" che costituiscono l'anima della commedia<sup>19</sup>.

Gli atti illocutori, infine, possono presentare delle implicature, dire qualcosa di più (o di diverso) da quello che apparentemente dicono. In semiotica le "implicature conversazionali" che rimandano a una "lettura tra le righe", si verificano laddove vengono violate quelle che Grice<sup>20</sup> indica come massime del discorso drammatico:

- a) massime di quantità: il contributo dev'essere tanto informativo quanto gli scopi della conversazione richiedono, né più lungo, né più breve;
- b) di qualità: corrispondono alle condizioni di sincerità enunciate da Searle;
- c) di relazione: rispondono all'imperativo "sii pertinente";
- d) di modo: rispondono all'imperativo "sii perspicuo" (ovvero "evita oscurità, ambiguità e prolissità")<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Oltre alla commedia, anche le pièce basate su atti d'inganno dipendono dall'abuso delle condizioni di felicità degli atti illocutori. Un esempio è l'inganno di Iago nei confronti di Otello. Egli, infatti, accusando Desdemona, viola le condizioni preparatorie in quanto non ha le prove delle sue insinuazioni; viola le massime di sincerità perché sa che ciò che sta insinuando è falso; viola infine le massime essenziali in quanto non crede del tutto al fatto che il consiglio fornito - "look to your wife; observe her well with Cassius" - sia in qualche modo di beneficio per il suo interlocutore.

<sup>20</sup> H. P. Grice, *op. cit.*, 1967 [1993, pp. 62-64].

<sup>21</sup> Per meglio comprendere in quale modo la violazione delle massime di Grice realizzi delle implicature conversazionali, cfr. Elam (*op. cit.*, 1980 [1988, pp. 175 ss.]). Tra gli altri, è riportato un esempio di implicatura prodotta dalla violazione della terza massima ("sii pertinente"): A dice a B "Non vedo tua moglie da tanto tempo. Come va?", al che C, dopo una pausa, dice ad A "Che bella cravatta che hai!". A concluderà dall'intervento non perspicuo di C, che la sua osservazione per qualche ragione è fuori luogo (la moglie di B è morta, scappata con il lattaio, ecc.).

Queste massime regolano implicitamente i contributi dei partecipanti al dialogo; sono i principi di decoro indispensabili a garantire alla conversazione coerenza e continuità. La loro violazione può produrre, come s'è detto, nuovi significati, oppure può essere sistematicamente applicata sì da annullare completamente il decoro interazionale come avviene, ad esempio, nel "teatro dell'assurdo" di Ionesco che, attraverso tali violazioni, crea situazioni improbabili che fuorviano lo spettatore.

Relativamente alla funzione *world-creating* che il linguaggio palesa nel dialogo drammatico, il requisito principale degli atti linguistici che formano un dialogo all'interno di un'opera drammatica dev'essere quello della seguibilità/ripetibilità. Il sistema del *turn-taking*, ovvero parlare a turno, si realizza allo stato puro nel dialogo drammatico diversamente dal dialogo che scaturisce da una conversazione quotidiana. Infatti, se si registrasse una conversazione tra amici al bar, si noterebbe, ascoltando il nastro, quanto sia difficile seguire l'alternarsi degli interventi dei singoli interlocutori e si constaterebbe l'impossibilità di riprodurre la conversazione in maniera comprensibile.

Ciò è dovuto al fatto che le frasi di una conversazione quotidiana sono disseminate di *non sequitur*, suspensioni, incertezze lessicali o sintattiche, inversioni, illogicità e soprattutto sovrapposizioni di turni di battuta. In una conversazione drammatica, invece, sia essa fruibile a teatro, al cinema o in televisione, ogni attore aspetta che il suo interlocutore abbia finito di esprimersi prima di dare il via al proprio intervento, mantenendo un rigido controllo su ciò che viene chiamato *floor-apportionment*<sup>22</sup>. Ciò è dovuto al fatto che la conversazione non è improvvisata, ma rappresenta la trasposizione scenica di un testo già codificato<sup>23</sup>.

<sup>22</sup>Tale espressione è utilizzata da Goffman (*Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*, New York, Doubleday Anchor, 1967) per indicare la determinazione dei turni di battuta.

