Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Traduzione e Interpretazione

Tesi di Laurea

Tradurre il teatro contemporaneo: Europa e Cina a confronto

Relatore
Ch. Prof. Paolo Magagnin

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Nicoletta Pesaro

Laureanda
Aurora Fontana
Matricola 896180

Anno Accademico
2023 / 2024

Ai miei genitori Greta e Fabio,
essenza pura del mio cuore
e colonna portante della mia vita.

Ai miei nonni Isabella, Alberto e Franco,
ovunque voi siate, vi tengo accanto a me, sempre.

Alla piccola Aurora,
che con quella scintilla di curiosità inconfondibile negli occhi,
ha sempre avuto il coraggio di sognare in grande.

“Il teatro è una forma di felicità
interrotta dall'esistenza”
- Pino Caruso

Indice

Abstract **6**

摘要 **7**

Introduzione **8**

Capitolo 1. Il teatro e la traduzione teatrale **10**

1.1 Il teatro come forma d'arte 10

1.2 La traduzione teatrale 14

1.2.1 Caratteristiche e problematiche della traduzione teatrale 16

1.3 Il dibattito sul concetto di *performability* 21

Capitolo 2. Due forme di teatro contemporaneo tra Europa e Cina: strategie di traduzione a confronto **25**

2.1 Il teatro contemporaneo in Europa: come i cambiamenti storico-sociali hanno influenzato il modo di "fare teatro" 25

2.1.1 Il teatro in Europa e la promozione della diversità culturale: il teatro per il "sociale" e il concetto di utopia 29

2.1.2 Lo sviluppo del teatro femminista in Europa 31

2.2 Il teatro cinese contemporaneo tra società, politica e propaganda 33

2.2.1 Background storico: dal teatro tradizionale xiqu (戏曲) al teatro parlato moderno huaju (话剧) 34

2.2.2 Lo sviluppo del teatro contemporaneo in Cina 36

2.2.3 La marginalizzazione del teatro contemporaneo cinese 40

2.3 La traduzione teatrale occidentale: caratteristiche, strategie traduttive e microstrategie 40

2.4 La traduzione teatrale cinese: caratteristiche, strategie traduttive e microstrategie 47

2.4.1 Il concetto di "fedeltà" come strategia traduttiva e vincolo per l'espansione del teatro cinese e microstrategie traduttive 48

2.4.2 La performability in ambito cinese 52

2.5 Forme di teatro e strategie traduttive teatrali europee e cinesi a confronto: differenze e somiglianze 54

Capitolo 3: La traduzione del teatro contemporaneo europeo e cinese: pratiche traduttive a confronto **57**

3.1 *Cleansed* di Sarah Kane: commento alla traduzione italiana *Purificati* 57
3.1.1 Sarah Kane: opere e stile 57
3.1.2 *Cleansed*, 1998 58
3.1.3 Commento alla traduzione in italiano di *Cleansed* (*Purificati*): strategie e microstrategie di traduzione 59
3.2 *Cesuo* 厕所 di Guo Shixing: commento alla traduzione italiana *Cessi pubblici*.. 69
3.2.1 Guo Shixing: opere e stile 70
3.2.2 *Cesuo* 厕所, 2004 72
3.2.3 Commento della traduzione in italiano di *Cesuo* 厕所 (*Cessi pubblici*): strategie e microstrategie di traduzione 72
3.3 Analisi comparata delle le strategie traduttive adottate nelle traduzioni italiane delle opere teatrali *Cleansed* e *Cesuo* 厕所 80
Conclusioni 83
Bibliografia 86
Sitografia 91

Abstract

This thesis deals with theatrical translation, particularly focusing on the contemporary Chinese context in comparison with the practice of contemporary European theatre.

The thesis is divided into three sections. The first sections consist of an introduction to what theatre is as a performative art and provide a general overview of *Translation Studies* carried out in the theatrical field, discussing the specific characteristics and issues of translating for the theatre and explaining the long-debated concept of performability.

The second section focuses on the main aspects of contemporary European and Chinese theatre, giving a historical background and analyzing the sociological, political and cultural changes in the contemporary era that influenced the art of theatre in both contexts. Then, the thesis will proceed to a more accurate look at the specific translation practices of both European and Chinese contemporary theatre, discussing in detail the translation strategies and microstrategies put forward by researchers and experts in the field and comparing the most salient aspects, to highlight the similarities and differences.

The third and final section consists in commenting the existing Italian translation of one Britain contemporary play and one Chinese contemporary play, which are *Cleansed*, published by the British dramaturg Sarah Kane, and *Cesuo* 厕所, released by the Chinese dramaturg Guo Shixing, analyzing and comparing the practical strategies and microstrategies applied by the translators.

A bibliography can be found in the appendix at the end of this thesis.

摘要

本论文主要研究戏剧翻译，尤其关注当代中国语境与当代欧洲戏剧实践的比较。

本论文分为三个部分。第一部分介绍戏剧作为一种表演艺术，概述戏剧领域的翻译研究，讨论戏剧翻译的具体特征和问题，并解释长期争论的“可表演性”概念。

第二部分关注当代欧洲和中国戏剧的主要方面，提供历史背景，并分析当代社会、政治和文化变化对两种语境中的戏剧艺术的影响。然后，本文将更深入地研究欧洲和中国当代戏剧的具体翻译实践，详细讨论该领域的研究人员和专家提出的翻译策略和微观策略，并比较最突出的方面，以突出相似之处和不同之处。

第三部分也是最后一部分，对现有的一部英国当代剧作和一部中国当代剧作的意大利语译本进行评述，这两部剧作分别是英国戏剧家萨拉·凯恩 （Sarah Kane）出版的 《Cleansed》 和中国戏剧家郭世行出版的《厕所》。 部分将分析和比较译者所采用的实际策略和微策略。

最后，本论文的参考书目在本文末的附录。

Introduzione

Il teatro è una delle forme d'arte più affascinanti, stimolanti e gratificanti per la sua immediatezza, la sua emotività e la sua capacità di dare vita a qualsiasi tipo di realtà. Il teatro contemporaneo in particolare, come forma di espressione artistica, si caratterizza nel riflesso delle dinamiche culturali, politiche e sociali di un determinato periodo storico. Al giorno d'oggi, grazie alla globalizzazione, l'interesse verso altri mondi e altre culture sta crescendo sempre di più e questo porta il campo della traduzione a spingersi ogni giorno verso nuovi orizzonti. La traduzione teatrale, specificamente, gioca un ruolo fondamentale nel rendere accessibili le opere teatrali straniere a un pubblico diverso, contribuendo al dialogo interculturale e alla diffusione di nuove idee.

Il presente elaborato si propone di esplorare la traduzione del teatro nell'era contemporanea, focalizzandosi sul confronto tra l'Europa e la Cina. Partendo da un quadro generale sul teatro come forma d'arte e sugli studi della traduzione in ambito teatrale, si procederà ad uno sguardo più accurato alle caratteristiche specifiche delle forme di teatro contemporaneo in Europa e in Cina, analizzando nel dettaglio le particolari pratiche e strategie traduttive di entrambi gli ambiti e comprandone gli aspetti salienti, attraverso il commento alla traduzione italiana esistente di due opere teatrali specifiche, una per ciascun contesto.

La scelta del tema è legata alla curiosità e all'interesse verso il mondo del teatro contemporaneo e la sua pratica traduttiva. Infatti, la traduzione teatrale è un ambito ancora in costante esplorazione nel campo dei *Translation Studies*, in quanto tradurre per il teatro è un processo estremamente complesso: le barriere linguistiche, culturali e stilistiche rappresentano delle sfide significative per il traduttore, che deve cercare di mantenere intatti i significati originali pur adattandoli a un nuovo contesto. In particolare, la predilezione dei contesti culturali europeo e cinese è motivata dall'interesse per le profonde differenze e, allo stesso tempo, le potenzialità di dialogo che esistono tra le tradizioni teatrali di questi due mondi. Mentre in Europa il teatro ha una lunga tradizione di sperimentazione e innovazione, in Cina il panorama teatrale contemporaneo è caratterizzato da un equilibrio tra l'influenza delle tradizioni culturali locali e l'apertura verso il teatro occidentale.

L'obiettivo della ricerca è dunque quello proporre un'analisi della traduzione teatrale in ambito europeo e cinese, prendendo in considerazione le caratteristiche e le

problematiche principali che tradurre per il teatro può comportare e comprando gli aspetti principali e le specifiche pratiche e strategie di traduzione del teatro contemporaneo di entrambi i contesti culturali e linguistici, mediante la metodologia del commento a delle traduzioni già esistenti. La ricerca mira a contribuire alla comprensione di come la traduzione per teatro, nonostante le problematiche e difficoltà esistenti, possa rappresentare una modalità di incontro tra diverse tradizioni culturali e artistiche, evidenziando le potenzialità di arricchimento reciproco che essa comporta.

La struttura dell'elaborato è divisa in tre capitoli. Nel primo capitolo viene introdotto il teatro come forma d'arte performativa, illustrandone le caratteristiche principali. Si procederà in seguito ad esporre gli aspetti principali della traduzione teatrale, quali lo stato dell'arte, gli sviluppi di ricerca e studio effettuati nel campo, evidenziando gli aspetti e le problematiche principali che la pratica della traduzione per il teatro comporta, approfondendo il dibattito sul concetto di *performability*.

Il secondo capitolo si concentra sugli aspetti principali del teatro contemporaneo in ambito europeo e cinese: se ne evidenzia il quadro storico, analizzando come i cambiamenti sociali, politici e culturali hanno influenzato l'ambiente teatrale, come esso si inserisce all'interno di entrambi i contesti e qual è il suo ruolo all'interno della società. Successivamente si proseguirà ad uno sguardo più accurato alle specifiche pratiche di traduzione del teatro contemporaneo europeo e cinese, discutendo nel dettaglio le strategie di traduzione e le microstrategie proposte da ricercatori ed esperti del settore, approfondendo in particolare la teoria della traduzione in ambito cinese. Si andranno dunque a confrontare gli aspetti più salienti del teatro contemporaneo europeo e cinese e delle rispettive pratiche traduttive, evidenziandone somiglianze e differenze.

Nel terzo e ultimo capitolo, attraverso la metodologia del commento alla traduzione, si andranno a mettere in luce e comparare le strategie e microstrategie di traduzione discusse precedentemente e utilizzate nelle traduzioni italiane esistenti di due opere teatrali contemporanee prese come riferimento per entrambi i contesti europeo e cinese, ovvero *Cleansed*, pubblicata dalla drammaturga britannica Sarah Kane e *Cesuo* 厕所, pubblicata dal drammaturgo cinese Guo Shixing 过士行.

Capitolo 1. Il teatro e la traduzione teatrale

1.1 Il teatro come forma d'arte

Il teatro è una delle forme d'arte più antiche e le sue origini risalgono a molto prima della storia registrata e conosciuta (Carlson, 2014: 1). Poiché è una forma d'arte così antica e risale a un'epoca antecedente alla scrittura e ad altre documentazioni, è difficile definire l'origine del teatro, tuttavia, ci sono varie teorie su come esso sia nato. Alcuni critici ritengono che il teatro sia stata una naturale evoluzione della narrazione, infatti nelle società preistoriche le diverse figure autorevoli solevano raccontare storie ad alta voce durante i raduni sociali. Il passaggio da una persona che racconta una storia ad alcuni attori che la interpretano è naturale e logico e questi raduni preistorici potrebbero aver fatto nascere le primissime forme di teatro esistenti. Altri studiosi sostengono invece che il teatro sia nato dai rituali, in quanto essi coinvolgono sia artisti che raccontano una storia, che il pubblico che l'ascolta e si svolgono in un luogo specifico, proprio come accade nel teatro. La maggior parte dei rituali è collegata alla religione, che rappresenta un'altra possibile teoria sull'origine del teatro. La maggior parte delle religioni richiede infatti la rievocazione di un evento del passato o l'illustrazione di una credenza, pratiche che possono rimandare all'idea del teatro quando vengono rappresentate davanti ad un pubblico. Che il teatro si sia sviluppato dalla narrazione, dai rituali o dalla religione, questa attività è esistita in varie forme per centinaia di anni prima delle prime produzioni teatrali conosciute e ben documentate nell'antica Grecia (Hischak et al., 2022: 9). Si può dunque affermare che il teatro è costruito su quelle che sembrano essere attività umane universali, che si sono combinate e sviluppate in innumerevoli modi diversi in diverse comunità e culture, risultando nel mondo moderno in una vasta gamma di esperienza teatrale e forme teatrali correlate (Carlson, 2014: 1).

> The English word "theatre," as in many other Indo-European languages (for example, German *theater*, French *théâtre*, Spanish and Italian *teatro*, and Russian *teatr*), derives from the Greek word *theatron*, which comes from *thea* ("show") or *theâsthai* ("to look on"). The word *theatron* was used to describe a gathering place for celebratory, cultic, political, and athletic events. (Fischer-Lichte, 2014: 7)

In inglese, il termine "theatre" è stato utilizzato per la prima volta nel XIV secolo per designare uno spazio aperto dove le persone potevano assistere a spettacoli di vario

genere. Il termine si riferiva a qualsiasi spazio aperto, sia spazi naturali, sia artificiali, mentre a partire dal XVI secolo il termine “theatre” ha iniziato a riferirsi principalmente a edifici chiusi, una definizione che ha prevalso fino ad oggigiorno. Più o meno nello stesso periodo in cui il termine “theatre” è stato associato a spazi di spettacolo istituzionali designati, il teatro è stato anche inteso come *dramma* (Carlson, 1993, cit. in Fischer-Lichte, 2014: 7). Rimane tuttavia una distinzione tra i due termini: mentre il *dramma* si riferisce al copione, il teatro è l’evento, la presentazione del copione eseguita su un palcoscenico dagli attori per un pubblico (Hischak et al., 2022: 2).

L'arte del teatro implica molto di più di ciò che si può vedere come spettatori e di quello che si può sperimentare come artisti amatoriali. Il teatro implica più fattori di qualsiasi altra forma d'arte ed è una combinazione di diversi aspetti e componenti, dalla scrittura e progettazione all'esecuzione e alla regia e viene definito “il culmine” di tutte le arti perché può coinvolgere letteratura, musica, arti visive e danza. Quattro elementi di base devono essere presenti affinché un evento teatrale abbia luogo: attori, copione, pubblico e luogo (Hischak et al., 2022: 1-2).

Il teatro è una forma d’arte particolare e un'esperienza unica in quanto si svolge sempre nel presente, nell’immediatezza dell’attimo.

> What is incredibly fascinating about theatre, and has been its driving force from very early on, is its immediacy and transience, that characteristic of being there one moment and gone the next. [...] In that moment we have ‘theatre’, a moment of extraordinary exchange that creates the distinction between actor and spectator. The actors, as a creative force, use their body in space to build a unique connection with the spectator which is consumed in the moment of performance (Marinetti, 2013: 27).

Che l’opera teatrale si svolga nell'antica Grecia, nell'Inghilterra medievale o nell'America contemporanea, la storia si svolge nel momento in cui viene messa in scena, accade dal vivo di fronte ad un pubblico e ogni messinscena è un evento nuovo e diverso sia da quello precedente che da quello successivo. Il teatro racconta una storia nell’attimo del “qui ed ora”, attraverso i personaggi che dialogano tra di loro e compiono certe azioni, attraverso il pubblico che osserva, raccoglie informazioni sugli eventi e si lascia coinvolgere nello spettacolo (Hischak et al., 2022: 5).

Fischer-Lichte (2014: 18) illustra le quattro caratteristiche centrali della performance: la medialità, la materialità, la “semioticità” e l’estetismo. Una performance

è inseparabile dalla compresenza corporea di vari gruppi di persone che si riuniscono come attori e spettatori: questo è legato alle condizioni mediali della performance, che si riferiscono alle condizioni specifiche di trasmissione che sono create dalla presenza simultanea di attori e spettatori. Inoltre, la performance può essere definita dalla sua transitorietà, che è parte integrante della materialità della performance stessa: a differenza dei processi di produzione in cui persone con varie funzioni lavorano insieme per creare un qualsiasi prodotto, una performance non crea un prodotto, ma crea se stessa, è transitoria ed effimera. La natura transitoria del teatro, una qualità che condivide con tutte le arti performative, lo distingue in modo significativo dalla letteratura e dalle arti visive (Wilson, 2014: 10). Per quanto riguarda il significato creato nella performance, tutto ciò che viene mostrato come un segno, che si tratti di un movimento o di un suono, è presente solo per un certo periodo di tempo e non può essere riletto o osservato più volte, come accade per esempio con un testo o un'immagine. Il modo in cui il significato viene creato nelle performance attraverso tali segni può essere definito come la "semioticità" delle performance. Infine, la medialità, la materialità e la semioticità della performance consentono un certo tipo di esperienza estetica ai suoi partecipanti, che sarà unica, nuova e diversa in ogni contesto (Fischer-Lichte, 2014: 18-19).

Un altro aspetto unico del teatro è l'innata e particolare capacità di cambiare (Hischak et al., 2022: 10). Uno spettacolo teatrale cambia di momento in momento, man mano che il pubblico incontra una serie di impressioni e stimoli mutevoli. È un'avventura caleidoscopica che il pubblico attraversa, in cui ogni istante è un'esperienza diretta e immediata (Wilson, 2014: 10). Un romanzo, un film, un dipinto non subiscono mai modifiche, ma restano come sono stati creati originariamente e congelati nel tempo, mantenendo le stesse proprietà nel corso degli anni, indipendentemente dal fatto che vengano letti e osservati. Tuttavia il teatro non può esistere senza cambiare. La sceneggiatura può rimanere immutata, ma la produzione di essa e la corrispondente messinscena cambiano costantemente: le opere teatrali sono state prodotte in innumerevoli modi diversi nel corso dei secoli e se il teatro cambia da un decennio all'altro e da una produzione all'altra, cambia anche da una messinscena all'altra. Ogni performance è unica grazie alle dinamiche che si creano tra gli attori e il pubblico dal vivo, che si influenzano a vicenda e sono diverse per ogni messinscena, in quanto ogni volta che la sceneggiatura viene rimessa in scena, la risposta del pubblico può essere diversa: per esempio, qualche volta il pubblico potrebbe essere silenzioso, riflessivo e accogliere certe scene con una reazione sommessa, mentre in altre occasioni gli spettatori

potrebbero essere più vivaci, ridendo dell'umorismo nella sceneggiatura e reagendo in modo più esplicito agli attori. Questo è uno dei motivi per cui il teatro è tra le forme d'arte più antiche e durature: l'esperienza di esso cambia sempre, allineandosi, di conseguenza, anche ai cambiamenti sociali e di ideologie di una data società, in un dato spazio e momento storico (Hischak et al., 2022: 10).

Un'altra caratteristica del teatro è il suo pluralismo. Ciò che accade a teatro non è frutto di un singolo individuo, ma avviene grazie a un gruppo di persone che collaborano per creare l'arte teatrale, tra cui produttore, drammaturgo, regista, attori, *designer*, stilista, pubblico, ecc.: nessuno di questi individui può completare il lavoro senza gli altri e ciò rende il teatro una forma d'arte collaborativa. Il teatro è caratterizzato dal pluralismo anche grazie alla sua diversità (Hischak et al., 2022: 14). Il teatro odierno infatti è globale, esistono tradizioni teatrali uniche e proprie di paesi in tutto il mondo, così come teatri internazionali che grazie alle *tournée* mondiali toccano con mano ed integrano tecniche e stili interculturali (Wilson, 2014: 8). Il teatro può raccontare e narrare qualsiasi tematica, può essere eseguito da qualsiasi attore e può essere presentato a qualsiasi tipo di pubblico: non è limitato a una cultura, una nazionalità, un luogo, una regione, una razza o una filosofia. Inoltre poiché il teatro è esistito in forme diverse per un pubblico sempre diverso per migliaia di anni, è, per sua natura, pluralistico; cioè, non può essere limitato a una ristretta gamma di esperienze. In diversi periodi del passato, il teatro è stato considerato come una forma d'arte elitaria, pensata e apprezzata solo da una piccola percentuale di persone. Tuttavia, col passare dei secoli l'attività dell'andare a teatro è diventata un modo di intrattenimento di massa per tutte le classi sociali e oggigiorno le opere teatrali contemporanee spaziano in modo notevole tra temi, argomenti e tipologie di personaggi che sarebbero stati inimmaginabili anche solo mezzo secolo fa. Il teatro odierno può assumere così tante forme, che il suo pluralismo spicca considerevolmente (Hischak et al., 2022: 15). Un terzo aspetto del teatro come esperienza pluralistica riguarda il pubblico: un singolo individuo può apprezzare un dipinto, ascoltare un brano musicale, leggere un romanzo e guardare la televisione, ma è necessario un gruppo di spettatori per assistere ad un'opera teatrale. Il teatro è pensato per essere vissuto da un insieme di individui, la riunione di un gruppo diventa essenziale per l'esperienza teatrale in quanto, come gruppo, il pubblico rafforza reciprocamente la comprensione e il godimento della messinscena, reagendo all'unisono e riconoscendosi a vicenda ascoltando queste reazioni. È chiaro che non tutti i componenti del pubblico hanno gli stessi sentimenti riguardo una rappresentazione teatrale ma, come parte di un pubblico teatrale, un individuo la

sperimenta collettivamente, formando parte di quello che è il pluralismo del teatro (Hischak et al., 2022: 15).