<sup>23</sup>A questo proposito si guardi una delle numerose fiction in televisione e si noterà che il *floor-apportionment* nei dialoghi dei personaggi è così nettamente definito da produrre, in alcuni casi, un effetto di straniamento addirittura imbarazzante. La fiction, infatti, pur tenendo a porsi come fedele riproduzione della realtà quotidiana, tradisce nella struttura del dialogo la sua irriducibile natura "teatrale".

Nella tipologia dei testi da tradurre, il testo teatrale è tra quelli che pongono maggiori problemi. Pertanto occorre chiarire che cosa s'intenda per traduzione teatrale. Torop<sup>24</sup> osserva che, per "traduzione", non è da intendersi solo quella testuale interlinguistica o intralinguistica, ma anche metatestuale<sup>25</sup>, intratestuale, intertestuale ed extratestuale. La traduzione teatrale, pertanto, coinvolge più d'una delle tipologie traduttive di cui sopra, anche tenendo conto della doverosa distinzione fra traduzione del testo teatrale per la stampa oppure per la scena. A livello traduttivo, pertanto, se il traduttore lavorerà per un editore, si occuperà soprattutto del testo drammaturgico, dando ovviamente priorità non alla performabilità, ma alla cura filologica per il testo originale, tenendo ben presente la cultura all'interno della quale esso è stato prodotto. La traduzione teatrale rientrerà in questo caso nella categoria di traduzione letteraria, pur trattandosi comunque di un testo nel quale preverrà il dialogo sulla narrazione. Diversamente, se il traduttore lavorerà per un regista o per un teatro, si occuperà del testo scenico e fondamentali diverranno i criteri di performabilità<sup>26</sup>.

Nonostante la semiologia abbia proposto approcci diversi allo studio del teatro, gli studiosi sono comunque concordi nel ritenerre che il testo drammatico sia soltanto uno fra i vari sistemi fra loro connessi che costituiscono lo spettacolo, definendolo fortemente condizionato dalla sua performabilità. Tale atteggiamento verso il testo drammatico da parte della semiotica non solo ha aperto nuove prospettive negli studi drammaturgici e nella prati-

<sup>24</sup> P. Torop, *Total'nyj perevod*, Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 1995 [*La traduzione totale*, trad. it. di B. Osimo, Modena, Guaraldi Logos, 2000].

<sup>25</sup> Il termine "metatesto" presenta due significati entrambi amministrabili: quello di risultato di un processo traduttivo testuale in opposizione al "prototesto", e quello d'immagine complessiva che di un testo si crea in una cultura, determinata, oltre che dal testo medesimo, anche dall'apparato critico che lo correda.

<sup>26</sup> Secondo Luzi ("Sulla traduzione teatrale", *Testo a fronte*, 3, 1990, pp. 97-99) è proprio il palcoscenico a stabilire il valore di una traduzione. Esso non solo evidenzia e amplifica le soluzioni felici, ma anche quelle infelici, ripercuotendosi sul lavoro dell'attore e sulla buona riuscita della rappresentazione.

ca teatrale, ma ha avuto anche un forte impatto nel campo degli studi traduttologici, tanto che la nozione di *performabilità* ha portato alcuni traduttori a riesaminare la loro posizione rispetto alla traduzione del testo teatrale.

Negli anni '90 le teorie in questo campo sembravano polarizzate intorno a due concetti: quello di *performabilità* (rappresentazione) e quello di *leggibilità* (testo scritto). Da una parte, Pavis<sup>27</sup> osserva che la traduzione per il palcoscenico va oltre la traduzione interlinguistica del testo drammatico; dall'altra parte Bassnett<sup>28</sup> non condivide l'idea di *performabilità* e di una traduzione orientata alla rappresentazione, a tutto favore del testo scritto. La dicotomia *performabilità/leggibilità* non risulta tuttavia molto convincente in quanto, nella pratica, non esistono divisioni nette fra una traduzione orientata alla *performance* e un'altra alla lettura; esiste piuttosto un *blurring of borderlines*<sup>29</sup>. Da un lato, la comunicazione interculturale dipende prevalentemente da processi che influenzano non solo la produzione della traduzione teatrale, ma anche la sua distribuzione e ricezione da parte di un pubblico dalle molte sfaccettature. Dall'altro, queste due posizioni sembrano condividere la debolezza degli approcci prescrittivi negli studi traduttologici.