1.2 La traduzione teatrale

Nella storia dei *Translation Studies*, la traduzione teatrale è stata a lungo considerata uno dei tipi più rigidi di traduzione e ha ricevuto meno attenzione da parte degli studiosi rispetto alla traduzione di qualsiasi altro tipo di testo (Xu e Cui, 2011: 45). Da quando la traduzione è diventata un argomento di studio e ricerca, gli studiosi hanno teso a concentrarsi sulla traduzione letteraria, poiché presenta innumerevoli difficoltà e altrettante possibili soluzioni, prestando poca attenzione alla traduzione teatrale (Bassnett, 2011: 106). Bassnett (2014: 100) sottolinea infatti il fatto che «An enormous amount of ink has been expended on discussing the translation of poetry and of prose, but not very much on theatre, and what remains is rather repetitive». Alcuni esperti di studi sulla traduzione hanno descritto la traduzione teatrale come la "Cenerentola" degli studi traduttologici, la meno studiata e probabilmente la meno compresa per il numero di opere e ricerche dedicate (Bassnett, 2011: 106).

La ragione di questa assenza si identifica generalmente nella difficoltà insita nella natura del testo teatrale, che esiste e si attualizza in una relazione dialettica con la rappresentazione del medesimo testo e viene quindi spesso letto come incompleto o solo parzialmente realizzato. Nel Novecento, la nozione di una dimensione spaziale, gestuale e temporale insita nel linguaggio di un testo teatrale diventa una questione di notevole importanza e di conseguenza assume un ruolo maggiore anche il rapporto tra il testo verbale sulla pagina e gli aspetti spaziali, gestuali e temporali che in qualche modo sono incorporati in quel testo, in attesa di essere realizzati nella performance (Bassnett 1991: 99). Il traduttore di testi teatrali deve infatti affrontare un problema diverso da quello di qualsiasi altro tipo di processo di traduzione, in quanto nella traduzione teatrale esistono due tipi di testo, uno scritto ed uno eseguito, che sono coesistenti e inscindibili, ed è in questo rapporto che sta la difficoltà per il traduttore: a quest'ultimo, infatti, viene richiesto di tradurre un testo scritto che fa parte di un complesso più ampio di sistemi di segni, che coinvolge caratteristiche paralinguistiche e cinetiche (Bassnett, 2014: 87). Ci si aspetta che il traduttore traduca un testo che a priori nella lingua di partenza è incompleto, contenente un insieme di fattori extralinguistici nascosto, in una lingua di arrivo che dovrebbe contenere anch'essa dei propri fattori extralinguistici nascosti. L'esecuzione, che significa inevitabilmente interpretazione, interrompe la relazione tra scrittore, testo e

lettore e impone una dimensione aggiuntiva (Bassnett 1991: 100, 104). La difficoltà principale risiede dunque nella natura stessa del testo, nel quale sono coinvolti tutti i tipi di fattori diversi da quelli linguistici. Tutti i dibattiti sulla natura della relazione tra il testo scritto e quello performativo sono stati caratterizzati dal fatto che la dimensione della traduzione interlinguistica è stata completamente assente dalle discussioni. Tuttavia, il problema che deve affrontare il traduttore di un testo teatrale deve risultare fondamentale per il dibattito: che un testo performativo sia latente o incorporato o esistente nel testo scritto, il traduttore ha la responsabilità di trasferire non solo il codice linguistico, ma anche una serie di altri codici (Bassnett, 2014: 89).

Uno dei principali ostacoli allo sviluppo degli studi sulla traduzione teatrale è stata proprio la continua enfasi sul testo verbale con l'esclusione degli altri sistemi di segni extralinguistici coinvolti nella creazione del teatro. Ciò provoca uno squilibrio, in cui il testo verbale viene privilegiato a scapito di tutti gli altri sistemi. Di conseguenza, alcuni testi, come le opere di Shakespeare ad esempio, sono percepiti come assoluti e ci si aspetta che la performance aderisca a una nozione di "fedeltà" a quel testo scritto. Tuttavia, per sua natura, poiché il testo teatrale è composto da dialoghi e didascalie, il problema della forma si fonde con la questione dei ritmi del discorso, di cui il traduttore deve essere consapevole. Inoltre, le convenzioni di recitazione e le aspettative del pubblico sono componenti che nella realizzazione della performance sono significative quanto le convenzioni del testo scritto. Il teatro di una data società comprenderà inevitabilmente un insieme di codici culturalmente determinati che sono convenzioni di performance ma che sono presenti anche nel testo scritto (Bassnett, 2014: 88-89, 92).

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 (Menin, 2014: 303). I recenti studi nei *Translation Studies* si sono allontanati da una definizione di traduzione come un semplice movimento di segni linguistici e culturali da un testo di origine a uno di destinazione e, influenzati dal *cultural turn*, l'attenzione si è spostata sulla natura traduttiva della cultura. In questa visione, la traduzione diventa meno una procedura a cui le culture possono essere sottoposte e più essa stessa il tessuto proprio delle culture. Questo concetto di traduzione culturale è estremamente rilevante per il teatro contemporaneo, in quanto il valore dell'incontro tra

lingue, culture e modalità di rappresentazione è diventato centrale sia per la pratica teatrale che per la ricerca nell'ambito (Marinetti, 2013: 34, 35).

Gli studiosi di teatro hanno prodotto nel corso degli anni visioni generali sulla *performance* teatrale che hanno influenzato gli studi sulla relativa traduzione; tuttavia essi non hanno portato ad elaborare alcuna teoria definitiva e coerente della traduzione teatrale. Due tendenze generali e concomitanti sembrano poter aver ostacolato gli sviluppi in questa direzione: da un lato, la forte riluttanza da parte degli studiosi e ricercatori ad abbandonare la distinzione tra "traduzione" e "adattamento" e un'incapacità di fissarne i confini in un modo universalmente riconosciuto; dall'altro, molti articoli e monografie sulla traduzione teatrale sono stati scritti da prevalentemente dai traduttori stessi (Morini, 2022: 60). Tuttavia, nonostante la difficoltà e le complessità insite nel testo teatrale che hanno portato gli studi e le ricerche sulla traduzione teatrale ad emergere tardivamente rispetto alle indagini effettuate sulle altre tipologie di traduzione, si può notare come negli ultimi anni si è dedicato sempre maggiore interesse e attenzione verso gli studi sulla traduzione teatrale, definendola come qualcosa che non si limita al mero trasferimento interlinguistico, ma che comprende un sistema di segni e di codici più ampi e una dimensione spaziale, temporale e contestuale che vanno al di là dei fattori puramente linguistici.

1.2.1 Caratteristiche e problematiche della traduzione teatrale

Secondo le convenzioni attuali, per tradurre un testo per la scena è necessario rispettare le regole della comunicazione teatrale, ovvero è necessario fornire al regista un testo che possa essere agilmente recitato dagli attori, e compreso con chiarezza e rapidità dal pubblico in sala. Inoltre, a partire dagli anni '80, questi criteri hanno tracimato dall'ambito della scena a quello dell'editoria, andando a influenzare anche le pubblicazioni, in quanto nell'editoria teatrale ad oggi viene spesso richiesta una traduzione vicina alla scena, in virtù del fatto che l'editoria specializzata si è legata sempre di più agli eventi teatrali, stimolata dalla produzione di spettacoli, influenzando così anche l'editoria generalista nella pubblicazione di testi teatrali (Menin, 2014: 303).

Le problematiche e le caratteristiche che un traduttore si trova ad affrontare al momento di tradurre un testo teatrale pensato per la messinscena sono complessi e molteplici. Zatlin (2005: 1) osserva come il teatro, per definizione, sia la storia di un conflitto. Per quanto esistano innumerevoli esempi di traduzioni che catturano il significato e lo stile dei loro testi di origine, nella traduzione teatrale, tuttavia, un certo

tradimento è una necessità. Un'opera teatrale dipende dall'immediatezza dell'impatto sul pubblico e mentre i lettori hanno a disposizione i romanzi tradotti che offrono spiegazioni nelle note a piè di pagina o che li ispirano a ricercare riferimenti non familiari, gli spettatori a teatro devono cogliere immediatamente il senso del dialogo (Zatlin, 2005, 1). Infatti, la maggior differenza tra un lettore e uno spettatore è che i membri del pubblico durante il corso di una performance si trovano di fronte a informazioni non familiari e le note a piè di pagina o le introduzioni esplicative non gli sono accessibili, in quanto stanno assistendo ad uno spettacolo dal vivo (Andermann, 2005: 7, cit. in Krebs, 2014: 4). Nella traduzione per l'editoria il fruitore può percorrere il tasto avanti e indietro soffermandosi sui punti più ostici e sfruttando il supporto di note esplicative: la traduzione per la pagina può giocare sull'ambiguità, ma la traduzione per il palcoscenico deve tendere ad offrire un testo disambiguato, in quanto la fruizione a teatro è istantanea (Leonesi, 2023: 100). Infatti, tra le difficoltà che i traduttori teatrali si ritrovano ad affrontare vi è il problema della ricollocazione culturale, in quanto la traduzione per la scena esclude tanto il ricorso alle note esplicative quanto limita le dilatazioni nel prototesto. Una strategia che viene a volte adottata è quella di rimandare al paratesto una serie di concetti base per la comprensione del testo: le messe in scene possono essere accompagnate dai programmi che possono includere eventuali annotazioni esplicative, oltre che ai *credits* e alla presentazione dell'opera teatrale (Leonesi, 2023: 111). Tuttavia questa pratica è piuttosto rischiosa in quanto non è detto che lo spettatore abbia cura di leggerlo:

> Giving meaning to references by including a glossary in the programme – a suggestion I have found sporadically in my reading of articles on theatrical translation – is not a viable solution. Spectators go to the theatre to see a play, not to read at length about it, and directors will quickly discard a script that requires footnotes (Zatlin, 2005: 71).

Quando il traduttore collabora con il regista, potrebbe essere molto più fruttuoso e peculiare il ricorso ai segni extralinguistici tipici della messinscena e della recitazione, quali gesti, suoni, luci, immagine, ecc. per disambiguare i culturemi, chiarire il contesto socio culturale e suscitare emozioni (Leonesi, 2023: 111).

Un'importante difficoltà insita nella pratica della traduzione teatrale è la questione del fattore "tempo" a cui è soggetto lo spettatore. Se nella traduzione editoriale la maggiore o minore lunghezza del testo non influenza in modo sostanziale la ricezione, nella messinscena il fattore "tempo" è fondamentale, in quanto la durata di una battuta

sulla scena contribuisce a costruire il suo significato e tale durata è determinata dalla lunghezza della battuta quanto alla velocità di eloquio in un dato tempo storico e in un dato luogo (Leonesi, 2023: 103). Il tempo di esecuzione, ovvero il tempo necessario affinché l'azione di un'opera teatrale si svolga sul palco è regolato da due fattori: la lunghezza dei discorsi, ovvero il numero effettivo di parole utilizzate nelle battute e la velocità di recitazione, ovvero la velocità con cui l'attore legge le battute. La relazione tra questi fattori è cruciale. Al momento di scrivere un dialogo, il drammaturgo deve essere consapevole della velocità e della chiarezza di recitazione che i suoi attori sono in grado di rendere e che il suo pubblico è in grado di comprendere (Carlson 1964: 55). Nella traduzione, il problema della durata è intensificato: un'opera teatrale che, per esempio, dura due ore nella versione originale della lingua di partenza, ma nella lingua di arrivo ha una durata esageratamente maggiore o minore, potrebbe dare al pubblico una visione distorta dell'idea dell'artista, in quanto la durata è parte del significato dell'opera teatrale stessa (Carlson 1964: 56). Tuttavia il pubblico di un dato luogo e di una data epoca è abituato a una determinata durata della messa in scena, in base al contesto storico e alle convenzioni attuali. Naturalmente il traduttore e i registi possono scegliere di non rispettare tali abitudini, ma è necessario considerare che questo influirà sulla ricezione della messinscena (Leonesi, 2023: 103).

Un altro aspetto da tenere in considerazione per quanto riguarda la traduzione teatrale è il registro parlato. Il teatro è un genere artistico costituito da dialoghi e/o monologhi e la restituzione della vivacità dello scambio dialogico, delle sfumature di senso portate da pause, esclamazioni, ecc. è fondamentale. In assenza dei passaggi descrittivi propri del genere narrativo, la caratterizzazione dei personaggi deve infatti emergere attraverso le battute e i dialoghi. L'attenzione è rivolta quindi al registro del lessico, alle strutture delle frasi, alle particelle modali e interiezioni, che offrono indicazioni cruciali per comprendere l'intenzione del parlante e le sue emozioni, per trasmetterle ugualmente nella lingua di arrivo (Leonesi, 2023: 107). Il problema del registro parlato, del ritmo del discorso, sintassi ed espressioni colloquiali è specifico dei testi con dialoghi e il traduttore deve essere consapevole dei minimi cambiamenti di registro, tono e stile, che sono tutti legati a un contesto, uno spazio e un tempo esplicito in entrambi i sistemi della lingua di partenza e di arrivo (Bassnett, 2014: 90).

Proseguendo, per un traduttore teatrale è importante identificare la versione appropriata del testo da tradurre, informandosi se l'autore di un determinato testo teatrale sia ancora nel processo di creazione e/o riscrittura di esso o meno: se si traduce

direttamente solo la prima versione, c'è una buona probabilità che si debba tradurre il testo nuovamente per restare al passo con la riscrittura dell'autore. La questione di identificare la versione appropriata persiste anche dopo che il testo teatrale è stato messo in scena: potrebbe accadere, infatti, che un copione che include dettagliate istruzioni di scena potrebbe essere considerato un'edizione solo per il palcoscenico e la recitazione, mentre, per esempio, la precedente o la successiva edizione di quel testo potrebbe contenere informazioni utili sulle caratterizzazioni ed essere destinato alla pagina e alla pubblicazione per l'editoria. È essenziale quindi che i traduttori teatrali siano consapevoli delle versioni esistenti di un testo teatrale, dell'attività di creazione e scrittura del rispettivo autore e che il tipo di traduzione varia nella preparazione di una versione destinata alla recitazione rispetto a una versione per la pagina di un'opera teatrale (Zatlin, 2005: 67), sapendo scegliere la versione da tradurre che più si adatta alle esigenze di quello specifico contesto.

Inoltre è fondamentale riconoscere che la sceneggiatura vera e propria è solo una parte del processo totale che è il teatro e che una delle difficoltà maggiori per il traduttore è che deve occuparsi del testo scritto, cioè di un solo elemento che fa parte di un "tutto" molto più ampio (Bassnett, 2011: 200). Idealmente il traduttore teatrale collabora con regista e attori alla costruzione del copione per la messa in scena in una *cooperative translation*, poiché la trasformazione richiesta dalla pagina al palcoscenico è complessa. Tuttavia diversi traduttori nel mondo dello spettacolo testimoniano che spesso il traduttore non viene coinvolto nell'allestimento della messinscena, venendo messo da parte e sostituito dal drammaturgo o dal regista i quali, sfruttando traduzione esistenti o chiamando il traduttore a predisporre un canovaccio per quanto possibile neutro al loro servizio, creano una nuova versione per il palcoscenico (Leonesi, 2023: 100, 111).

> Isolated from the actual making of theatre, the translator can become deluded with dreams of grandeur and attempt to create a translation that does everything – renders the words into the target language, encodes signals that can then be taken up by actors and endeavours to be the director and the cast while sitting in front of the computer (Bassnett, 2011: 100).

Come spiega Bassnett (1991: 101) infatti, la traduzione è ed è sempre stata, una questione di rapporti di potere, e il traduttore è stato troppo spesso messo in una posizione di inferiorità economica, estetica e intellettuale e nel teatro questo è spesso visto nella sua forma più estrema. Le questioni aperte collegate al teatro tradotto sono numerose, tra cui

minimo spazio nell'editoria, oscuramento della figura del traduttore in favore del drammaturgo che lo rimpiazza spesso nei *credits,* ruolo della traduzione minimizzato nei progetti internazionali e considerato mera attività di trasposizione interlinguistica a scopo comunicativo (Leonesi, 2023: 122).

Un altro aspetto riguardante la traduzione per il teatro è la pratica del sopratitolaggio. L'applicazione dei sottotitoli e del doppiaggio nel cinema è continuamente oggetto di notevoli dibattiti, tra cui una ricerca sostanziale sulla rapidità con cui ci si può aspettare che gli spettatori leggano ed elaborino i titoli. Negli ultimi decenni sono stati applicati metodi di controparte alle produzioni teatrali: i teatri che desiderano raggiungere un pubblico che non conosce la lingua della performance possono offrire sopratitoli per la visione agli spettatori (Zatlin, 2005: 124). Grazie all'ausilio di tecnologie sempre più sofisticate il sopratitolaggio è diventato particolarmente utilizzato soprattutto nel mondo dell'opera lirica, con l'obiettivo di superare la barriera linguistica e attirare un pubblico giovane. Il sopratitolaggio a teatro viene utilizzato sostanzialmente solo in caso di barriere linguistiche, per esempio in occasione di *tournée* di troupe straniere o festival internazionali e molto di rado i teatri di prosa dispongono di impianti dedicati ai sopratitoli. I traduttori teatrali non ricorrono così spesso a questa pratica anche a causa dell'elevata complessità e attenzione che la pratica dei sopratitoli richiede, in quanto i sopratitoli vengono proiettati dal vivo durante la performance, che deve essere ogni volta adattata al nuovo spazio scenico ed eventualmente anche al pubblico. Non solo devono essere applicati eventuali interventi e/o modifiche al contenuto e/o alle battute, ma è possibile che venga anche modificato il posizionamento della barra dei sopratitoli o la sua grandezza, con conseguenze inevitabili sul taglio dei frammenti testuali e delle interruzioni a capo (Leonesi, 2023: 101, 120).

L'opera teatrale è concepita per essere rappresentata davanti a un pubblico in carne e ossa in un dato momento e in un dato spazio, quasi come se fosse un'entità viva che esiste e si attualizza nel momento del "qui ed ora". Tradurre per il teatro è dunque un'attività che comporta la consapevolezza di diversi aspetti e difficoltà e di molteplici codici, sia all'interno che intorno al testo scritto. Bassnett (2014: 101) sottolinea come a causa di questa molteplicità di fattori intorno al testo e alla performance teatrale, qualsiasi nozione che esista un modo "giusto" di tradurre diventa quasi paradossale. Se nella traduzione per il testo narrativo la scelta fra i due poli addomesticamento/straniamento è orientata da una macrostrategia a livello testuale, la ricchezza stessa della forma d'arte

estremamente composita del teatro gli conferisce la particolare capacità di giustapporre ciò che è straniante e ciò che è familiare (Upton, 2000: 7, cit. in Leonesi, 2023: 112).