<sup>27</sup> P. Pavis, "Problems of Translation for the Stage: Intercultural and Post-Modern Theatre", in H. Scolnicov, P. Holland (eds.), *The Play out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 25-44.

<sup>28</sup> S. Bassnett, "Translating for the Theatre: Textual Complexities", *Essays in Poetics*, XV, 1 (1990), pp. 71-83; S. Bassnett, "Translating for the Theatre: The Case against Performability", *TTR*, IV, 1 (1991), pp. 99-111. In realtà, già agli inizi degli anni '80, Bassnett ("The Translator in the Theatre", *Theatre Quarterly*, X, 40, 1981, pp. 37-48) parlava del testo drammatico come di unità veramente completa solo quando è rappresentato, poiché è solo nella rappresentazione che si realizza tutto il suo potenziale e, perciò, spetta al traduttore determinare quali strutture siano *performabili* e tradurle quindi nella lingua d'arrivo. Pochi anni dopo (S. Bassnett, "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", in T. Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/Sydney, Croom Helm, 1985, pp. 87-102), la sua posizione cambiò drasticamente a favore del testo scritto, enfatizzando l'analisi delle unità deittiche e la loro funzione all'interno del testo.

<sup>29</sup> E. Nikolarea, *A Communicative Model for Theater Translation: Version of "Oedipus the King" in English*, Ph. D. diss., University of Alberta, 1994.

Sulla base di quanto Gostand<sup>30</sup> osserva sul dramma, ovvero che esso è un costante processo di traduzione, si considerano ora quali siano i problemi e/o le difficoltà che il traduttore di un testo teatrale si trova ad affrontare alla luce della più recente riflessione traduttologica e dei risultati della semiotica applicata a questo tipo di testo. Il punto nodale di ogni traduzione, sia essa letteraria o specializzata, è quello che Koustas<sup>31</sup> definisce un vero e proprio "dilemme"; è la scelta tra una "traduction-assimilation" e il "traduire oui, mais sans traduire". La prima è una traduzione che assimila il testo nella cultura della lingua di arrivo, la seconda è una traduzione conservativa, ovvero rispettosa del testo di partenza e della cultura di cui esso fa parte, ma che rischia di produrre un testo incomprensibile per il destinatario<sup>32</sup>. Pertanto il traduttore dovrà decidere se propendere per una ri-creazione degli elementi presenti nel testo con altrettanti corrispondenti nella cultura ricevente<sup>33</sup>. In tale senso, Newmark<sup>34</sup> ha elaborato una serie

<sup>30</sup> R. Gostand, "Verbal and Non-Verbal Communication: Drama as Translation", in O. Zuber (ed.), *The Languages of Theater, Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Toronto, Pergamon Press, 1980, pp. 1-9, qui p. 1. "Drama [...] is a constant process of translation: from original concept to script [...], to producer/director's interpretation, to contribution by designer and actor/actress, to visual and/or aural images to audience response [...]".

<sup>31</sup> J. Koustas, "Traduire ou ne pas traduire le théâtre? L'approche sémiotique", in *Traduction, Terminologie, Rédaction Études sur le texte et ses transformations*, Vol. 1, n. 1, 1er semestre, 1988, pp. 127-128.

<sup>32</sup> In altri termini possiamo dire che il grado di accettabilità del testo è variabile a seconda che si preferisca un approccio di adeguatezza o accettabilità. Secondo il primo, il testo d'arrivo, ancorchè leggibile, denuncia con chiarezza la propria identità di meta-testo ed evidenzia la propria subordinazione nei confronti del prototesto; in base al secondo, invece, il testo prodotto risponde al criterio di leggibilità. La traduzione "accettabile" tende a celare la propria identità di testo tradotto in quanto la ri-creazione avviene secondo i canoni della cultura ricevente.

<sup>33</sup> A livello esemplificativo, spesso accade che il traduttore, attribuendo un certo dialetto a un personaggio, crei effetti di *burlesque* anche lì dove non siano desiderati e lo spettatore finisce per avere un'idea falsata dell'opera teatrale alla quale sta assistendo.