In alcuni casi la strada da seguire può essere quella di un'aderenza ravvicinata, quasi letterale, al testo della lingua di partenza, mentre altre volte potrebbe essere necessario un processo di traduzione intersemiotica, in cui una funzione del testo originale o un sistema che opera al suo interno viene sostituito nel testo di arrivo, come nel caso di barzellette, giochi di parole, oscenità, satira di attualità, ecc. (Bassnett, 2014: 101). Nonostante possa essere presente nel traduttore il desiderio di essere il più fedele possibile all'originale, ci sono numerosi fattori linguistici che possono richiedere un adattamento creativo (Zatlin, 2005: 82). Infatti,

> [...] theatrical translation often prefers the label of adaptation, even when one discovers that it approaches the original in an honest and thoroughly respectful manner. Instinctively, the translator adopts the opposite attitude of the academic translator of classic texts. (Cary, 1986: 53, cit. in Zatlin, 2005: 82)

Molti commentatori tendono, nel caso particolare di testi drammatici da fruire attraverso la messinscena, a propendere per soluzioni addomesticanti, rendendo molto frequenti casi di messa in scena che optano per una ricollocazione culturale del testo nella cultura di arrivo. Ne è un esempio il caso dello *humor*, che è fortemente collegato alla cultura e alla società di un dato tempo di un dato luogo. Tuttavia non mancano casi di traduzione più letterale che si conformano prevalentemente al prototesto, casi di esotismi che permettono viaggi verso culture distanti di testi strettamente legati a un determinato momento e un determinato luogo (Leonesi, 2023: 112, 113).

Zatlin (2005: 75) metaforicamente spiega che un'opera teatrale dovrebbe essere tradotta nel suo insieme, i cui elementi sono come i pezzi di un puzzle: essi devono tutti incastrarsi perfettamente tra di loro, ognuno al proprio posto per formare il quadro teatrale totale. La qualità del linguaggio del teatro può essere paragonata ai pezzi di contorno che delineano il puzzle e che ne facilitano il completamento.

1.3 Il dibattito sul concetto di *performability*

La discussione in ambito teorico della traduzione teatrale è stata accompagnata dal concetto di origine anglosassone di *performability* (Menin, 2014: 305). La *performability* è una delle questioni più dibattute nella letteratura dedicata all'interno dei

Translation Studies e valuta l'adeguatezza e la facilità di un dato testo ad essere recitato sulla scena (Leonesi, 2023: 105). Più precisamente, si riferisce generalmente alla coerenza del testo con la dimensione della messinscena, ossia della recitazione, del movimento, del gioco della scenografia ecc. Questo termine non è mai stato oggetto di definizione precisa ed è stato usato spesso in modo assiomatico senza definirne il campo di applicazione, preso come riferimento indiscutibile o come semplice giustificazione delle proprie scelte (Menin, 2014: 305). Infatti,

> Plays, we are informed, must be translated in order to be 'performable', though nobody seems able to explain quite what performability is. Small wonder, for criteria of performability have varied so radically over time and culture that there can be no consensus (Bassnett, 2011: 100).

Il dibattito intorno a questo concetto ha inizio nel XX secolo e si collega alla centralità acquisita del testo scritto (Leonesi, 2023: 105). Dall'inizio della concretizzazione degli studi sulla traduzione teatrale negli anni '60 del Novecento, la discussione si è focalizzata sempre di più sulla *performability* ed è principalmente tra i traduttori e i registi di lingua inglese che si trova l'uso della nozione di *performability* come criterio essenziale per il processo di traduzione e, infatti, essa non esiste nella maggior parte delle lingue diverse dall'inglese. Questi concetto deriva da una contrapposizione di lunga data negli ambienti letterari e teatrali, tra la considerazione dell'opera teatrale come un testo letterario che dovrebbe essere tradotto come tale, quindi in modo fedele e accademico, e la sua visione come un testo da rappresentare e da tradurre quindi con maggiore naturalezza e chiarezza (Ordóñez, 2013: 92).

Secondo Bassnett (1991: 102), i tentativi di definire la "performabilità" insita in un testo non vanno mai oltre la discussione generalizzata sulla necessità di ritmi di discorso fluenti nel testo di arrivo. La studiosa spiega come «[..] There is no sound theoretical base for arguing that 'performability' can or does exist. If a set of criteria ever could be established to determine the 'performability' of a theatre text, then those criteria would constantly vary, from culture to culture, from period to period and from text type to text type» (Bassnett, 1991: 102). Anche Espasa (2014: 49) delinea il concetto di *performability* nella traduzione come qualcosa di mutevole, aggiungendo che esso può essere analizzato da prospettive testuali e teatrali. Da un punto di vista testuale, la *performability* è spesso equiparata alla *speakability* o alla *breathability*, ovvero la capacità di produrre testi "fluidi" che gli esecutori possono pronunciare senza difficoltà.

Da un punto di vista teatrale, la *performability* risiede nella necessità o volontà di fare appello al pubblico attraverso una serie di strategie di adattamento culturale, come la sostituzione di caratteristiche dialettali della lingua di partenza con altre della lingua di arrivo, o l'omissione di passaggi ritenuti troppo radicati nel contesto linguistico culturale dell'originale. In questo senso, *playability* o *actability*, sono usati come sinonimi di *performability*.

La performance è inoltre determinata anche dall'ideologia teatrale della compagnia ed è legata a questioni di status, in quanto l'esecuzione implica anche una negoziazione. Espasa (2013: 38) sottolinea infatti come la nozione di *performability*, concetto (e termine) sfuggente ma onnipresente nelle discussioni sulla traduzione per il palcoscenico, coinvolga lo stato della traduzione e delle traduzioni, le questioni teatrali e i contesti ideologici che circondano la performance. Bassnett sostiene che il concetto di *performability* è stato usato come pretesto in modo che lo status della traduzione venisse considerato inferiore a quello della scrittura teatrale e che dunque la separazione tra testi scritti ed eseguiti sul palcoscenico abbia una diretta conseguenza sullo status del traduttore (Espasa, 2014: 57). La performance, che inevitabilmente significa interpretazione, interrompe il rapporto tra scrittore, testo e lettore, e impone una dimensione aggiuntiva: così, più elementi ci sono nella catena di comunicazione teatrale, più il traduttore sarà subordinato al resto delle persone coinvolte nella messinscena. Bassnett sottolinea quindi l'influenza dello status nella questione dell'esecuzione, in quanto chi decide cosa è *performable* è la persona o le persone con più potere nella compagnia teatrale, come per esempio il regista (Espasa, 2014: 58). Tuttavia, la mediazione di una complessa catena di partecipanti è una caratteristica specifica del teatro, che è caratterizzato da una molteplicità di segni e di codici e dal lavoro collettivo di tutti i suoi partecipanti (pubblico, attori, regista, team di produzione, ecc.). La negoziazione non deve essere dunque un ostacolo alla traduzione, ma deve essere inclusa come fattore esplicativo della *performability*. L'ideologia del teatro e la negoziazione del potere si collocano al centro della *performability*, che a sua volta si pone in relazione con i fattori testuali e teatrali come la *speakability* e la *playability* (Espasa, 2014: 58).

Negli ultimi dieci anni, il dibattito sulla performability è continuato, cambiando in modo significativo. Un notevole cambiamento è che se i dibattiti sulla *performability* in passato tendevano a concentrarsi sulle nozioni europee di performance, studi recenti hanno decentrato il dibattito lontano dal discorso eurocentrico, facendo emergere numerosi volumi monografici sulla traduzione teatrale al di fuori dell'Europa. Questi studi

danno maggiore risalto alle voci meno canonizzate nel discorso sulla traduzione e riconoscono i conflitti coinvolti nella negoziazione interculturale e, in particolare, nelle pratiche e nei discorsi teatrali dei paesi in diverse parti del mondo, tra cui soprattutto Africa e Asia (Espasa, 2013: 47-48).

Nella definizione adottata dalla maggior parte degli studiosi, la *performability* si configura come l'abilità a produrre un testo scorrevole, dal ritmo fluido e facilmente recitabile sulla scena. Tuttavia il criterio di "recitabilità" è ampiamente soggettivo e varia nel tempo e attraverso questa definizione di *performability* si implica l'idea di produrre testi "confortevoli" che "nascondono" la figura del traduttore dietro ad una fluida omologazione (Leonesi, 2023: 107). Oggigiorno, la discussione in corso non riguarda tanto se le traduzioni siano "performabili" o sulla validità del termine *performability*, ma su come le traduzioni vengono eseguite e come i processi di traduzione vengono integrati nello *staging* (Espasa, 2013: 47). In base al concetto di teatro e all'ipotesi estetica che viene portata avanti dalla compagnia teatrale, si possono creare effetti diversi: in alcuni casi il testo tradotto può essere dominato da fluidità e scorrevolezza, in altri casi possono prevalere effetti stranianti e anti-naturalistici che creano traduzioni distanti dal testo e contesto di arrivo (Leonesi, 2023: 107). Pertanto,

> [...] Performability may be seen as a pragmatic instrument associated with the style, conventions, and ideology of the target cultural environment, rather than as an abstract and universal quality of the source text. If this is what features at present in translation studies, we have come, so to speak, full circle: no stable frame is possible because there is no unifying abstract essence one can reach and what can be offered are simply multiple examples of individual practices (Bigliazzi et al., 2013: 5).

Capitolo 2. Due forme di teatro contemporaneo tra Europa e Cina: strategie di traduzione a confronto

2.1 Il teatro contemporaneo in Europa: come i cambiamenti storico-sociali hanno influenzato il modo di "fare teatro"

Si è visto nel precedente capitolo come le condizioni fondamentali dell'esistenza stessa del teatro si trovano nella condizione umana stessa, in quanto esso, di base, ne contiene tutti i fattori costitutivi: il desiderio di creare se stessi come un altro e di recitare l'altro, la capacità di agire, rappresentare, attuare; la sua qualità particolare sta nel tematizzare e simbolizzare questa condizione umana. In questo senso, si può sostenere che il teatro tematizza e riflette la posizione decentrata dell'uomo e il potenziale che ne deriva, ad esempio nel linguaggio, nella percezione del sé e dell'altro e nell'uso strumentale, espressivo e semiotico del corpo. Nel teatro si tratta sempre (in termini strutturali) della creazione di identità e del cambiamento delle identità. Indipendentemente dalle azioni coinvolte, si tratta sempre di certi aspetti e fattori che consentono a qualcuno di dire "io", che gli forniscono una consapevolezza del proprio sé e un'autocoscienza, sia come membro di una cultura, una nazione, un gruppo etnico, una comunità religiosa, un gruppo sociale, una famiglia o come individuo. I teatri in diverse culture ed epoche realizzano questa condizione generale in modo molto diverso e specifico (Fischer-Lichte, 2002: 2). Fischer-Lichte (2002: 7) sostiene che i drammi della tradizione europea possono essere letti come abbozzi o schizzi di identità. Di conseguenza, la storia del teatro europeo può essere descritta come una successione di testi in cui il più recente offre una risposta a quelli che lo hanno preceduto e sono proprio questi i testi in cui è stato formulato un nuovo concetto di identità e, allo stesso tempo, che hanno creato una nuova forma di teatro; quegli stessi testi che hanno stimolato ogni epoca successiva a dare una nuova lettura al mondo del teatro.

Il concetto di identità che si è sviluppato nel XVIII secolo e ha dominato il discorso europeo sull'identità fino a buona parte del XX secolo, si può definire obsoleto e ampiamente superato. L'antropologia filosofica, l'antropologia culturale, il femminismo ed altri campi di studio hanno sviluppato diversi concetti di identità che non solo presuppongono il cambiamento, ma intendono effettivamente il cambiamento come una precondizione alla biografia individuale e alla creazione e al funzionamento delle comunità, con la possibilità di trasgredire certi confini e annullare certe differenze

esistenti (Fischer-Lichte, 2002: 2). In questo senso, i cambiamenti politici, economici e sociali avvenuti in Europa negli ultimi decenni sono stati intrinsecamente collegati allo sviluppo del teatro e della performance nei paesi europei, generando un impatto enorme sulla cultura del "fare teatro", sulle strutture istituzionali e sulle forme di rappresentazione (Remshardt et al., 2024: 4).

> A resilient myth and a series of overlapping political entities, a geographical concept and a catalogue of often contentious values, and an economic conjunction and a litany of histories and traumas, Europe is a notion (but no nation), perennially under construction (Remshardt et al., 2024: 2).

L'anno 1989 segna la fine simbolica della Guerra Fredda con la caduta del muro di Berlino e una serie di rivoluzioni anticomuniste in tutto il blocco sovietico: questo spartiacque storico porta cambiamenti in tutta Europa, tra mutevoli orientamenti politici che si sono ritrovati a revisionare il passato e ad aprire sedi per una nuova cooperazione internazionale. Le collaborazioni teatrali internazionali dopo il 1989 hanno infranto i confini drammaturgici e performativi per offrire un lavoro più diversificato e transnazionale e facilitare le comunicazioni globali sui valori europei condivisi (Warner, 2024: 288). Durante gli anni Novanta, mentre la libertà di parola scendeva in piazza con varie rappresentazioni politiche, tra cui comizi di partito, proteste politiche, dibattiti pubblici, ecc., i teatri si sono rivolti a modalità di rappresentazione moderniste precedentemente proibite e anche a recenti modalità postmoderne per riflettere su una cultura in continuo cambiamento. Le collaborazioni transfrontaliere hanno portato ad un numero maggiore di festival teatrali internazionali, *workshop*, *tournée* e visite di artisti ospiti in tutta Europa, facendo progredire la ricerca creativa e i programmi educativi di autori-registi di spicco negli anni '60 e '70, che hanno utilizzato efficacemente le tecniche del docudrama [1] e del teatro *verbatim* [2] per smantellare le abitudini sociali e, occasionalmente, le realtà neo-totalitarie nei loro paesi (Warner, 2024: 290-291).

I cambiamenti nell'orientamento geopolitico e la pluralizzazione dell'opinione pubblica nelle vecchie e nuove democrazie europee hanno richiesto cambiamenti nel coinvolgimento sociale delle arti. Il teatro ha fissato obiettivi più specifici, come l'emancipazione delle comunità emarginate locali e il dibattito sulle differenze culturali

[1] Film o programma televisivo che rappresenta fatti storici o di cronaca realmente accaduti (def. dal Dizionario online Treccani).
[2] Forma di teatro-documentario (def. dal Dizionario online Treccani).

interne piuttosto che promuovere il multiculturalismo e la globalizzazione. Questi sforzi hanno portato alla fusione del postmodernismo "egualitario" con le idee del femminismo, dell'eco-critica e del postumanesimo per produrre un lavoro intellettualmente stimolante. Insieme a queste convergenze, anche gli stili di performance sono proliferati, infrangendo alcune gerarchie estetiche, mescolando forme mimetiche e cancellando i confini tra *mainstream* e sperimentale, professionale e amatoriale. I creatori si destreggiano sempre di più tra finanziamenti ibridi e contratti flessibili, spesso accettando incarichi in istituzioni nazionali ed estere consolidate per supportare altri progetti alternativi, educativi o comunitari (Warner, 2024: 292).

In questo contesto storico e socioculturale nasce il cosiddetto "teatro contemporaneo", che forma parte dell'insieme delle arti contemporanee che hanno avuto origine tra la fine del XX e l'inizio del XXI secolo. L'arte contemporanea è eclettica, caotica, varia e mutevole, tanto che gli specialisti ancora non hanno formulato termini specifici per separare e stabilire confini nei periodi di transizione dell'arte (Chkhartishvili, 2019: 41). La nozione di "performance contemporanea" viene utilizzata per definire un'opera artistica ibrida, quando diverse sfere teatrali (danza, video arte, arti visive, arti performative, ecc.) si intrecciano sperimentalmente l'una con l'altra basandosi su un sistema complesso, interattivo e intellettuale (Chkhartishvili, 2019: 42). Pur essendo irregolare e non lineare nel suo sviluppo, la storia del teatro europeo a cavallo del ventunesimo secolo comprende dunque la ripresa, l'avanzamento, l'intersezione e l'informazione reciproca di discorsi artistici attraverso un dialogo libero e costruttivo (Warner, 2024: 293).

Per quanto riguarda il linguaggio del teatro (che sia parlato o pre-scritto, ideato o improvvisato), si è precedentemente sottolineato come esso sia uno dei modi più distintivi in cui i creatori di teatro possono comunicare con il loro pubblico, insieme ad altri media visivi e uditivi e sistemi di segni, come il corpo, la musica, i costumi e la luce. Tuttavia, mentre il linguaggio era stato percepito e articolato come l'aspetto dominante nel teatro europeo del diciannovesimo secolo, il testo ha visto la sua autorità gradualmente declinare nel teatro europeo continentale all'emergere delle avanguardie di inizio del ventesimo secolo (come Dada, Surrealismo e Futurismo) e dei registi e artisti teatrali sperimentali degli anni '60 e '70 (Laera, 2024: 295). In questo frangente storico, il testo veniva considerato quasi come il nemico, piuttosto che il veicolo, della "presenza" teatrale e molti teatri arrivarono a considerare la sceneggiatura dell'autore come un elemento di oppressione politica nel processo teatrale, che richiedeva sottomissione all'autorità

esterna (Fuchs, 1996: 70). Il senso di “presenza” nel teatro ha sempre avuto due componenti sovrapposte, ma comunque separabili: una che si riferisce alla narrazione teatrale come incarnata nella messinscena, dove la narrazione diventa così presente da accadere nell’attimo dell’“ora”, e un’altra che ha a che fare specificamente con il cerchio di consapevolezza accresciuta nel teatro che scorre dall'attore allo spettatore e viceversa e che sostiene il mondo della performance stessa. Le opere teatrali che incorporano forme di discorso regressivo o intrusivo mostrano in un altro modo ancora l'adattamento del teatro alla de-autenticazione, all'“assenteismo” del soggetto parlante (Fuchs, 1996: 70-71). Ciononostante, nel ventunesimo secolo il linguaggio vive una rinascita: sebbene non tutti i teatri e le rappresentazioni teatrali europee contemporanee facciano uso di testi parlati o si basino su di essi, esso rimane una componente fondamentale dei metodi tradizionali e sperimentali di realizzare un'opera teatrale (Laera, 2024: 295).

In generale, come afferma Anne Hamilton (2014: 118), si può dire che nell’Europa del ventunesimo secolo, grazie alla globalizzazione, agli scambi internazionali sempre più frequenti in tutti gli ambiti e al modo sempre più veloce e agevole con cui le informazioni vengono scambiate nell’attuale momento storico, è particolarmente immediato e facile interagire con persone, entità e culture dall'altra parte di una città, di un paese o anche del mondo. Le notizie viaggiano rapidamente e lo stesso vale per l'arte. Gli artisti teatrali sono sempre più internazionali nel modo in cui interagiscono tra loro, creando movimenti culturali che portano a collaborazioni transnazionali. La lingua drammaturgica del teatro è una risorsa sempre più preziosa nell'economia globale, così come lo spirito libero di creatività e formazione diplomatica di tutti coloro che lavorano nell’ambito teatrale, che offrono risorse come istruzione, esperienza e formazione collaborativa in un contesto sempre più inclusivo e aperto.

> As dramaturgs, we have always been developing plays, advocating for their widespread performance, and endeavoring to communicate cultural context. Now, we are doing it on a much larger scale. We use language and the practice of dramaturgy as a tool to help integrate productions, seasons, and international collaborations (Hamilton, 2014: 118).

Di seguito si metteranno in evidenza alcuni dei cambiamenti socio-culturali che hanno influenzato in larga scala il teatro nell’Europa contemporanea, introducendo nuovi stili, tematiche e modalità di performance.

2.1.1 Il teatro in Europa e la promozione della diversità culturale: il teatro per il "sociale" e il concetto di utopia

Schechner (2017) fornisce un quadro teorico per comprendere le performance come un riflesso delle trasformazioni sociali e politiche, analizzando come il teatro sia diventato veicolo di espressione per le nuove identità culturali e sociali, inclusi i movimenti di protesta e le nuove forme di attivismo. Secondo Schechner, la globalizzazione, nonostante contribuisca ad un'accumulazione complessiva di ricchezza e a una circolazione notevolmente aumentata di beni, persone e idee, esacerba in qualche modo le disuguaglianze. Una risposta più positiva alla globalizzazione in questo senso è stata la presenza sempre maggiore di spettacoli teatrali basati sulla comunità e sull'identità, alternativi a quelli basati sulle culture dominanti e sui valori imposti dalla maggioranza (Schechner, 2017: 320). Ciononostante, un gran numero di queste performance basate sulla comunità opera sulla premessa che ciò che è specifico per gli individui che vivono in uno specifico luogo e sono impegnati in una specifica comunità è anche generalizzabile, secondo cui "il personale è il politico" (Schechner, 2017: 321). Artisti e attivisti concordano sulla necessità di preservare il locale nell'interesse della diversità culturale; tuttavia sempre più nel ventunesimo secolo tra la pletora di guerre, spostamenti e migrazioni tale preservazione è particolarmente difficile, se non impossibile: ciò che è "locale" si sta sempre più dissolvendo e ciò che resta è il "globale". Per questo motivo, vi è sempre più uno sviluppo delle "performance minoritarie" che creano un mondo a sé stante, inventando alternative creative ai media, ai valori, alle leggi e agli stili tradizionali. Dal punto di vista della performance minoritaria, la diversità culturale esiste non solo intesa come varianti etniche, religiose o razziali, ma anche come stili di vita (Schechner, 2017: 321). Un altro termine per un tipo di performance correlato alla dicotomia locale/globale è il teatro "per lo sviluppo", divenuto comune e popolare soprattutto nelle nazioni emergenti o in via di sviluppo. Le rappresentazioni teatrali per lo sviluppo vengono messe in scena dai governi locali, regionali o nazionali, da ONG o da singoli individui e contribuiscono a far fronte alla globalizzazione, a protestare contro le disuguaglianze e, se possibile, a trarne vantaggio. Nelle aree urbane cosmopolite, l'arte performativa d'avanguardia e sperimentale reagisce alla globalizzazione partecipandovi

attivamente, tramite artisti che criticano il sistema globale e operano *tournée* in tutto il mondo per diffondere il loro messaggio (Schechner, 2017: 321). In queste circostanze,

> [...] there is no such thing as cultural purity. All cultural practices everywhere – from religion, politics, and the arts to cooking, popular culture, dress, and language – are hybrids. Cultural purity is a dangerous fiction because it leads to policing that attempts to enforce adherence to apparent monocultures – purity is also sustained by and results in racism, jingoism, and xenophobia. The "natural" proclivity of humankind is promiscuity – which results in an always changing, if sometimes unsettling, diversity (Schechner, 2017: 329).

Il lavoro continuo degli studi sulla performance è quello di esplorare, comprendere, promuovere e apprezzare questa diversità (Schechner, 2017: 329). Il teatro sociale copre un'ampia gamma di attività, dagli interventi in regioni di guerra, al lavoro nelle prigioni e nei campi profughi fino ai numerosi avamposti locali delle compagnie teatrali. Tali attività implicano un ideale utopico e democratico: ogni persona ha una storia da mettere in scena, condividere e da cui agire; queste storie sono radicate in tradizioni viventi che meritano di essere preservate, diffuse e ulteriormente sviluppate. In questo senso, molti altri tipi di performance vengono riconosciuti e sviluppati, ovvero quelli che sono sempre esistiti, ma che non sono mai stati teorizzati e messi in scena (Schechner, 2017: 325).

Legato al discorso della promozione delle differenze culturali nell'ambito teatrale, in Europa si fa sempre più spazio il concetto di "utopia", in particolare come il teatro sia diventato sempre di più un luogo di discussione e azione rispetto alle sfide sociali contemporanee, come la giustizia sociale e i diritti civili. Questo concetto trova la sua rappresentazione nelle cosiddette "performance utopiche", che forniscono un luogo in cui le persone si riuniscono, per condividere esperienze di creazione di significato e immaginazione che possono descrivere o catturare fugaci intuizioni di un mondo migliore e per cercare di trovare, a teatro, un modo per reinvestire le energie sociali in un futuro diverso, e rianimato da speranza e un nuovo umanesimo più radicale (Dolan, 2005: 2). Le performance utopiche descrivono piccoli ma significativi momenti nel tempo e nello spazio che richiamano l'attenzione del pubblico, sollevandolo leggermente al di sopra del presente, in un sentimento di speranza di come potrebbe essere il mondo del futuro. La performance stessa diventa un "fare", un qualcosa che nella sua enunciazione agisce,

eseguendo un'azione tangibile e rendendo palpabile e concreta una specifica visione affettiva del mondo (Dolan, 2005: 5).

> Utopia is always a metaphor, always a wish, a desire, a no-place that performance can sometimes help us map if not find. But a performative is not a metaphor; it's a doing, and it's in the performative' s gesture that hope adheres, that communitas happens, that the not-yet-conscious is glimpsed and felt and strained toward. [...] Utopian performatives can't be predicted; they exist as wishes, as desire, crystallizing from our labor to construct a temporary public that constitutes a multiplicity of presence, hoping to be recognized, extended, and shared. A utopian performative gives us a mode of thinking and seeing; it can't be confined in a set of stable, immobile criteria, because it relies on the magic of performance practice, on our belief in social justice and a better future, on the impact and import of a wish, and on love for human commonality despite the vagaries of difference (Dolan, 2005: 170).

Una delle cose a cui gli studi sulla performance hanno aperto la strada e che continuano a sottolineare è l'importanza della grande varietà di possibilità offerte dalla performance, partendo dalla terapia individuale e di gruppo all'azione politica, dal rafforzamento della solidarietà di gruppo alla scoperta, al godimento e alla condivisione delle risorse. Dare voce a questioni locali trasforma il personale in politico, esattamente nel luogo in cui il particolare si confronta con il globale, rendendo la performance un modo per aprire alla discussione e al dibattito argomenti più ostici o tabù (Schechner, 2017: 325).

2.1.2 Lo sviluppo del teatro femminista in Europa

Un aspetto da sottolineare del teatro contemporaneo è come l'emergere del femminismo abbia influito sulla produzione teatrale in Europa, spingendo per una rinnovata visione del corpo e della narrazione e mettendo spesso in discussione i ruoli di genere tradizionali e i modelli di rappresentazione. Alcune figure femminili, attive ancor prima del movimento femminista, hanno mostrato preoccupazione per l'oppressione e i diritti delle donne e hanno contribuito ad aprire la strada all'esplorazione delle problematiche femminili nella performance. Il femminismo inizia dunque ad essere percepito come una pratica e un'analisi politica specifica, impegnata nel cambiamento radicale e nell'azione politica diretta (Sue, 2014: 63). Durante gli anni '80, la teoria femminista raggiunge un'importanza notevole sia all'interno del movimento femminista, sia nel contesto delle pratiche teoriche dominanti. Molte discipline accademiche, come la

sociologia, l'antropologia e la scienza politica, così come quelle interessate all'arte e alla letteratura, iniziano a modificare i loro approcci teorici e metodologici per accogliere le strategie della teoria femminista (Sue, 2014: 112). Nel teatro in particolare, le figure artistiche femministe hanno applicato la critica sociale del movimento sia all'organizzazione della pratica teatrale sia alla percezione analitica dell'arte, mescolando tematiche come la sessualizzazione delle donne sul palco, l'omissione delle narrazioni femminili, la scarsità di ruoli forti per le donne e l'invisibilità delle omosessuali e donne di colore sul palco con le questioni economiche delle disuguaglianze salariali, delle pratiche di assunzione patriarcali e della rappresentanza sindacale. Critiche e storiche femministe hanno iniziato a ricostruire la storia delle donne nel teatro, utilizzando gli obiettivi dei gruppi di sensibilizzazione e degli attivisti sociali, ovvero rendere visibili le donne, far ascoltare la loro voce, recuperare le opere scritte che la storia ha abolito e spiegare il processo storico della soppressione delle donne e il suo effetto sui loro successi (Sue, 2014: 113). Allo stesso tempo, le critiche hanno utilizzato queste strategie politiche per creare nuovi modi di leggere un'opera teatrale, di vedere una produzione e di decostruire il canone della critica teatrale. Poiché l'aumento della consapevolezza delle donne è stato fin dall'inizio centrale per il movimento sociale, e questo a sua volta ne ha influenzato la comprensione delle modalità di percezione, i fattori psicologici e modelli di pensiero, è stata creata una naturale alleanza di lavoro tra artisti, teorici, storici, critici e attivisti sociali, grazie alla quale vengono creati nuovi ruoli per le donne da interpretare nel teatro, dove il palcoscenico offre opportunità per narrazioni e dialoghi femminili ampiamente negati nella storia della cultura dominante. Le opere teatrali femministe mettono in scena storie in cui le donne possono interagire con una libertà di esperienza ed espressione non facilmente raggiungibile nella loro vita quotidiana (Sue, 2014: 113).

> The feminist in theatre can create the laboratory in which the single most effective mode of repression - gender - can be exposed, dismantled and removed; the same laboratory may produce the representation of a subject who is liberated from the repressions of the past and capable of signalling a new age for both women and men (Sue, 2014: 132).

La nuova teoria teatrale femminista abbandona i valori tradizionali patriarcali incorporati nelle precedenti nozioni di forma, pratica e risposta del pubblico per costruire nuovi modelli critici e metodologie per il teatro che accolgono la presenza delle donne nell'arte e sostengono la loro liberazione dalle finzioni culturali del genere femminile. Nel

perseguire questi obiettivi, la teoria teatrale femminista prenderebbe liberamente in prestito nuove scoperte su genere e cultura dalle discipline di antropologia, sociologia e scienze politiche, strategie femministe per la lettura dei testi dagli studi britannici effettuati nell'ambito e analisi psicosemiotiche recenti di performance e rappresentazione, andando a creare una "nuova poetica" che decostruisce i tradizionali sistemi di rappresentazione e percezione delle donne, ponendole in una posizione estremamente più elevata rispetto al passato (Sue, 2014: 114-115).

2.2 Il teatro cinese contemporaneo tra società, politica e propaganda

Howard (2022: 67) spiega come il teatro cinese contemporaneo sia un'arte performativa e collettiva. I testi pubblicati, infatti, non vengono studiati solo come mera creazione letteraria di un autore o analizzati esclusivamente in termini di linguaggio ed espressione, ma sono composizioni collettive stampate sotto forma di manuali per le produzioni future, di solito basati su una o più produzioni già create. Sono testi teatrali considerati "modello" e pensati esclusivamente per la messinscena sul palcoscenico, infatti si può intuire poco dell'effetto teatrale-recitativo che uno di questi testi potrebbe avere solo dalla lettura di esso. Tuttavia, i "libri modello" pubblicati in tempi recenti contengono uno scenario di produzione completo, che fornisce testo, musica, foto di scene selezionate, immagini a colori di set, primi piani del tipo di viso e del trucco di ogni personaggio, elenchi illustrati di costumi e oggetti di scena e come realizzarli, con indicazioni complete su movimenti, attività ed effetti teatrali e il loro coordinamento con la musica, che forniscono un quadro completo di come l'opera teatrale apparirebbe se messa in scena.

Un approccio così fortemente orientato ai "testi modello" da parte delle autorità culturali evidenzia un'altra caratteristica fondamentale del teatro cinese contemporaneo: il suo carattere didattico, che gli conferisce un ruolo nell'educazione politica del paese. Secondo la concezione del Partito Comunista, gli operatori culturali impiegano il teatro come strumento per consolidare la dittatura del proletariato sulle classi reazionarie e promuovere la democrazia tra il popolo. Le produzioni teatrali si concentrano su qualsiasi lotta sociale e politica che il Partito giudichi rilevante per un dato periodo storico. Con il mutare delle circostanze e delle posizioni del Partito o della popolazione, le sceneggiature rischiano di diventare rapidamente obsolete e necessitano di una revisione costante (Howard, 2022: 68). Inoltre i dibattiti sul ruolo di propaganda del teatro cinese sono alla base dei mutevoli atteggiamenti nei confronti di esso e di quali forme di propaganda siano

più appropriate in una determinata fase di sviluppo economico, sociale e politico della Cina (Howard, 2022: 83). In passato, il teatro è stato ripetutamente monopolizzato e utilizzato come strumento per rafforzare il potere di chi sedeva ai piani alti della catena di comando culturale. Tuttavia,

> [...] it has also proved its efficacy at doing the opposite — unseating them. The Confucian notion of the musical arts as something best played when things are going well for the rulers, so as to bind the people even more closely round them, is not yet dead in drama. But the really noteworthy characteristic of contemporary Chinese drama is its success in making conservatives uncomfortable (Howard, 68).

La funzione "agitatrice" del teatro contemporaneo ha spesso prevalso sulla sua tendenza più "anestetizzante" e il suo ruolo come motore del cambiamento sociale è un principio a cui ora aderiscono la maggior parte dei lavoratori teatrali in Cina e che viene spesso ripetuto negli articoli ufficiali, in modo che le opere teatrali possano svolgere il ruolo di istruire e incoraggiare il popolo (Howard, 2022: 69).

2.2.1 Background storico: dal teatro tradizionale **xiqu** (戏曲) *al teatro parlato moderno* **huaju** (话剧)

Le arti performative esistono in Cina fin dal tempo delle prime dinastie 4.000 anni fa e la tradizione teatrale cinese è tra le più antiche e variegate al mondo (Howard, 2022: 96). Come molte altre culture asiatiche, la lunga tradizione teatrale cinese comprende discorsi, canti, danze, movimenti convenzionali e combattimenti acrobatici (Liu, 2016: 311). Il teatro tradizionale cinese è chiamato *xiqu* (戏曲), le cui caratteristiche principali includono costumi, accompagnamento musicale, una trama e attori dal vivo che impersonano diversi personaggi dalle personalità particolari che interagiscono tra di loro. La maggior parte del dialogo nel *xiqu* è eseguita attraverso il canto o un canto convenzionale, ma è presente anche una componente parlata, mentre alcuni elementi, essendo quasi completamente muti, vengono mimati. Poiché il canto è una parte così importante per il dialogo, il termine *xiqu* viene generalmente tradotto come "opera", anche se lo stile di canto, lo spettacolo e la messinscena nello *xiqu* sono molto diversi dal concetto di "opera teatrale" intesa in Europa (Mackerras, 2016: 31). Il *xiqu* viene chiamato in modo differente in base alle diverse aree regionali della Cina, per esempio prende il nome di *kunqu* (昆曲) a Shanghai e di *jingju* (京剧) a Pechino. Il *xiqu* e le sue

varianti regionali utilizzano un linguaggio arcaico e raccontano storie tradizionali, spesso per esprimere idee politiche o ideologiche (Pellatt et al., 2014: 136). La principale distinzione nel contenuto del teatro tradizionale cinese è quella tra *wen* (文) "civile" e *wu* (武) "militare", non tra "tragedia" e "commedia". Il "civile" riguarda soprattutto questioni domestiche, vita familiare, matrimonio e relazioni amorose, mentre il "militare" riguarda principalmente battaglie e guerre e include una grande quantità di combattimenti, rappresentati da azioni come acrobazie complesse e abili prese di lance e altre armi (Mackerras, 2016: 40).

Nei primi anni del XX secolo il Movimento del 4 maggio, che promuove il *baihua* (白话)[3] per la riforma della lingua, e il Movimento della Nuova Cultura forniscono uno sfondo in cui scrittori e drammaturghi respingono il tradizionalismo dell'opera stilizzata e mescolano forma e contenuto letterari con un realismo più terreno. Essi rifiutano il linguaggio, le convenzioni e i costumi stilizzati e immutabili dell'opera tradizionale, insieme ai suoi temi nobili e ai personaggi storici. Gli scrittori rivoluzionari, che promuovono la modernizzazione del paese, mirano a scrivere come parlavano i cinesi comuni, al fine di aprire la strada all'alfabetizzazione universale e di rivelare le ingiustizie sociali e politiche del periodo mentre i rivoluzionari gruppi di studenti vengono ispirati dall'abbraccio giapponese verso il teatro occidentale più contemporaneo. In questo contesto nasce una nuova forma di teatro cinese parlato, chiamato *huaju* (话剧), che porta in scena messaggi sociali e politici contemporanei attraverso ambientazioni e costumi moderni e il dialogo contemporaneo (Pellatt et al., 2014: 137). Questa nuova forma di teatro emerge dunque in Cina soprattutto come risposta all'esigenza di riforme sociali e politiche, come genere di spettacolo che meglio del teatro tradizionale *xiqu* risponde alle esigenze del tempo (Liu, 2016: 407). Il colonialismo globale, in particolare, è una delle ragioni significative per l'emergere del teatro parlato in stile occidentale in Asia, non solo per le nazioni colonizzate come India e Indonesia, ma anche per il Giappone e soprattutto per la Cina, che, motivati dalla "minaccia" della colonizzazione, hanno intrapreso un progresso verso la modernizzazione e l'occidentalizzazione. In Cina in particolare, come nazione semi-coloniale, le ampie sezioni delle sue città portuali si sono viste costrette ad aprirsi all'insediamento internazionale sotto la giurisdizione occidentale. Queste cosiddette "aree di concessione" hanno offerto un'opportunità alla popolazione cinese, in

[3] Lett. "lingua semplice", "vernacolare". Lingua vernacolare basata principalmente sul mandarino parlato e associata al mandarino standard.

particolare agli studenti delle scuole, di assistere ad alcune limitate opere teatrali occidentali e di esibirsi in produzioni scolastiche, spingendo a richieste di riforma del teatro tradizionale e alla creazione di un nuovo teatro parlato (Liu, 2016: 406).

L'evoluzione del *huaju* nel secolo scorso segue in linea parallela l'evoluzione degli eventi storici che hanno caratterizzato la Cina: ha avuto un inizio ibrido di teatro indigeno e occidentale, un lungo periodo di impegno per il realismo a metà del secolo, dopo la fondazione della Repubblica Popolare Cinese e una riscoperta della performance indigena unita a esperimenti d'avanguardia a partire dalla fine degli anni '70, dopo la fine della Rivoluzione Culturale. All'inizio del ventunesimo secolo, la globalizzazione e una politica statale per trasformare il teatro in parte dell'industria culturale cinese hanno aggiunto al *huaju* una grande diversità ideologica, organizzativa e di performance (Liu, 2016: 311).

2.2.2 Lo sviluppo del teatro contemporaneo in Cina

Il ventesimo secolo si caratterizza come un periodo dinamico per le arti teatrali in Cina: teatri urbani in piena espansione, l'interazione tra pratica commerciale e teatro, drammi messi in scena durante la Guerra di Resistenza contro il Giappone[4] e un sano dialogo tra teatri occidentali e orientali (Jin, 2020: 1). Dopo la Guerra Civile[5] e l'ascesa al potere di Mao Zedong nel 1949 con la formazione della Repubblica Popolare Cinese si continua a scrivere il *huaju*, dando tuttavia maggiore enfasi alle forme tradizionali di teatro popolare. Queste forme tradizionali, familiari prevalentemente nelle campagne, diventano un mezzo per portare messaggi dal governo agli angoli più remoti della nazione (Wilson, 2014: 287). Durante la Rivoluzione Culturale, iniziata nel 1966, l'attività teatrale, in particolare il *huaju*, è più limitata e acquisiscono maggiore enfasi ad alcuni drammi danzati, elaboratamente messi in scena e rappresentati, che avevano un contenuto ideologico o propagandistico molto rilevante. Per la maggior parte, gli artisti teatrali, insieme agli intellettuali, vengono visti come sovversivi durante quest'epoca della storia cinese. Dalla morte di Mao Zedong e dall'apertura della Cina all'Occidente alla fine degli anni '70, c'è stata una contaminazione tra le tradizioni teatrali cinesi e quelle occidentali, con artisti teatrali provenienti dagli Stati Uniti e dall'Europa che si sono esibiti in Cina, portando nel paese nuove forme e stili di teatro. Inoltre, oltre al *huaju*, ritornano popolari

[4] Seconda guerra sino-giapponese combattuta tra il 1937 e il 1945 tra Cina e Giappone.