<sup>34</sup> P. Newmark, *La traduzione: problemi e metodi*, trad. it. di F. Frangini, Milano, Garzanti, 1988.

di *translations rules*, distinguendo due metodi traduttivi: la traduzione comunicativa (naturalizzante) e la traduzione semantica (estraniente).

Pur tuttavia, è proprio grazie agli strumenti dell'analisi semiotica, ovvero a quei meccanismi che in un testo producono il senso e studiano i valori simbolici delle espressioni linguistiche, dei gesti, dell'ambientazione, dell'intonazione e accentuazione dei personaggi, ecc., che — parafrasando Koustas — alcune opere si prestano più naturalmente ad una *traduction-sans-traduction*, mentre altre ad una *traduction-assimilation*. Da ciò emerge la necessità per il traduttore d'individuare una serie di priorità, l'esigenza d'isolare quei valori nel testo di partenza che devono essere salvaguardati affinché il testo tradotto possa dirsi adeguato a quello originale. Il traduttore dovrà di volta in volta individuare le varianti della traduzione e, conseguentemente, le variabili secondo quella che Schadewaldt<sup>35</sup> chiama *Kunst des richtigen Opfers*. È inevitabile che l'individuazione di una gerarchia di valori "da salvare" sia soggetta anche al gusto personale del traduttore, che, per quanto aspiri ad asservirsi al testo, non può annullarsi completamente in esso<sup>36</sup>.

La prevalenza di una funzione rispetto a un'altra, pertanto, viene naturalmente imposta al traduttore dal tipo e dal genere di testo cui egli sta lavorando. Nel caso della traduzione teatrale i valori stilistici e formali, così fondamentali in un'opera narrativa, cedono spesso il passo di fronte a quella che Hoffman<sup>37</sup> definisce l'esigenza della *Bühnenwirksamkeit*, ovvero l'efficacia che il testo deve palesare sulla scena. Quest'ultima considerazione porta ad analizzare i problemi e le difficoltà che vengono specificamente incontrati dal traduttore di teatro. Se è vero che la traduzione tea-

<sup>35</sup> W. Schadewaldt, "Das Problem des Übersetzens", in H. J. Störig (ed.), *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, pp. 223-241.

<sup>36</sup> Per una discussione più ampia sulla dimensione soggettiva del tradurre si rimanda a R. Bertozzi, *Equivalenza e sapere traduttivo*, Milano, LED, 1999, pp. 100-106.

<sup>37</sup> N. Hoffman, *Redundanz und Äquivalenz in der literarischen Übersetzung: dargestellt an fünf deutschen Übersetzungen des Hamlet*, Tübingen, Niemeyer, 1980.

trale è un atto ermeneutico, è altrettanto vero che ciò vale per numerosi altri tipi di testo. Ogni traduzione indirizzata a un pubblico di cultura diversa (sia per ragioni cronologiche, sia geografiche) da quello per il quale era nato il testo originale, si rivela una sorta di operazione di adattamento. Si tratta dei riferimenti politici, storici, culturali (in alcuni casi anche linguistici)<sup>38</sup> che, in mutate condizioni culturali, non sono più comprensibili al pubblico. Tali riferimenti, che nella traduzione di un testo narrativo possono essere spiegati attraverso note esplicative, nel testo scenico non possono che essere eliminati<sup>39</sup>. Tra la scelta di mantenere il riferimento così com'è, correndo il rischio che il testo risulti oscuro, o la sua eliminazione o assimilazione all'interno della cultura di arrivo, sarebbe invece auspicabile una traduzione intesa come compromesso fra testo di partenza e testo d'arrivo. Va da sé che ciò è più facile a dirsi che a farsi anche perché, come è noto, la traduzione si trova a fare da ponte non solo tra due lingue, ma tra due universi culturali spesso non coincidenti.