[5] Conflitto interno alla Cina (1946 - 1949) tra il Partito Nazionalista (*Guomindang* 国民党) e il Partito Comunista (*Gongchandang* 共产党).

anche alcune forme tradizionali, come l'opera di Pechino e altre forme di dramma musicale classico (Wilson, 2014: 288). Questo periodo caratterizzato dalla volontà di rinnovamento e di apertura culturale viene bruscamente interrotto nel 1989 con la protesta e l'incidente di Tiananmen, con il conseguente controllo del governo per la stabilità ideologica e politica. Per il *huaju,* tali misure portano ad una divisione tra produzioni cosiddette "principali" delle compagnie statali volte a vincere premi governativi fondamentali per la sopravvivenza finanziaria dei teatri in Cina e l'ascesa di produzioni d'avanguardia da parte di registi d'autore che rappresentano l'essenza e l'energia creativa del *huaju.* Inoltre, all'inizio degli anni '90, l'adattamento sovversivo delle opere teatrali europee diventa una strategia notevole per sfidare l'egemonia ideologica ufficiale (Liu, 2016: 325).

Le forme di teatro moderno e contemporaneo sono state introdotte relativamente di recente nel panorama culturale e letterario cinese, di conseguenza, le opere teatrali basata su strutture innovative e sperimentali suscitano fin da subito grande interesse, diventando estremamente popolari grazie alle loro caratteristiche audaci. Il sostegno dei drammaturghi e dei critici cinesi nei confronti di queste nuove forme di teatro negli anni '80 riflette soprattutto il loro desiderio di inserirsi nell'arena del teatro mondiale. In risposta alla scena letteraria e artistica politicizzata dei decenni precedenti, alcuni drammaturghi e critici considerano certi aspetti del teatro mondiale come "superiori" in termini di caratteristiche estetiche e formaliste. Diventa quindi quasi un dovere per i drammaturghi cinesi produrre opere teatrali più moderne e contemporanee al fine di entrare nella comunità teatrale internazionale (Chen, 2002: 293). Gli esperimenti formali del *huaju* iniziano già verso la fine degli anni '70, come parte dell'entusiasmo per la riscoperta del teatro mondiale nel ventesimo secolo con la morte di Mao Zedong nel 1976 e la fine della Rivoluzione Culturale (Liu, 2016: 323). Questi primi esperimenti con il teatro occidentale, che anticipano i movimenti culturali sperimentali in altri ambiti come la narrativa e il cinema, sottolineano la concreta necessità di studi approfonditi sul teatro cinese contemporaneo. Tali esperimenti dimostrano sia il potenziale che i limiti di una trasformazione interculturale, in quanto per soddisfare e intrattenere il pubblico cinese, le prime forme di teatro rinnovato rimasero vincolate dalle stesse condizioni politiche e culturali che avevano costretto i drammaturghi a introdurre le influenze culturali e letterarie occidentali in Cina (Chen, 2002: 293). Nel 1984 alcuni critici teatrali si ritrovano ad affrontare la cosiddetta *xiju weiji* (戏剧危机) "crisi del teatro", in seguito alla messa in scena di spettacoli teatrali minori risalenti agli anni successivi al 1976. Queste

rappresentazioni mettono in scena una resa quasi ridotta di un teatro già stagnante, che non riesce in alcun modo a soddisfare i nuovi criteri delle opere artistiche e le mutevoli esigenze del pubblico, in particolare della generazione più giovane, che si sta gradualmente allontanando da un teatro orientato politicamente (Chen, 2002: 24). Il 1979, anno che segna una rinascita del teatro, viene considerato da molti critici come cruciale nella storia politica e culturale della prima Cina post-maoista: Deng Xiaoping mette in discussione la legittimità della Rivoluzione Culturale, avviando un'ondata di democrazia "ingenua" ma singolarmente sincera e un movimento di *shanghen wenxue* (伤痕文学) "letteratura delle cicatrici" e di un'arte teatrale che affronta con coraggio e un'intuizione senza precedenti ciò che è politicamente proibito (Chen, 2002: 24). Tutti questi sviluppi richiesero una certa audacia da parte dei membri dei circoli letterari e artistici, la cui libertà di espressione è ancora ostacolata dal discorso tradizionale e dalle obsolete prospettive socialiste e realiste. Molte delle opere teatrali prodotte in questo periodo, infatti, saranno in seguito respinte e considerate troppo politiche per la canonizzazione (Chen, 2002: 25).

La questione di dove stabilire il punto di incontro tra la cultura straniera e quella cinese è stata sullo sfondo di tutto lo sviluppo della Cina durante il secolo scorso e i lavoratori del mondo del teatro, sia all'interno che all'esterno del Partito Comunista Cinese, hanno sostenuto opinioni diverse su quanto dovrebbe diffondersi il teatro in stile occidentale e quanto dovrebbe invece acquisire "caratteristiche cinesi" (Howard, 2022: 19). Ma la divisione più profonda nel teatro cinese a partire dal 1928[6] è stata sulla questione di quale forma avesse dovuto assumere la propaganda: realismo, naturalismo e il teatro per la coscienza sociale da una parte, opere teatrali di agitazione basate su forme rurali e urbane dall'altra (Howard, 2022: 19). Come conseguenza, alla base di questi dibattiti, vi sono delle differenze di atteggiamento politico tra gli artisti teatrali. Infatti, con la Guerra Civile vinta nel 1949, i quadri culturali del Partito Comunista avrebbero dovuto supervisionare una trasformazione del teatro urbano e rurale, con l'obiettivo comune di stabilire un teatro moderno e proletario, che fosse anche nazionale e riflettesse le tradizioni cinesi. Tuttavia, a causa delle divergenze sui mezzi con cui attuare questo cambiamento, nascono delle discordanze interne al Partito sul raggiungimento di questi obiettivi. I successivi venticinque anni vedono il graduale indebolimento del teatro della coscienza sociale e l'emergere durante la Rivoluzione Culturale di un teatro di agitazione

[6] Anno in cui il Partito Nazionalista prese il potere in Cina, istituendo il proprio governo.

particolarmente rafforzato e di un'opera di Pechino rivoluzionata, con cambiamenti equivalenti anche nelle altre arti teatrali (Howard, 2022: 21). Infatti,

> Looking beyond the rhetorical eloquence of the theatrical event, one may detect clues in the guise of randomness, contingencies, and inversions that underline the deviations on stage from the written texts. Audience response in theater challenges or reinforces script, resists documentation, eludes political repercussion, and may sidestep the barbs of writing such as theater reviews, critical debate, and other forms of official censorship. It transgresses the boundaries separating individuals from their public role that the mainstream culture has seen fit to observe. (Chen, 2002: 25).

Gran parte del teatro cinese odierno rimane prevalentemente socialista nelle tematiche trattate e realistico nello stile; tuttavia ci sono diversi artisti che spingono i confini dei contenuti trattati e dello stile, fondendo le tradizioni classiche con forme e questioni contemporanee (Wilson, 2014: 289). Secondo questi artisti infatti, la contaminazione delle tecniche teatrali tradizionali con quelle più contemporanee e innovative non rappresenta semplicemente una questione di creazione artistica, ma di rivoluzione ideologica, di un cambiamento di pensiero da parte di tutti i lavoratori del campo teatrale e che è al centro della trasformazione contemporanea del teatro cinese, conferendo alle produzioni messe in scena dopo la rivoluzione culturale la loro freschezza e, nel contesto della tradizione cinese, la loro sorprendente e audace novità (Howard, 2022: 72). Per approfondire le dinamiche di forma e contenuto è importante sottolineare che, in molti casi, gli aspetti estetici di un’opera non possono acquisire rilevanza culturale senza essere allo stesso tempo personali e politici. Ciò non implica che le forme estetiche o altamente letterarie non siano apprezzate sulla scena cinese, o che nella prima Cina post-maoista siano sempre state considerate subordinate rispetto alle questioni politiche e tematiche. Piuttosto, significa che le cosiddette considerazioni estetiche nel teatro cinese contemporaneo possono affermarsi solo se incorporate con quelle politiche. Poiché gli stili e le tecniche teatrali sono inseparabili dai loro contesti storici e politici, non vengono mai trattati semplicemente come categorie formalistiche, ma riflettono le visioni del mondo dei drammaturghi, le loro posizioni nei confronti dei personaggi rappresentati e del pubblico a cui si rivolgono e l'ideologia statale che spesso viene manipolata o utilizzata per veicolare i loro messaggi. Il contesto teatrale cinese, dunque, si configura come luogo d'incontro della dialettica tra forma e contenuto e delle dicotomie tra privato e pubblico, tradizionale e moderno, Oriente e Occidente (Chen, 2002: 292).

2.2.3 La marginalizzazione del teatro contemporaneo cinese

Nonostante le diverse proscrizioni imposte dalle autorità nel corso della sua storia, la tradizione teatrale cinese è sempre stata strettamente intrecciata con la società, guadagnandosi l'apprezzamento di tutte le diverse classi sociali, ancora oggigiorno (Mackerras, 2016: 31). Tuttavia, rispetto ad altre forme della letteratura cinese, come la narrativa, la poesia e il cinema, il teatro cinese dell'epoca contemporanea soffre di una certa marginalizzazione e vi sono scarse documentazioni e ricerche riguardanti gli studi in ambito teatrale. Il teatro cinese contemporaneo, infatti, a causa della sua enfasi sul coinvolgimento del pubblico e sulla partecipazione di massa, è stato spesso percepito e ritenuto troppo propagandistico per essere considerato una forma di letteratura al pari delle altre (Chen, 2002: 18). Pur essendo inizialmente stato formato da influenze occidentali e nonostante i tentativi di attirare il pubblico globale con cui è diventato sempre più familiare, il teatro cinese degli ultimi decenni del secolo scorso è rimasto per la maggior parte un fenomeno nativo, indirizzato a un pubblico locale e a un particolare contesto sociale e culturale. Inoltre, a causa della sua forte dipendenza dalla lingua parlata e dalla cultura indigena, i contenuti e le tematiche del teatro cinese contemporaneo sono spesso limitate per lo più a località specifiche, entro i confini della Cina (Chen, 2002: 19). Artisti e intellettuali cinesi hanno spesso percepito il teatro contemporaneo come simbolo della frustrazione della nuova generazione più giovane di drammaturghi cinesi, che si sentono costantemente in dovere di giustificare i loro tentativi di introdurre forme teatrali internazionali, pur cercando al contempo di mantenere un certo equilibrio tra le esigenze politiche e le tradizioni artistiche del teatro cinese (Chen, 2002: 22).

2.3 La traduzione teatrale occidentale: caratteristiche, strategie traduttive e microstrategie

Le complesse e stratificate ecologie storiche delle pratiche teatrali europee contemporanee, plasmate da diversi fattori quali le condizioni economiche e sociali, discorsi ideologici, gusto e altre convenzioni professionali, hanno modellato le culture performative locali che seguono regole scritte e non scritte molto diverse (Laera 2020: 1). Nel primo capitolo si è visto come tradurre un'opera teatrale per il palcoscenico non sia qualcosa di definito e "matematico", ma dipende da molteplici fattori, tra cui il contesto, la cultura di partenza e di arrivo, gli attori, il pubblico, il linguaggio, i codici

extralinguistici e gestuali e tanti altri, molti di più di quelli che idealmente condizionano la traduzione per la pagina. Di conseguenza, le strategie di traduzione che possono essere utilizzate sono molteplici.

Bassnett (1991: 105-106) analizza come due principali modalità di traduzione teatrale sembrano essere esistite fianco a fianco fin dal diciassettesimo secolo, specialmente per quanto riguarda il teatro britannico. Una è la traduzione ampiamente documentata dei drammaturghi classici greci e romani, a cui dalla seconda metà del diciottesimo secolo si possono aggiungere quelli del periodo elisabettiano. Questa forma di traduzione percepisce il testo teatrale essenzialmente come un testo poetico, come un'unità da leggere sulla pagina e tradurre meramente come testo letterario. In questo caso la dimensione della performance risulta assente e ciò che conta è la disponibilità e la fruibilità di questi testi nel fermento dei *revival* linguistici nazionalistici dell'epoca che si sono diffusi in tutta Europa. La storia di tali traduzioni si ritrova dunque nella storia della traduzione della poesia, poiché l'area principale del dibattito risiedeva nella creazione di forme poetiche adatte e fluenti nella lingua di arrivo. Così come la storia della traduzione di Shakespeare fino a tempi recenti si può ritrovare nella storia della traduzione in versi e non in quella della traduzione teatrale. Questo non significa che quelle particolari traduzioni non siano mai state eseguite, ma che la questione della "eseguibilità" del testo, ovvero della *performability*, semplicemente non sussiste: i criteri principali per i traduttori sono la potenza della forma del verso e lo status del testo scritto. Allo stesso tempo, il *boom* teatrale sperimentato in particolare nell'Europa settentrionale tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 porta a un rapido ricambio di traduzioni adeguate per l'esecuzione nei nuovi teatri dalle compagnie emergenti. I testi scritti vengono messi in secondo piano e rimodellati in base a certe esigenze base, come le aspettative del pubblico, le dimensioni della compagnia, il repertorio degli artisti, le limitazioni di tempo e spazio ecc. Da queste due modalità di traduzione molto diverse ma contemporanee si può dedurre che le traduzioni per la performance si sono allontanate dalle nozioni di "fedeltà" al testo di partenza e le traduzioni "poetiche" di testi teatrali hanno suscitato un'intera gamma di dibattiti sulla natura della fedeltà nei confronti della forma del verso e della parola.

La stessa Bassnett (2014: 90-92) espone inoltre cinque delle strategie traduttive percorribili per tradurre un testo teatrale. La prima di queste è trattare il testo teatrale come un'opera letteraria. In questo caso, il traduttore presterebbe dunque maggiore attenzione alle caratteristiche distintive del dialogo sulla pagina, senza fare concessioni

per modelli di intonazione e altre caratteristiche paralinguistiche, rendendo implicita la nozione di "fedeltà" all'originale. Questo tipo di strategia traduttiva è particolarmente comune, soprattutto quando vengono tradotte le opere teatrali complete di un dato drammaturgo e quando la commissione è per la pubblicazione sulla pagina piuttosto che per la rappresentazione teatrale (Bassnett, 2014: 90).

La seconda strategia consiste nell'utilizzare il contesto culturale della lingua di partenza come "testo di cornice". Questo tipo di strategia traduttiva è diventata sempre più popolare negli ultimi anni, in particolare nel mondo della lingua inglese: essa comporta l'utilizzo di immagini stereotipate della cultura di partenza nella lingua di arrivo, per fornire una cornice comica. Quindi, per esempio, nel caso delle produzioni britanniche di opere teatrali italiane, il cosiddetto "testo di cornice" è fornito da un insieme comico di segni che denotano l'italianità e gran parte del testo di arrivo viene reso in gergo "angloitaliano". L'obiettivo di questo tipo di traduzione è quello di creare un enorme cambiamento ideologico e alleggerire il carico del messaggio che l'opera vuole mandare, appoggiandosi al comico e all'ironia (Bassnett, 2014: 90).

La terza strategia tenta di tradurre la tanto discussa e ambigua *performability*. Nonostante la controversia di questo termine, questa strategia viene spesso utilizzata dai traduttori di testi teatrali che decidono di prendere in considerazione la dimensione della performance, riproducendo linguisticamente la "performabilità" del testo. Sostanzialmente, questa strategia traduttiva implica un tentativo nella lingua di arrivo di creare ritmi fluenti del parlato e quindi produrre un testo che gli attori possano eseguire e recitare senza troppa difficoltà, fluidamente. Le caratteristiche della *performability* includono soprattutto la sostituzione degli accenti regionali della lingua di partenza con accenti regionali nella lingua di arrivo, il tentativo di creare registri equivalenti nella lingua di arrivo e l'omissione di passaggi che sono considerati troppo strettamente legati al contesto culturale e linguistico della lingua di partenza (Bassnett, 2014: 90, 91).

Un'altra strategia traduttiva indicata da Bassnett (2014: 91) consiste nella traduzione di testi teatrali in una determinata lingua di arrivo, in cui vengono introdotte e create forme alternative dei versi originali presenti nel testo di partenza. Questo tipo di strategia viene utilizzata soprattutto con testi e drammi antichi e il criterio principale di traduzione è la forma del verso. L'obiettivo è quello di mettere in primo piano gli schemi metrici presenti nel testo di partenza, rifiutando di usare una forma del verso che non si trasferisca facilmente nella lingua di arrivo. Il pericolo di mettere in primo piano la forma

cade nei tentativi di creare testi quasi ambigui, se non addirittura privi di significato, in cui le dinamiche del testo di partenza non vengono più percepite.

La quinta e ultima strategia proposta è la traduzione cooperativa, che, secondo Bassnett (2014: 91-92) produce i risultati migliori. Questa pratica traduttiva comporta la collaborazione di almeno due soggetti nella realizzazione del testo tradotto: un madrelingua della lingua di arrivo (che sarebbe il traduttore) e un madrelingua della lingua di partenza (o qualcuno che ne abbia una conoscenza approfondita), che lavorano insieme al regista e/o agli attori che devono mettere in scena l'opera tradotta. Questo metodo è parallelo al modo in cui lo spettacolo teatrale viene creato collaborativamente da diversi individui e in questo senso il traduttore diventa la figura che produce uno scenario di base su cui poi lavora la compagnia, coinvolgendolo sia nella versione scritta che in quella orale del testo. Inoltre, uno dei vantaggi di questa strategia traduttiva è che nel processo di traduzione vengono considerati e più facilmente risolti una serie di problemi correlati all'esecuzione di un testo teatrale, come il problema delle diverse convenzioni teatrali delle culture di partenza e di arrivo e i problemi dei diversi stili di esecuzione. Ad esempio, la tradizione dell'uso dello spazio e del tempo da parte dell'attore in Inghilterra, Italia e Germania è piuttosto diversa e la ragione di questa distinzione non risiede nella lingua ma negli stili di recitazione. La recitazione britannica richiede all'attore di "fisicizzare" il testo, di rafforzare possibili oscurità testuali attraverso l'uso di segni cinesici. La tradizione tedesca invece tende all'estremo opposto: il testo acquisisce una pesantezza che il contesto spaziale rafforza ed è il testo che "guida" l'attore. La tradizione italiana che promuove il virtuosismo da parte del singolo attore crea un altro tipo di stile di esecuzione: il testo dell'opera diventa lo strumento dell'attore e la sua esecuzione è un'orchestra di numerosi e diversi strumenti che suonano insieme.

Oltre a possibili strategie di traduzione, si possono identificare alcune microstrategie traduttive fondamentali da tenere in conto e da riconoscere. Zatlin (2005) ne esplicita alcune, prendendo in considerazione le diverse difficoltà che il traduttore di testi teatrali potrebbe trovarsi ad affrontare.

In primo luogo, la studiosa spiega che idealmente i traduttori dovrebbero familiarizzare con la terminologia e lo stile delle indicazioni di scena nella lingua di arrivo. In inglese, per esempio, i termini per le indicazioni sceniche sono *upstage* e *downstage*, mentre il francese non possiede un traducente letterale di questi termini ma utilizzerebbe i termini *côté cour* (lett. "lato cortile") e *côté jardin* (lett. "lato giardino") come indicazioni sceniche, che indicano rispettivamente la sinistra e destra del palcoscenico.

Allo stesso modo, anche lo spagnolo non avrebbe un traducente per i termini inglesi *upstage* o *downstage* ma utilizzerebbe semplicemente le parole *izquierda* e *derecha* per indicare rispettivamente la sinistra e la destra del palco. Inoltre la convenzione nel teatro americano è di designare la sinistra e la destra del palcoscenico dalla prospettiva dell'attore, mentre le opere teatrali spagnole vedono la sinistra e la destra dalla prospettiva dello spettatore. Parte del compito del traduttore in casi come questo è quello di essere cosciente delle diverse convenzioni teatrali culturali e cercare di adattare le didascalie e le indicazioni al contesto di arrivo per non creare ambiguità (Zatlin, 2005: 67).

Inoltre, per quanto riguarda l'ambientazione spazio-temporale, è importante per il traduttore interrogarsi se l'azione dell'opera rimarrà nella sua ambientazione originale o se verrà "spostata" più vicino al pubblico di destinazione, collaborando, idealmente, con chi lavora alla produzione dell'opera. In relazione alla questione temporale, nella pratica di modernizzazione dei testi classici per esempio, che sia per la traduzione intralinguistica che per quella interlinguistica, spesso si richiede una decisione che riguarda soprattutto la forma, come stabilire se convertire l'opera in prosa o mantenere la struttura in versi dell'originale. In questi casi non esiste una risposta corretta, se non riconoscere che avere dimestichezza con il poetico è una parte fondamentale per tradurre con successo un'opera teatrale in versi (Zatlin, 2005: 68). Nel caso delle questioni relative all'ambientazione geografica, se l'azione dell'opera si svolge, per esempio, nel paese del testo di partenza o in una qualsiasi altra ambientazione diversa dal contesto di arrivo e il traduttore decide di non "spostarla", potrebbe comunque essere consigliabile o una sovra-traduzione che espliciti certe ambiguità relative agli aspetti che riguardano l'ambientazione, fornendo maggiori dettagli informativi o una sotto-traduzione che, al contrario, generalizzi i riferimenti fugaci all'ambientazione e gli aspetti più particolari e specifici di essa, lasciando da parte le ambiguità. Più il pubblico è spazio-temporalmente lontano da particolari eventi storici ed ambientazioni geografiche, è difficile che sia adeguatamente informato sui dettagli ad essi relativi. Per questo motivo il testo teatrale per la messinscena dovrebbe essere completo e fornire tutte le informazioni necessarie per comprendere l'azione e la sua motivazione (Zatlin, 2005: 71). In generale, oggigiorno, come si è sottolineato nel capitolo precedente, che i registi e il pubblico accolgano o respingano ambientazioni straniere e distanti sulla scena contemporanea è una questione ancora aperta al dibattito.

> [...] We are suspicious of those who are different from us and hence we translate 'alien worlds and cultures into the language of our own world' in the hopes that the foreign culture will turn out to be the same as ours (Shaked, 1989: 14). But we can certainly document occasions when the opposite phenomenon has occurred: settings that would seem familiar enough are deliberately turned into something exotic (Zatlin, 2005: 69).

Collegato alla questione dell'ambientazione spazio-temporale, vi è il tema dei nomi dei personaggi. A seconda che l'ambientazione venga modificata o meno, il traduttore dovrebbe chiedersi se sarebbe opportuno tradurre e/o cambiare i nomi propri dei personaggi per facilitarne la pronuncia e la comprensione o se possono rimanere uguali al testo di partenza. Ancora una volta non esiste una risposta corretta e univoca per tutte le casistiche, ma se i nomi stranieri di un certo testo sono impronunciabili o hanno connotazioni indesiderate nella lingua di destinazione, è chiaramente necessario un cambiamento (Zatlin, 2005: 73).

Nel caso dei *musical*, una sfida aggiuntiva viene rappresentata dai testi delle canzoni che sono intrecciate nel dialogo e pensate per essere eseguite sul palcoscenico come filo conduttore della storia. Questi testi sono significativi e danno un valore alla narrazione, pertanto il traduttore dovrebbe decidere, in accordo con un esperto in ambito musicale e di scrittura musicale, se mantenere la canzone originale o sostituirne il testo nella lingua di arrivo, cercando di rendere in questo ultimo caso lo stesso significato e la stessa "intenzione" narrativa della canzone nella lingua di partenza, prestando attenzione alla musicalità, alle sillabe delle parole, alle rime, ecc. (Zatlin, 2005: 89).

Per quanto riguarda la questione del ritmo del discorso, ci sono due fattori che devono essere presi in considerazione: il primo è se ci sia una differenza significativa nella velocità di recitazione (ovvero la lettura e la pronuncia delle battute) tra gli attori della cultura di origine e di quella di destinazione; il secondo è se una delle lingue tende a essere più prolissa dell'altra. La questione del ritmo è un punto cruciale per il traduttore, in quanto, come si è evidenziato nel primo capitolo, la durata nel discorso scenico è una parte del suo significato. Per citare un esempio, gli attori spagnoli solitamente parlano molto più rapidamente di quelli inglesi, in particolare nelle commedie. Infatti, parte dello stile comico della recitazione spagnola è direttamente correlato alla velocità. È noto che lo spagnolo produca frasi, in media, che sono circa il 25% più lunghe delle loro controparti in inglese. Questo accade perché la lingua spagnola ha meno parole monosillabiche e spesso usa frasi preposizionali dove un singolo aggettivo funzionerà in

inglese (“my son's dog”, tre sillabe; “el perro de mi hijo”, sei sillabe) (Zatlin, 2005: 75). Nel caso in cui la traduzione sia per il palcoscenico e dunque venga messa in scena, una buona pratica per ovviare al problema del ritmo e della durata potrebbe essere quella di sfruttare proprio la scena e i segni extralinguistici (gesti, movimenti, oggetti di scena, ecc.) per accorciare le battute più prolisse, attraverso l’utilizzo di deittici e omissione di pronomi personali e vocativi. In aggiunta a questa pratica, è consigliabile cercare quella “parola esatta” che riassuma in sé l'intero carico semantico, cercando di distribuirlo su meno parole possibili (Leonesi, 2023: 104).

In generale, l’identificazione di una o più dominanti è fondamentale per delineare una strategia traduttiva nell’ambito teatrale, così come in qualsiasi altro ambito della traduzione. La funzione del testo è vitale per far sì che il testo tradotto mantenga la stessa coesione e organicità del testo di partenza (Leonesi, 2023: 113) e in base alla dominante, il traduttore può attuare le sue scelte per quanto riguarda la/le macrostrategia/e traduttiva/e e le conseguenti microstrategie che più si adattano alla dominante scelta, al contesto di quel determinato testo teatrale e a tutti i fattori linguistici ed extralinguistici che lo caratterizzano.

Approssimazioni, aggiustamenti e deviazioni che portano da un testo teatrale di partenza A ad un testo teatrale di arrivo B, soprattutto quando quest'ultimo è destinato alla messinscena su un palcoscenico, sono piuttosto comuni nella traduzione teatrale. Generalmente, la prima considerazione di una compagnia al momento di tradurre un'opera da mettere in scena è definire l'efficacia dell’opera e la reazione favorevole del pubblico, assegnando conseguentemente un basso o un alto livello di priorità al mantenimento della “fede” con il testo di partenza. In questa senso, si può dire che la traduzione teatrale combini una grande libertà di selezione con una serie di vincoli ideologici incentrati sul testo (Morini, 2022: 109). Infatti, come si è evidenziato precedentemente, la traduzione teatrale non può essere soggetta ad un canone di “giusto” o “sbagliato”, in quanto i fattori da cui essa dipende sono molteplici e variabili nel tempo, nello spazio e a seconda delle persone che danno vita a loro volta ad un certo tipo di teatro. Il compito del traduttore è dunque quello di saper scegliere, tenendo conto dei fattori sopra menzionati, la giusta pratica traduttiva in quel determinato contesto.

2.4 La traduzione teatrale cinese: caratteristiche, strategie traduttive e microstrategie

I primi testi scritti e studi cinesi sul teatro, fino alla dinastia Yuan (1271-1368), sono principalmente incentrati sulla ricezione di esso da parte del pubblico e di quali siano le sue funzioni. Nella tradizione del teatro cinese, infatti, il concetto di "ricezione" è un elemento chiave, che distingue la teoria della performance cinese da quella di altri paesi asiatici e dalle teorie occidentali. Sia gli studi indiani che quelli giapponesi sono principalmente incentrati sulle modalità di esibizione (recitazione, musica, danza) e, in misura minore, sulla scrittura dei testi teatrali mentre gli studi occidentali in campo teatrale riguardano prevalentemente il teatro come entità e le opere teatrali in sé. Gli scritti cinesi in quest'ambito, invece, pongono lo spettatore al centro dell'esperienza della performance, analizzando ciò che esso vede e sente, gli aspetti che favoriscono il suo piacere o disagio nell'assistere ad uno spettacolo e quali sono le funzioni del teatro. A partire dalla dinastia Yuan, grazie alla crescente interdipendenza tra letteratura e teatro e con l'aumentare delle teorie dei drammaturghi sulla struttura interna della performance e sulla relazione tra essa e le opere teatrali, si inizia a scrivere maggiormente sulle modalità del "fare teatro", sul processo di creazione teatrale e sugli aspetti della rappresentazione scenica, raggiungendo un equilibrio tra la ricezione e la produzione teatrale (Fei, 1999).

La traduzione dell'opera teatrale cinese coinvolge una vasta gamma di aspetti ed è ben lungi dall'essere coperta da un'unica teoria (Xiong, 2015: 66). In Cina la fusione tra le due concezioni diverse del teatro locale e quello occidentale ha inevitabilmente aumentato la difficoltà della ricerca sulla traduzione teatrale. Come illustrato nei paragrafi precedenti, il teatro in senso occidentale è stato introdotto in Cina all'inizio del XX secolo con lo sviluppo del Movimento Nuova Cultura e del Movimento del 4 maggio, convivendo da allora con il teatro cinese sui palcoscenici del paese. Questo fenomeno di coesistenza di diversi tipi di teatro ha portato a una confusione nel concetto di "teatro" nel contesto culturale cinese e ha fatto sì che la ricerca sulla traduzione di opere teatrali cinesi seguisse spesso il ritmo della ricerca sulla traduzione di opere teatrali occidentali, comparandone inevitabilmente la pratica traduttiva a quella delle traduzione di opere teatrali cinesi. Ciò non solo cancella le tradizioni e le caratteristiche proprie del teatro cinese, ma nasconde anche gli aspetti della traduzione di essa (Pan et al., 2009: 61). Gli studi incentrati sulla traduzione di opere teatrali con caratteristiche culturali cinesi, infatti, sono ancora rari e nella pratica della traduzione basata sul presupposto della comunicazione interculturale, è ancora difficile determinare in che misura l'opera teatrale,

che è un patrimonio culturale nella cultura cinese, debba essere preservata e innovata. A partire dal XVII secolo, le traduzioni straniere del teatro cinese sono state per lo più basate sui testi per la pagina, con poche rappresentazioni sceniche: tradurre opere che condensano le caratteristiche culturali cinesi, infatti, rappresenta una grande sfida per i traduttori a causa delle numerose esigenze che le messinscena richiede (Xiong, 2015: 66). Inoltre, data la breve storia del *huaju* e delle forme di teatro contemporaneo in Cina, le traduzioni in lingue occidentali non abbondano e in lingua italiana sono ancora più limitate, così come le rispettive rappresentazioni sul palcoscenico, che risultano ancora più rare tra le compagnie di teatro (Leonesi, 2023: 99).

2.4.1 Il concetto di "fedeltà" come strategia traduttiva e vincolo per l'espansione del teatro cinese e microstrategie traduttive

Le traduzioni straniere di opere teatrali cinesi per la performance sono iniziate tra l'inizio del XVIII e la fine del XIX secolo e i traduttori erano fondamentalmente missionari, diplomatici e mercanti giunti in Cina; solo dopo il XX secolo, la traduzione straniera del teatro cinese inizia ad essere eseguita da traduttori locali. I traduttori madrelingua cinesi, principalmente quelli della Cina continentale e di Taiwan, prediligevano traduzioni fedeli in senso stretto e i riferimenti culturali cinesi nei testi tradotti venivano fedelmente conservati (Lu, 2015: 86). Il concetto di traduzione "fedele" all'originale ha costituito un vincolo per l'espansione del teatro cinese verso il resto del mondo ed è stato a lungo considerato la strategia cardine per la traduzione cinese all'estero, formando una tradizione unica di pensiero traduttivo in Cina. Lu Shisheng (2015: 85-86) spiega come generalmente in Occidente, quando il dramma di una certa cultura viene tradotto in un'altra cultura, specialmente da una cultura considerata più "marginale" ad una più centrale come quella inglese, la sua stessa riscrittura o adattamento è inevitabile, e alcune connotazioni culturali del testo di partenza vengono offuscate e ricollocate nel contesto di arrivo attraverso un'efficace strategia di adattamento. Infatti, la pratica dell'adattamento nel contesto teatrale occidentale è sempre stata parte di esso fin dalla storia antica: la tradizione teatrale dell'Impero romano inizia con la traduzione e riscrittura del teatro greco antico, discostandosi notevolmente dal testo originale. Questa caratteristica della traduzione del teatro greco durante l'Impero romano ha avuto un impatto significativo sulla tradizione della traduzione del teatro della cultura occidentale nel corso della storia: che si tratti della Finlandia, dell'Irlanda, della Francia

o della Germania, la traduzione teatrale intesa come riscrittura e adattamento è molto comune.

Le traduzioni di opere teatrali cinesi, soprattutto quelle realizzate dai traduttori cinesi dopo gli anni Cinquanta, si sono attenute in gran parte al concetto di "fedeltà" e le strategie di riscrittura e adattamento delle traduzioni, comuni nella cultura occidentale, venivano raramente utilizzate. Il concetto di traduzione fedele nella traduzione straniera del teatro cinese contemporaneo è dovuto principalmente alla lunga tradizione che questo approccio alla traduzione ha nella società cinese. Dalle traduzioni delle scritture buddiste durante la dinastia Han (206 a.C.-220 d.C.) alle traduzioni di documenti scientifici e tecnologici nella tarda dinastia Ming (1368-1644), il testo originale ha sempre occupato una posizione di rilievo. Tuttavia, dopo l'incontro tra la cultura cinese e quella occidentale nei tempi moderni a seguito della volontà da parte della Cina di aprirsi a nuove culture, è emersa una crisi nello sviluppo della cultura cinese e la nuova realtà sociale ha cominciato a sfidare la posizione centrale del testo originale: le preoccupazioni del traduttore sono cambiate, così come i principali oggetti di traduzione, dai precedenti classici religiosi e documenti scientifici e tecnologici ai nuovi testi letterari moderni che rispecchiano il nuovo pensiero sociale. La motivazione più profonda dell'allontanamento della pratica traduttiva dal concetto di "fedeltà" risiede dunque negli sviluppi storico-sociali. Alla fine del periodo Qing e all'inizio del periodo repubblicano i traduttori rispondono alle esigenze dello sviluppo sociale della Cina, uscendo dai vincoli teorici della fedeltà traduttiva e trasformando la traduzione da un mero trasferimento testuale a un atto socio-storico di cambiamento della Cina (Lu, 2015: 83, 87). Se precedentemente il focus primario del traduttore era che il contenuto del testo tradotto fosse coerente con il testo originale, nella nuova epoca storica è rivolto completamente all'illuminazione delle masse per affrontare la crisi dello sviluppo sociale cinese e aprirsi al mondo occidentale. Ne è un esempio Lin Shu, traduttore dell'epoca, famoso soprattutto per la sua tendenza alla deviazione dal testo originale in processo traduttivo. Anche le traduzioni di Liang Qichao, un grande filosofo dell'illuminismo intellettuale, mostrano che la sua intenzione di dedicarsi all'illuminazione della società cinese spesso è prevalsa sulla considerazione della fedeltà al testo originale (Lu, 2015: 84). Inoltre, è importante sottolineare nello sviluppo degli studi cinesi sulla traduzione teatrale, che la questione del mantenere l'originalità del testo di partenza contro l'adattamento nel contesto di arrivo nelle tradizioni di traduzione asiatiche non è quasi mai stato oggetto di dibattito, ma è stato introdotto negli studi della traduzione cinese solo come conseguenza del contatto culturale con l'Occidente (Laera

2019: 20). La tardività con cui il concetto di adattamento dell'opera teatrale alla cultura di arrivo ha in qualche modo alimentato e fortificato il concetto di "fedeltà" negli ambienti teatrali cinesi. Con i concetti di proprietà derivati dal capitalismo occidentale, si sono create nette divisioni tra pubblico e privato, originale e copia, concetti che sono stati spesso meno pertinenti in luoghi come la Cina (e in generale il Sud-Est asiatico) dove la rivisitazione dell'originale con variazione è stata a lungo una parte cruciale delle tradizioni prevalentemente di narrazione orale (Laera 2019: 20). Il concetto di "fedeltà" si è dunque sviluppato come un vincolo all'espansione della cultura e dell'opera teatrale cinese in Occidente e nel resto del mondo, ma con lo sviluppo in tempi moderni e più contemporanei della società cinese, la pratica della traduzione che devia da questo concetto è diventata una nuova realtà sociale (Lu, 2015: 84).

Considerata l'elevata difficoltà della traduzione dell'opera cinese orientata alla performance in contesti occidentali, la tendenza potrebbe essere quella di mantenersi fedeli al testo originale, tuttavia, come spiega Xiong Xianguan (2015: 73), la traduzione scenica deve connettersi con il pubblico, creare quegli effetti situazionali che portano ad un'elevata accettazione della cultura "altra" da parte della cultura di destinazione. Se è vero che il traduttore dell'opera teatrale cinese dovrebbe concentrarsi da un lato sulle strategie di alienazione e sul consentire al pubblico straniero di apprendere e apprezzare la cultura considerata "straniera", in questo caso l'arte cinese, è anche vero che se si vuole che l'opera teatrale cinese diventi una forma in continua evoluzione, la sua traduzione all'estero comporterà inevitabilmente diversi gradi di riscrittura, adattamento e innovazione (Xiong, 2015: 68). Non solo i dialoghi devono essere resi accuratamente, ma tutte le implicazioni e le sottigliezze del testo dell'opera teatrale cinese originale devono essere trasmesse al pubblico: il palcoscenico non lascia spazio ad altro che agli scambi parlati e il pubblico normalmente non può consultare i propri programmi durante lo spettacolo: lo spettatore richiede dunque informazioni ottimali e immediate sul mondo "altro" fornite attraverso parole e azioni dei personaggi sul palco conformi alla sua cultura (Pellatt et al., 2014: 142).

Per quanto riguarda le microstrategie da tenere in conto, quando si traduce da una lingua complessa come il cinese, è importante considerare che quest'ultima ha la caratteristica di essere estremamente polisemica e concisa, il che potrebbe portare ad un allungamento del testo teatrale tradotto se la lingua d'arrivo è più ridondante e prolissa, come per esempio l'italiano. Infatti, nella lingua cinese vi sono numerosi gruppi verbali composti da verbo e complemento risultativo o da verbo e complemento direzionale. Una

resa puntuale di questi verbi in italiano comporterebbe una dilatazione dei gruppi verbali complessi, caratterizzati da un verbo principale e uno subordinato coniugato al gerundio. Inoltre, nella lingua cinese è uso comune giustapporre due aggettivi monosillabici che racchiudono la somma di sensazioni collegate a sensi diversi, per offrire una descrizione particolarmente vivida. Rendere in modo letterale in italiano questi composti costringerebbe il traduttore ad accostare in modo creativo due aggettivi bisillabici o a utilizzare una perifrasi, dilatando il metatesto che rischierebbe di perdere efficacia e vivacità e ritmo (Leonesi, 2023: 104). È essenziale dunque che le caratteristiche di concisione e polisemia della lingua cinese comportino uno sforzo di sintesi e di sottrazione da parte del traduttore in italiano, al fine di evitare una resa ridondante nel testo di arrivo, che risulta essere ancora più importante nel campo delle traduzioni dei testi teatrali in quanto, il fattore tempo, inteso come la durata della messa in scena, è un fattore cardine del teatro (Leonesi, 2023: 104). In queste circostanze, si è sottolineato nel paragrafo precedente come, nel caso di traduzioni per il palcoscenico, potrebbe essere utile sfruttare i segni extralinguistici, quali gli oggetti, i movimenti degli attori e la scenografia per accorciare le battute e/o riassumere in meno parole possibili lo spettro semantico di un termine specifico.

Un altro aspetto importante da considerare sono i numerosi dialetti e gerghi presenti in Cina, che potrebbero costituire una difficoltà aggiuntiva al traduttore di testi teatrali. Si è evidenziato come il registro parlato sia una delle caratteristiche primarie dell'arte teatrale, che si attualizza quasi interamente grazie ai dialoghi, se non in alcuni casi eccezionali. Per questa ragione uno degli obiettivi principali nel tradurre un'opera teatrale è l'identificazione della "voce" caratteristica dei singoli personaggi, che può essere marcata da un lessico più aulico, o più volgare o da un particolare *slang* o gergo. In particolare, il registro colloquiale e i dialetti possono costituire una particolare sfida per il traduttore, soprattutto quando si traduce da e verso una lingua come il cinese, caratterizzata da dialetti estremamente diversi tra loro e da un registro gergale pieno di sfaccettature. Per esempio, nel cinese colloquiale è di uso comune utilizzare come frase di saluto e di inizio di conversazione "*chi fan le ma?*" (吃饭了吗) che si potrebbe tradurre letteralmente in italiano con "Hai mangiato?". In questo senso dunque è necessario riconoscere la funzione del gergo colloquiale e scegliere una traduzione che dipenderà dal contesto e dalla macrostrategia traduttiva adottata dal traduttore stesso (Leonesi, 2023: 108-109).