Per concludere, si può osservare che, essendo i canali di comunicazione in teatro più numerosi che nella pagina scritta, l'approccio traduttivo dovrà tenere principalmente conto dei sistemi di

<sup>38</sup> Due lingue possono opporsi sin nelle più intime strutture grammaticali. Si supponga, ad esempio, che una lingua preveda l'indicazione del numero e un'altra no. Talora non basterà nemmeno il contesto per chiarire se si tratti di singolare o plurale e quindi, in una situazione simile, tutto è affidato al traduttore e al suo sapere. Inoltre bisogna guardarsi bene dal voler produrre nella lingua d'arrivo tutte le particolarità e le sfumature espresse nella lingua di partenza. Un'operazione di questo genere, infatti, mossa a rendere strutturalmente equivalenti due lingue che tali non sono, produce una traduzione goffa e innaturale, se non addirittura ambigua. Insomma non si deve tendere a un'equivalenza strutturale, ma funzionale. Nel caso in cui, per fare un altro esempio, nel testo di partenza compaiano accenti regionali o espressioni dialettali, il traduttore non dovrà perder tempo nel vano tentativo di trovare un dialetto "corrispondente" nella lingua del testo di arrivo, ma dovrà ricreare la funzione che l'espressione dialettale aveva nell'originale, le connotazioni "equivalenti" associabili a quel dialetto. Cfr. Bertozzi, *op. cit.*, 2003, p. 63.

<sup>39</sup> Un esempio significativo è costituito dalle rappresentazioni moderne delle commedie di Aristofane, ricche di allusioni a vicende e personaggi politici dell'Atene del V sec. a.C. Questi riferimenti, che nelle edizioni delle commedie formano un ricchissimo apparato di note, sono puntualmente eliminati sulla scena.

significazione<sup>40</sup>. L'equivalenza funzionale che, a nostro parere, dovrebbe essere l'obiettivo di ogni traduzione che non sconfini nel rifacimento<sup>41</sup>, dovrà essere perseguita non solo sul piano linguistico, ma anche nell'ambientazione, nei costumi, nella recitazione, nell'uso delle luci, ecc. La condizione ottimale si ha allora quando traduttore e regista sono possibilmente la stessa persona, "o comunque quando la traduzione nasce come prodotto di un'intensa sinergia e collaborazione tra traduttore, drammaturgo, regista e attori"<sup>42</sup>. Poiché questa condizione è possibile soltanto in rari casi, occorre che il traduttore (che è traduttore di testo scritto, scenico solo "in potenza") tenga sempre ben presente che l'opera che sta traducendo abbia, dal punto di vista semiotico, gli stessi significati di quella originale.

La nozione di significati impone, però, la necessità d'individuare il *target* cui i medesimi sono volti, e introduce così al problema del pubblico e alla constatazione di quanto l'universo della ricezione sia di fondamentale importanza sia per il semiologo, sia per il traduttore. A differenza degli altri generi letterari, quindi, il ruolo del pubblico a teatro assume una dimensione corale ben diversa da quella del lettore individuale. Pertanto, la funzione performativa del testo e la sua ricezione da parte del pubblico dovranno essere considerati dal traduttore come aspetti fondamentali ai quali finalizzare il suo operato.

<sup>40</sup> Secondo Veltrusky (*op. cit.*, 1976, pp. 94-117) la presenza di un attore o di un oggetto sulla scena è sufficiente a trasformarli in segni. Bogatryrëv (*op. cit.*, 1971) osserva che gli oggetti hanno altre qualità sul palcoscenico che non posseggono nella vita quotidiana. Il palcoscenico trasforma gli oggetti in segni, la loro funzione quotidiana è annullata a favore di altre funzioni significanti nella rappresentazione e la prassi diventa gesto. Il movimento di allontanare una mosca irritante nella vita comune (prassi) si trasforma in gesto, segno indicativo, a teatro dove può simboleggiare la presenza stessa di mosche.

<sup>41</sup> Il confine tra traduzione e rifacimento è molto fluttuante, mai netto, dal momento che ogni traduzione contiene elementi di quella che Koller (*Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg-Wiesbaden, Quelle und Meyer, 1992, p. 264) definisce "schöpferische Bearbeitung" (=elaborazione creativa). Trattasi pertanto di un concetto che lascia emergere inevitabilmente la domanda se esista o meno un grado minimo di equivalenza (M. Schreiber, *Übersetzung und Bearbeitung. Zur Differenzierung und Abgrenzung des Übersetzungsbegriffs*, Tübingen, Narr, 1993, p. 57), una soglia minima a partire dalla quale si possa parlare di traduzione.

<sup>42</sup> R. Bertozzi, *op. cit.*, 2003, p. 51.