Inoltre, sempre collegato al tema del registro parlato, vi è la questione degli appellativi e delle forme di cortesia, i quali dipendono fortemente dal contesto e dalle abitudini della lingua cultura, variando nel tempo e da un gruppo sociale all'altro. Seguendo il concetto che ogni personaggio ha la sua "voce", ognuno di essi si posiziona nel contesto sociale dell'opera teatrale messa in scena in base all'appellativo che gli viene attribuito e con cui viene chiamato. Nella lingua cinese in particolare, sono estremamente importanti gli appellativi e le forme di cortesia, che però potrebbero generare confusione al momento della traduzione. Per esempio, l'utilizzo di "*xiao*" (小) "piccolo" davanti ad un cognome in cinese potrebbe al contempo segnalare una differenza di età tra il parlante e l'ascoltatore ma anche una differenza di gerarchia o di posizione sociale. Risulta estremamente importante dunque identificare la funzione degli appellativi della lingua di partenza e di arrivo, così come la funzione e la presenza o assenza delle forme di cortesia, che possono corrispondere ad un abitudine e/o uso convenzionale o avere un'altra funzione, come quella di satira, ironia e scherno (Leonesi, 2023: 110-111).

Il segreto della traduzione di una cultura tanto ricca e caratteristica come quella cinese sta nella padronanza di un certo equilibrio tra fedeltà e adattamento durante il processo di traduzione e come padroneggiare questo equilibrio dipende dal traduttore, dallo scopo del regista e dalla cultura di arrivo. Naturalmente le riforme sovversive del teatro cinese contemporaneo e gli adattamenti realizzati delle rappresentazioni di famose opere teatrali da parte degli occidentali hanno mescolato elogi e critiche da parte di quegli studiosi cinesi del campo che tendono a preservare la cultura cinese, il che dimostra solo che il conflitto di idee su come trattare le informazioni culturali nella traduzione, specialmente quella teatrale, è inevitabile (Xiong, 2015: 73).

2.4.2 La performability *in ambito cinese*

Per quanto riguarda il concetto di "performabilità", nel contesto del teatro cinese, i fattori che caratterizzano la *performability* di un testo teatrale non possono essere considerati gli stessi della *performability* nei testi occidentali. Da una prospettiva temporale, il concetto di performance evolve gradualmente con lo sviluppo della storia: le rappresentazioni moderne dei testi di Shakespeare, per esempio, sono cambiate radicalmente rispetto ai tempi in cui vennero pubblicate ed eseguite per la prima volta in quanto fattori come gli stili di rappresentazione, i luoghi delle rappresentazioni, il ruolo del pubblico e i concetti di tragedia e commedia sono cambiati nel corso del tempo. Da una prospettiva spaziale-geografica, anche gli stessi stili di performance e i concetti

drammatici sono diversi nei vari contesti nazionali. Per esempio, in Occidente vi è il concetto di "quarta parete" [7] e della rottura di essa, in senso figurato, durante le performance, mentre in Cina questa nozione e pratica non esiste, il che porta inevitabilmente a stili di recitazione e messa in scena diversi (Xu, 2012: 218).

La maggior parte dell'attuale conoscenza in ambito cinese della nozione di *performability* deriva dalla ricerca sulla traduzione teatrale occidentale. Tuttavia, negli ambienti accademici cinesi ci sono ancora molte controversie sulla "performabilità", che si concentrano principalmente su due aspetti: in primo luogo, sebbene il concetto di *performability* sia nato nell'ambito della traduzione teatrale occidentale, è privo di una definizione precisa ed univoca e gli studiosi occidentali stessi hanno dibattuto a lungo e diverso sul trovare un'accezione precisa ed oggettiva ad un termine così ambiguo. In secondo luogo, si ritiene convenzionalmente che il principio di *performability* rappresenti un insieme di standard per la traduzione teatrale, quando in realtà esso costituisce solo alcuni fattori strutturali unici del testo teatrale, che ne consentono l'esecuzione (Xu, 2012: 220). Il termine *performability* è infatti spesso utilizzato dagli studiosi cinesi come criterio per valutare la traduzione dell'opera teatrale, non come indicatore degli standard che la traduzione dovrebbe rispettare. I vincoli scenici acquistano una notevole importanza per la traduzione teatrale, in quanto, essendo la performance l'obiettivo finale, è spesso necessario adattare il linguaggio, la velocità del discorso e il ritmo dell'intonazione all'azione, criteri inclusi nel concetto ampio di "performabilità" dell'opera teatrale (Xu, 2012: 220).

Gli accademici e i ricercatori cinesi dell'ambito della traduzione teatrale riconoscono l'ambiguità e la vaghezza del termine, ma convengono sul fatto di provare a definirlo attraverso la ricerca. Come gli studi sulla traduzione di altri generi nel campo letterario, anche gli studi sulla traduzione teatrale richiedono ricerche più empiriche e sostanziali. Allo stesso tempo, gli studiosi cinesi ritengono opportuno documentarsi sulle rappresentazioni attuali, sul lavoro dei registi e attori, studiando le pratiche esistenti che consentono la messa in scena dell'opera e promuovendo maggiormente lo sviluppo della ricerca sulla traduzione drammatica, senza accontentarsi di analizzare il potenziale teatrale di un testo preesistente e dei risultati della traduzione teatrale occidentale. Inoltre,

[7] La "quarta parete" in teatro è rappresentata dal pubblico, il quale non assiste passivo allo spettacolo, ma vi collabora con l'applauso, col sorriso, col riso, col fischio, col fiato, col consenso e col dissenso, percettibili anche se muti (dal dizionario online Treccani). La rottura figurata della quarta parete indica la consapevolezza dei personaggi sul palco di essere osservati da qualcuno, talvolta anche interagendo col pubblico stesso.

danno evidente importanza al guardare alle tradizioni culturali della traduzione, esaminando ed esplorando le risorse di ricerca sulla tradizione locale della Cina (Xu, 2012: 220-221).

2.5 Forme di teatro e strategie traduttive teatrali europee e cinesi a confronto: differenze e somiglianze

Il teatro contemporaneo si è sviluppato in Europa e in Cina seguendo i cambiamenti storici, politici e sociali dei rispettivi contesti culturali, andando a formare due forme di "fare teatro" estremamente diversificate e uniche nelle loro caratteristiche e due correnti di sviluppo nell'ambito della traduzione teatrale.

Il teatro in Europa nell'era contemporanea è un teatro di rivincita e di rinascita che promuove la collaborazione internazionale attraverso un dialogo libero e inclusivo che porta in scena valori europei condivisi. La fine del ventesimo secolo e l'inizio del ventunesimo secolo vedono i teatri in Europa riflettere su una cultura che continua a cambiare e a formarsi, smantellando le precedenti abitudini sociali e politiche. Le tematiche che risaltano dal teatro europeo contemporaneo si rispecchiano nell'emancipazione delle comunità emarginate locali e nel dibattito sulle differenze culturali, mescolando i principi dell'uguaglianza sociale, del femminismo, dell'eco-critica e dell'utopia, portando in scena nuovi stili e nuovi obiettivi di performance. Per quanto riguarda il teatro cinese nell'era contemporanea, esso nasce da un'esigenza da parte della Cina nel ventesimo secolo di espandersi e aprirsi al resto del mondo, di modernizzarsi e di riformare la lingua del paese, creando una forma di teatro che meglio possa alle esigenze del tempo. In questo senso, il teatro cinese contemporaneo viene influenzato da quello con caratteristiche "occidentali" grazie alla globalizzazione, alla comunicazione interculturale e al contatto con l'Occidente. Il teatro cinese contemporaneo è stato al centro di diversi dibattiti, tra cui la questione di dove stabilire il punto di incontro tra la cultura straniera e quella cinese, che si attualizza in una dialettica tra gli esperimenti con le nuove forme di teatro occidentale e la volontà di mantenere ben radicate nel teatro le "caratteristiche cinesi". Inoltre, si è sviluppata la discussione su quale forma dovesse assumere la propaganda dell'arte teatrale, che vede la discrepanza di opinioni tra le diverse parti politiche del secolo e l'emergere della funzione più "agitatrice" del teatro e del suo ruolo come motore del cambiamento sociale, accompagnato dal suo carattere didattico, che gli conferisce una funzione nell'educazione politica del paese.

Si nota dunque che, se da una parte in Europa il teatro contemporaneo ha subito una crescita, espandendosi sempre di più e diventando sempre più inclusivo e internazionale con l'avanzare del XX secolo, dall'altra parte il teatro cinese contemporaneo si è sviluppato di pari passo con gli avvenimenti sociali, politici e culturali di fine '900, ponendosi al centro di diverse controversie e dibattiti tra gli artisti, i drammaturghi e le parti politiche che hanno governato il paese in quegli anni e venendo spesso considerato come una forma d'arte più marginale rispetto alle altre.

Per quanto riguarda la traduzione teatrale, la teoria occidentale della traduzione per il teatro evidenzia come le strategie di traduzioni possono essere molteplici, tra cui tradurre l'opera teatrale mantenendosi "fedeli" al testo originale e creando mondi "stranianti" e più lontani dal contesto di arrivo, o adattare il testo per renderlo facilmente eseguibile e recitabile sul palcoscenico e avvicinandolo culturalmente al pubblico di arrivo. In generale, un accordo tra gli studiosi si ritrova nel fatto che cambiamenti, aggiustamenti e deviazioni sono piuttosto comuni nella traduzione teatrale, soprattutto quando quest'ultimo è destinato alla messinscena e che la traduzione teatrale possa combinare diverse soluzioni e pratiche traduttive in un equilibrio che dipende da una serie di vincoli ideologici incentrati sul testo. Dall'altra parte, gli studi cinesi sulla traduzione per il teatro con caratteristiche culturali cinesi sono ancora rari, in misura maggiore rispetto all'Occidente, a causa, in primo luogo, della fusione in Cina tra le due concezioni diverse del teatro locale e quello occidentale, che ha inevitabilmente aumentato la difficoltà della ricerca sulla traduzione teatrale, in secondo luogo del fatto che il teatro cinese è una forma d'arte alquanto ricca e composta da elementi caratteristici e tradizionali della cultura cinese e dunque la sua traduzione per un pubblico straniero comporta un certo grado di difficoltà. Infatti, il concetto di "fedeltà" per tradurre le opere teatrali cinesi all'estero è stato a lungo utilizzato come strategia traduttiva in ambito cinese, costituendo, tuttavia, un vincolo all'espansione della cultura e dell'opera teatrale cinese nell'era contemporanea. Per questa ragione i traduttori dell'opera teatrale cinese hanno iniziato a distaccarsi dal testo tradotto in modo puramente "fedele", incorporando nel processo traduttivo strategie di adattamento che permettessero alla cultura cinese di essere compresa anche dal pubblico straniero e farsi spazio nella cultura occidentale, conformando le strategie traduttive per il testo teatrale in ambito cinese alle tendenze traduttive teatrali più "occidentali", accordando sul fatto di cercare e trovare un certo equilibrio tra fedeltà e adattamento.

A proposito del concetto di *performability*, negli ambienti di ricerca europei, esso è stato ed è ancora oggigiorno un concetto ampiamente dibattuto e non univoco, anche se è generalmente accettato il fatto che la *performability* dovrebbe aiutare il traduttore ad attuare un accordo di negoziazione con il regista e la compagnia teatrale, decidendo la strategia da utilizzare durante il processo traduttivo, per conformare il testo teatrale e la performance alle esigenze e alle convenzioni culturali di arrivo, che possono essere diverse di volta in volta e dunque, creare effetti diversi di resa della traduzione. Nel contesto cinese, la maggior parte dell'attuale conoscenza della nozione di *performability* deriva dalla ricerca sulla traduzione teatrale occidentale, infatti anche negli ambienti accademici cinesi essa presenta alcune controversie e, in generale, come nel contesto europeo, il termine *performability* è spesso utilizzato dagli studiosi cinesi come criterio per valutare la traduzione dell'opera teatrale, non come indicatore degli standard che la traduzione dovrebbe rispettare. Quello su cui convengono fortemente gli accademici e i ricercatori cinesi dell'ambito della traduzione teatrale è di provare a definire il concetto di *performability* attraverso la continua ricerca, nonostante riconoscano sia una nozione fortemente vaga e ambigua.

Capitolo 3: La traduzione del teatro contemporaneo europeo e cinese: pratiche traduttive a confronto

Si propone di seguito un commento e analisi alle traduzioni italiane esistenti di due opere, *Cleansed* di Sarah Kane e *Cesuo* 厕所 di Guo Shixing, comparandone gli aspetti simili e differenti. Le rispettive analisi considerano le due traduzioni come possibili sceneggiature per la messinscena.

3.1 *Cleansed* di Sarah Kane: commento alla traduzione italiana *Purificati*

Cleansed è un'opera teatrale della drammaturga britannica Sarah Kane, pubblicata nel 1998 e debuttata al Royal Court Theatre di Londra nello stesso anno, seguita a pochi mesi di distanza dalla prima italiana presso il Teatro dell'Elfo di Milano (Kane, 2000). Nell'ottobre del 2000 presso Einaudi viene pubblicata la traduzione in italiano dell'opera, *Purificati*, all'interno del libro *Tutto il teatro* a cura di Luca Scarlini, nel quale vengono raccolte anche altre quattro opere teatrali di Sarah Kane, tradotte da Barbara Nativi. *Purificati* viene considerato come testo di riferimento per il commento alla traduzione in italiano.

3.1.1 Sarah Kane: opere e stile

Sarah Kane nasce nel 1971 a Brentwood, nel Regno Unito, ed è considerata una delle più grandi drammaturghe britanniche dell'era contemporanea. La sua produzione teatrale si concentra in soli quattro anni: debutta nel 1994 con la sua trilogia di monologhi *Sick,* scrivendo in seguito le opere teatrali *Blasted* (*Dannati*), che debutta nel 1995, *Phaedra's Love* (*L'amore di Fedra*), messa in scena per la prima volta nel 1996, *Cleansed* (*Purificati*) e *Crave* (*Febbre*), entrambe debuttate nel 1998. Sarah Kane muore precocemente e tragicamente nel 1999 per suicidio e la sua opera *4:48 Psychosis* (*Psicosi delle 4:4*8), scritta nel 1998, viene rappresentata postuma nel 2000 (Kane, 2000).

Sarah Kane è portatrice di un teatro che vive di eccessi scenici e verbali e fin dalla sua apparizione sulla scena londinese con l'opera teatrale *Blasted,* l'autrice ha segnato una pietra miliare della drammaturgia inglese contemporanea e si è posta al centro di diverse controversie come fautrice di una scrittura estrema e visionaria, facendo della sua lingua teatrale uno strumento di assoluta precisione che allo stesso tempo è veicolo di sopraffazione e ambiguità. Le immagini che si susseguono nei suoi testi teatrali mettono

in luce l'evidente tema comune della sua intera produzione: la vita e il degrado esistenziale, accompagnato da una volontà fortemente documentaristica e movimentista. Il "qui" ed "ora" di un'esistenza sociale disintegrata rappresentano una piccola parte di una problematica del vivere ancora più ampia, che può o colorarsi di tonalità mitiche o precipitare nei vortici di un film dell'orrore. In questo senso, Kane si pone come capofila della cosiddetta "new angry generation" britannica con una forte tensione a rivisitare le anomalie del XX secolo e a proiettarne di nuove per il XXI, ricevendo non poche critiche dalla stampa e dai media (Kane, 2000).

Ciò che è centrale nella scrittura di Kane è l'idea della scena come luogo e, allo stesso tempo, del conflitto e della "purificazione", dove l'estremo orrore della realtà può venire decantato nella passione, nell'assenza completa, nell'eccesso o nella mancanza di parole, ma sempre con una netta presa di posizione etica a favore delle vittime e dei perdenti, che rappresenta il filo conduttore dei suoi testi tra infinite variazioni e sottili riferimenti. (Kane, 2000).

3.1.2 **Cleansed***, 1998*

Cleansed è un'opera teatrale quasi horror, apparentemente ambientata in un *campus* universitario che, con lo sviluppo della trama, inizia ad assomigliare sempre di più a un'istituzione psichiatrica o a un campo di concentramento, dominato da un "dottore" maniaco che utilizza i corpi delle persone per il proprio piacere. La realtà diventa un blocco compatto di aggressione e minaccia, ma nell'opera, oltre alla violenza, è presente anche l'altra faccia delle medaglia, ovvero quella delle vittime che hanno difficoltà di parola e di espressione, che si relazionano tra di loro e provano dei sentimenti, nonostante le atrocità subite e vissute (Kane, 2000). L'ambientazione è quasi kafkiana e assume dunque i contorni di un viaggio attraverso il subconscio, concentrandosi sulle interazioni degli abitanti di questa "casa dell'orrore". I dialoghi tra i vari personaggi si alternano in diverse scene che si svolgono nei diversi luoghi "universitari": le docce o "stanza nera"; la palestra o "stanza rossa", la biblioteca universitaria o "stanza rotonda", ecc., che vengono convertite in aree destinate a torturare e punire i "detenuti". Infatti, chiunque non si adatti a ciò che la società riconosce come "normalità", che si tratti di omosessualità, incesto, analfabetismo o tossicodipendenza, è sottoposto a severi trattamenti/punizioni (De Vos, 2011: 138).

Cleansed è una commedia sulla passione, il desiderio e la repressione che costruisce degli spazi emotivi in cui tutti i personaggi si muovono e agiscono, costruendo

delle costellazioni interpersonali e degli intricati desideri e pulsioni che rivelano diversi atteggiamenti nei confronti del reale e del simbolico (De Vos, 2011: 139). *Cleansed* rappresenta il punto di svolta cruciale nello stile teatrale di Kane. Infatti, nelle sue prime due opere, *Blasted* e *Phaedra's Love*, le categorie drammatiche formali sono ancora garantite: è possibile vedere una trama ben definita e riconoscibile, un'azione precisa, indicazioni di scena abbondanti e personaggi distinguibili. Con *Cleansed* Kane compie il primo passo nella direzione della dissoluzione dei confini. L'opera teatrale, infatti, non è suddivisa in atti, ma contiene una serie di venti scene senza un ordine cronologico lineare o uno sviluppo razionale, conferendo alla *pièce* una particolarità unica. I personaggi cambiano le loro identità adottando i nomi degli altri, scambiandosi vestiti e persino corpi in modo che le distinzioni tra gli individui scompaiono lentamente. Inoltre, in *Cleansed* Kane utilizza il linguaggio non solo come mezzo di comunicazione interpersonale ma anche come veicolo per esprimere pensieri e sentimenti, per liberarsi di tutti i fardelli che gravano sulla mente dei personaggi. La drammaturga sembra giocare e sperimentare con il linguaggio, infatti il testo è pieno di frasi molto brevi e le battute spesso sono costituite da una sola parola, formando dialoghi estremamente ridotti ma coerenti e completi e mostrando il significato e il messaggio dell'opera non con le parole ma attraverso le immagini (Biçer, 2011).

3.1.3 Commento alla traduzione in italiano di **Cleansed** *(***Purificati***): strategie e microstrategie di traduzione*

Per il commento alla traduzione in italiano e l'analisi delle strategie e microstrategie traduttive utilizzate si è deciso di prendere in esame la terza scena dell'opera. La scena ha luogo nell'infermeria dell'università, detta anche "Stanza Bianca", e i personaggi che appaiono e dialogano tra di loro sono Grace, Tinker e Robin.

Di seguito si riporta la scena nella versione originale dell'opera in inglese.

[...]

Scene Three

The White Room — the university sanatorium.

Grace *stands alone, waiting.*

Tinker *enters, consulting a file.*

Tinker He's been dead six months. We don't normally keep the clothes that long.

Grace What happens to them?

Tinker Recycled. Or incinerated.

Grace Recycled?

Tinker Most likely incinerated, but —

Grace You give them to someone else?

Tinker Yes.

Grace Isn't that very unhygienic?

Tinker He died of an overdose.

Grace Then why burn his body?

Tinker He was an addict.

Grace You thought nobody cared.

Tinker I wasn't here at the time.

Grace I need to see his clothes.

Tinker I'm sorry.

Grace You gave my brother's clothes to someone else, I won't leave until I've seen them.

Tinker (*doesn't respond*)

Grace What does it matter to you? Give me his clothes.

Tinker I'm not allowed to let anything leave the grounds.

Grace I just need to see them.

Tinker (*considers. Then goes to the door and calls*) Robin.

They wait. A nineteen-year-old boy enters.

Tinker There.

Grace (*to* **Robin**) Take off your clothes.

Robin Miss?

Grace Grace.

Tinker Do it.

Robin (*takes off his clothes, down to his underpants*)

Grace All of them.

Robin *(looks at* **Tinker**)

Tinker (*nods*)

Robin *removes his underpants and stands shivering with his hands ver his genitals.*

Grace *undresses completely.*

Robin *watches, terrified.*

Tinker *looks at the floor.*

Grace *dresses in* **Robin***'s/***Graham***'s clothes.*

\When fully dressed, she stands for a few moments, completely still.

She begins to shake.

She breaks down and wails uncontrollably.

She collapses.

Tinker *lifts her on to a bed.*

She lashes out — he handcuffs both arms to the bed rails.

He injects her. She relaxes.

Tinker *strokes her hair.*

Grace I'm not leaving.

Tinker You are. You won't find him here.

Grace I want to stay.

Tinker It's not right.

Grace I'm staying.

Tinker You'll be moved.

Grace I look like him. Say you thought I was a man.

Tinker I can't protect you.

Grace I don't want you to.

Tinker You shouldn't be here. You're not well.

Grace Treat me as a patient.

Tinker (*considers in silence.*

*Then takes a bottle of pills from his pocke*t)

Show me your tongue.

Grace (*sticks out her tongue*)

Tinker (*puts a pill on her tongue*)

Swallow.

Grace (*does*)

Tinker I'm not responsible, Grace.

He leaves.

Grace *and* **Robin** *stare at each other,Robin still naked, hands covering his genitals.*

Grace Dress.

Robin (*looks at Grace's clothes on the floor.*

He puts them on)

Grace Write for me.

Robin (*blinks*)

Grace I need you to tell my father I'm staying here.

Robin Leaving soon. Going to my mum's.

Grace (*stares*)

Robin If I don't mess up again.

Going to my mum's, get myself sorted so I —

Get sorted.

Grace (*stares*)

Robin What you doing here, don't have girls here.

Staring at me.

Grace Write for me. (*She rattles her handcuffs.*)

Robin Voice told me to kill myself.

Grace (*stares*)

Robin Safe now. Nobody kills themself here.

Grace (*stares*)

Robin Nobody wants to die.

Grace (*stares*)

Robin I don't want to die do you want to die?

Grace (*stares*)

Robin Could be pretty soon, me leaving.

Could be in thirty, Tinker said.

Could be -

Grace You can't write, can you.

Robin (*opens his mouth to answer but can't think of anything to say*)

Grace It's not the end of the world.

Robin (*tries to speak. Nothing*)

[...]

(Kane, 1998: 6-9)

Di seguito si riporta la scena nella versione tradotta in italiano e la rispettiva analisi.

[...]

SCENA TERZA

La Stanza Bianca - l'infermeria dell'università.

Grace è in piedi, sola. Aspetta.

Tinker entra, consultando un fascicolo.

TINKER È morto sei mesi fa. Di solito non conserviamo gli abiti così a lungo.

GRACE Che ne fate?

TINKER Li ricicliamo. O li bruciamo.

GRACE Li riciclate?

TINKER Di solito vengono bruciati, ma –

GRACE Li date a qualcun'altro?

TINKER Sì.

GRACE Non è antigienico?

TINKER E' morto di overdose.

GRACE Allora perché bruciare il corpo?

TINKER Era un tossico.

GRACE Non gliene importava niente a nessuno.

TINKER Io non c'ero in quel momento.

GRACE Devo vedere i suoi abiti.

TINKER Mi spiace.

GRACE Avete dato gli abiti di mio fratello a qualcun'altro,
non me ne vado finché non li ho visti.

TINKER (*non risponde*)

GRACE A lei cosa importa? Mi dia i suoi abiti

TINKER Non sono autorizzato a far uscire nulla dal campo

GRACE Voglio solo vederli.

TINKER (*riflette. Poi va alla porta e chiama*)
Robin.

Aspettano. Entra un ragazzo diciannove anni.

TINKER Eccoli.

GRACE (*a Robin*) Togliti gli abiti.

ROBIN Signorina?

GRACE Grace.

TINKER Fai come ti dice –

ROBIN (*si toglie di dosso gli abiti e resta in mutande*).

GRACE Tutti.

ROBIN (*guarda Tinker*).

TINKER (*annuisce*).

Robin si toglie le mutande e rimane in piedi tremante con
le mani sui genitali.
Grace si spoglia completamente.
Robin guarda, terrorizzato
Tinker guarda a terra.

Grace indossa gli abiti di Robin/Graham.

Quando è tutta vestita, rimane per qualche attimo in piedi, immobile.

Comincia a tremare.

Si lamenta, fuori di sé.

Crolla a terra.

Tinker la trasporta su un letto.

Lei scalcia – lui le ammanetta tutte e due le braccia alla spalliera del letto.

Le fa un'iniezione. Lei si calma.

Tinker le accarezzare i capelli.

GRACE Non me ne vado.

TINKER E invece sì. Qui non lo troverai.

GRACE Voglio restare.

TINKER Non va bene.

GRACE Resto.

TINKER Ti butteranno fuori.

GRACE Gli somiglio. Dì che pensavi fossi un uomo.

TINKER Non posso proteggerti.

GRACE Non te l'ho chiesto.

TINKER Non dovresti stare qui. Non stai bene.

GRACE Trattami come un paziente.

TINKER (riflette in silenzio.

Poi prende dalla tasca una bottiglietta con delle pastiglie)

Tira fuori la lingua

GRACE (*tira fuori la lingua*).

TINKER (*le mette una pasticca sulla lingua*).

Butta giú.

GRACE (*lo fa*).

TINKER Non è colpa mia, Grace.

Se ne va.

Grace e Robin si guardano negli occhi, Robin è ancora

nudo, con le mani che coprono i genitali

GRACE Vèstiti.

ROBIN (*guarda gli abiti di Grace a terra sul pavimento. Li indossa*).

GRACE Scrivi una cosa per me.

ROBIN (*fa finta di nulla*).

GRACE Devi far sapere a mio padre che sono qui.

Pausa.

ROBIN Presto me ne vado. Vo dalla mia mamma.

GRACE (lo guarda)

ROBIN Se non fo ancora casino.

Vo dalla mia mamma, me ne tiro fuori, così –

Me ne tiro fuori.

GRACE (lo guarda).

ROBIN Che ci fai qui, non ci sono ragazze qui.

Che mi guardano.

GRACE Scrivi una cosa per me. (*Strattona le manette*).

ROBIN Voce m'ha detto: ammazzati.

GRACE (*lo guarda*).

ROBIN Qui sono al sicuro. Non si ammazza nessuno qui.

GRACE (*lo guarda*).

ROBIN Nessuno vuole morire.

GRACE (*lo guarda*).

ROBIN Io non voglio morire tu vuoi morire?

GRACE (*lo guarda*).

ROBIN Forse presto, me ne vado.

Forse tra trent'anni, ha detto Tinker.

Forse –

GRACE Non sai scrivere, vero.

ROBIN (*apre la bocca per rispondere ma non gli viene a mente niente da dire*).

GRACE Non è la fine del mondo.
ROBIN (*cerca di parlare. Niente*).

[...]

(Kane, 2000: 103-106)

In questo passaggio si può notare l'utilizzo di diverse strategie e microstrategie traduttive, per far fronte alle diverse difficoltà e problematiche che la traduzione teatrale può generare.

In primo luogo, si evidenzia come, con una strategia letterale, il significato primario, la struttura sintattica e formale generale e le battute brevi, concise e dirette del dialogo, talvolta formate da una sola parola (per esempio, "I'm sorry.", "Miss?", "All of them.", "Dress.", ecc.) siano state mantenute nel testo di arrivo ("Mi spiace.", "Signorina?", "Tutti.", "Vèstiti.", ecc.) così come le didascalie e le indicazioni di scena, conferendo al metatesto [8] lo stesso effetto di immediatezza e rapidità del prototesto[9] e mantenendo idealmente lo stesso tempo di esecuzione delle battute.

Tuttavia, nel processo di traduzione, a livello lessicale e formale, in diversi casi è stata utilizzata una microstrategia di adattamento. Dal punto di vista lessicale, per citare qualche esempio, la battuta di Grace "I don't want you to" come risposta all'affermazione di Tinker "I can't protect you" viene resa in italiano con "Non te l'ho chiesto", espressione che cambia il significato della frase in inglese (lett. "Non voglio che tu lo faccia"), ma che rende la battuta più concisa e diretta. Inoltre, la battuta "Most likely incinerated, but –" è stata tradotta con "Di solito vengono bruciati, ma –", una traduzione non letterale in quanto "most likely incinerated" si potrebbe tradurre letteralmente con "più probabilmente inceneriti". In questo caso la traduzione in italiano riformula la frase, allungando leggermente la battuta ma evitando un calco estremamente letterale. La battuta di Grace "You thought nobody cared" è stata tradotta nel metatesto con "Non gliene importava niente a nessuno", espressione che rende la resa della battuta più dilatata, cambiando leggermente il significato della frase nel prototesto (lett. "Pensavi/Pensavate che a nessuno importasse"). In aggiunta, la battuta di Grace "Write for me.", che si ripete due volte, viene tradotta in italiano con "Scrivi una cosa per me", espressione che esplicita

[8] Testo tradotto, di arrivo.
[9] Testo originale, di partenza.

il complemento oggetto che poteva risultare ambiguo e/o assente dalla resa letterale "Scrivi per me".

Dal punto di vista formale, il prototesto presenta alcune anafore [10] che nel metatesto sono state eliminate o adattate. In particolare, la ripetizione della parola "she" nella didascalia "She begins to shake./She breaks down and wails uncontrollably./She collapsed.", in italiano non viene mantenuta, ma viene adattata e tradotta con "Comincia a tremare./Si lamenta, fuori di sé./Crolla a terra.". Allo stesso modo, anche l'anafora che appare nel secondo dialogo tra Grace e Tinker, con la ripetizione di "I" nelle battute di Grace, viene trasformata e adattata: "I'm not leaving./[...] I want to stay./[...] I'm staying./[...] I look like him. [...]/[...] I don't want you to.", diventa nel metatesto "Non me ne vado./[...] Voglio restare./[...] Resto. /[...] Gli somiglio. [...]/[...] Non te l'ho chiesto.". Al contrario invece, viene mantenuta l'anafora che vede la ripetizione di "could" nella battuta di Robin "Could be pretty soon, me leaving./Could be in thirty, Tinker said./Could be –"; tuttavia la traduzione in italiano vede un adattamento del termine "could", che viene tradotto con la parola "forse": "Forse presto, me ne vado./Forse tra trent'anni, ha detto Tinker./Forse –".

Per quanto riguarda il registro parlato, in generale la traduzione in italiano mantiene lo stesso registro neutro e distaccato che appare nella versione inglese. Tuttavia, in alcune occasioni sono state attuate delle microstrategie di adattamento. Infatti, nel dialogo che apre la scena, il personaggio di Grace si rivolge al suo interlocutore, Tinker, parlando alla seconda persona "you", ambivalente sia per la seconda persona singolare ("tu"), sia per quella plurale ("voi"). Quest'ultima viene adottata come scelta traduttiva in italiano in tutta la prima parte della scena, ad eccezione della battuta "What does it matter to you? Give me his clothes.", che viene tradotta con un registro più formale, utilizzando la terza persona singolare "lei": "A lei cosa importa? Mi dia i suoi abiti". Nella seconda parte della scena, dopo il crollo emotivo di Grace, nel prototesto il pronome utilizzato da quest'ultima nei confronti di Tinker rimane la seconda persona "you". Nella traduzione in italiano, invece, dopo quell'episodio, Grace si rivolge a Tinker diversamente rispetto a prima, con la seconda persona singolare "tu" ("Gli somiglio. Dì che pensavi fossi un uomo.", "Trattami come un paziente", ecc.). Un altro aspetto da sottolineare per quanto riguarda il registro parlato è la connotazione estremamente

[10] L'anafora è un figura retorica che consiste nel ripetere, in principio di verso o di proposizione, una o più parole con cui ha inizio il verso o la proposizione precedente (def. dal dizionario online Treccani).

colloquiale che nella resa in italiano viene attribuita ad alcune battute di Robin, un personaggio che comunque nella scena viene descritto giovane, di diciannove anni: "Leaving soon. Going to my mum's." viene tradotta con "Presto me ne vado. Vo dalla mia mamma." e "If I don't mess up again./Going to my mum's, get myself sorted so I –/Get sorted." viene resa con "Se non fo ancora casino./Vo dalla mia mamma, me ne tiro fuori, così –/Me ne tiro fuori.".

In relazione ai fattori culturali, si può notare come la sequenza delle scene nel prototesto sia contrassegnata dai numeri ordinali ("Scene Three"), mentre nel metatesto in italiano viene tradotta con i numeri in ordine cronologico ("Scena Terza"). Riguaro la resa dei nomi dei personaggi, la traduzione in italiano mantiene il nome originale del testo originale inglese, in quanto sono comprensibili per il pubblico italiano e convenzionalmente accettati nella cultura di arrivo.

Un altro aspetto che emerge dalla traduzione in italiano è la resa del titolo, *Cleansed*, che diventa *Purificati* e mantiene la stessa caratteristica incisiva, diretta e polisemica del titolo originale. Infatti, come spiega Barbara Nativi in una nota della traduttrice (Kane, 2000: 95), "to cleanse" è un termine ambivalente: si può utilizzare sia nell'accezione più concreta, come "pulire una ferita", sia in quella più astratta, ovvero "purificare l'anima", in quanto contiene una forte allusione ad un'idea di pulizia (compresa quella etnica).

In generale, la traduzione italiana dell'opera si mantiene fedele al testo originale inglese, soprattutto per quanto riguarda il significato primario del dialogo, la struttura sintattica e formale generale del testo e l'intenzione di rendere anche in italiano la brevità e concisione estrema delle battute e delle didascalie. Dal punto di vista lessicale, formale e del registro vi sono tuttavia alcuni casi in cui è stata utilizzata una microstrategia di adattamento.

3.2 *Cesuo* 厕所 di Guo Shixing: commento alla traduzione italiana *Cessi pubblici*

Cesuo 厕所 è un'opera teatrale del drammaturgo cinese Guo Shixing, pubblicata nella sua prima versione nel 1998, alla quale sono seguite altre quattro edizioni fino al 2004, anno in cui viene allestita per la prima volta al Capital Theatre di Pechino. In Italia l'opera debutta nel 2017 a Milano, stesso anno in cui presso Cue Press viene pubblicata

la traduzione in italiano dell'ultima edizione (2004), *Cessi pubblici* di Sergio Basso, presa come testo di riferimento per il commento alla traduzione in italiano.

3.2.1 Guo Shixing: opere e stile

Guo Shixing, nato a Pechino nel 1952, è uno dei più grandi drammaturghi della Cina contemporanea e la sua produzione teatrale comprende diverse opere, tra cui due trilogie cardine. La prima è *Xianren* 闲人 "Scansafatiche", scritta e messa in scena negli anni Novanta dal 1989 al 1996 e comprende le opere *Yuren* 鱼人 "Uomini-pesce", *Niaoren* 鸟人 "Uomini-uccello" e *Qiren* 棋人 "Uomini-scacco" (Leonesi, 2022: 518-519). La trilogia *Xiaoren* racconta la società cinese attraverso tre famosi *hobby* dei pechinesi, ovvero andare a pesca, portare gli uccellini al parco e giocare a scacchi: tre passioni folkloriche e fortemente icastiche, che in *Xiaoren* sconfinano rapidamente nell'ossessione. Per Guo Shixing esaminare questi passatempi diventa un espediente narrativo e l'occasione per raccontare la società cinese contemporanea e le sue insofferenze attraverso un umorismo iniziale che, nel corso di ciascuna opera della trilogia, si trasforma per lasciare spazio alle agghiaccianti tragedie finali dei personaggi (Basso, 2017).

La seconda trilogia è *Zunyan* 尊严 "Dignità", scritta e messa in scena negli anni Duemila dal 1998 al 2010 e comprende le opere *Cesuo* 厕所, *Cessi pubblici*, *Huoze haishi shiqu* 活着还是失去 "Vivere o morire" e *Hui jia* 回家 "Tornare a casa" (Leonesi, 2022: 518). Nella trilogia *Zunyan* il forte carattere locale che caratterizza la prima trilogia si attenua e l'ambientazione perde sempre di più le sue caratteristiche geografiche specifiche, evocando una terra di confine tra realtà e sogno, memoria e presente: man mano che l'opera acquisisce un'ampiezza più universale, solo l'uso del linguaggio tipico di Pechino e l'occasionale accenno a luoghi della città permettono di coglierne l'ambientazione. Inoltre nella seconda trilogia tutte e tre le opere condividono la stessa struttura di base. Le scene infatti si susseguono nella medesima ambientazione (a seconda dell'opera vi è un bagno pubblico, un crematorio, l'esterno di una casa) e raffigurano una serie di incontri tra personaggi diversi, i frequentatori di quel luogo, attraverso una sorta di sfilata di tipologie di persone eterogenee che, in modi diversi e a diversi livelli, rappresentano la società cinese contemporanea, con i suoi problemi e le sue incoerenze (Leonesi, 2022: 520). Il filo conduttore che attraversa la trilogia *Zunyan* è l'evidenziazione della dignità

umana nei momenti e luoghi più degradanti: di fronte agli impulsi fisici (*Cesuo*), alla morte (*Huoze haishi shiqu*) e alla malattia (*Hui jia*) (Leonesi, 2022: 521).

Guo Shixing debutta sul palcoscenico cinese nel 1993 con *Niaoren*, durante un periodo storico difficile per il mondo del teatro e, in generale, per il mondo culturale e intellettuale a causa degli eventi di piazza Tienanmen del 1989. Il teatro di Guo Shixing si inserisce in quell'ondata di teatro antieroico e antisublime che, dopo la crisi del 1989 e il fallimento del movimento democratico, spinge gli artisti a esprimersi in modo più velato, nascondendo il proprio dissenso dietro la maschera del paradosso, dell'assurdo e della farsa. Ciononostante, *Niaoren* si rivela un successo tra l'opinione pubblica, catturando l'attenzione della critica e ottenendo consensi internazionali (Leonesi, 2022: 518-519).

Il fulcro delle opere teatrali di Guo Shixing è dunque rappresentare in maniera efficace la realtà cinese, che è sempre più presente nell'orizzonte quotidiano in quanto le allegorie sull'essere umano riescono a essere universali (Basso, 2017). Infatti,

> Guo Shixing has created nine plays in ten years, we can say this is a wonder in Chinese creative theatre writing, but what is even more remarkable is the sensitive attitude towards reality displayed by his plays. Many Chinese plays today just fool around, hardly touching on actual reality. Therefore, Guo Shixing's work is all the more praiseworthy (Wang, 2011 cit. in Leonesi, 2022: 516).

I testi di Guo Shixing sono emblematici poiché si attengono alla contemporaneità, smantellando le contraddizioni della società attraverso lo strumento dell'umorismo e coniugando il realistico con il mistico. Gli spaccati di vita a Pechino negli anni Novanta da lui proposti sono in realtà modi per denunciare le contraddizioni e le difficoltà della società contemporanea. Se da una parte nelle sue prime opere teatrali degli anni Novanta il dissenso viene espresso attraverso discorsi dissimulati e allegorie, nei testi scritti durante gli anni Duemila la denuncia dei principali problemi della società cinese contemporanea, come la perdita dei valori morali, la corruzione, ecc., diventa un argomento di discussione esplicito e ben marcato tra i personaggi (Leonesi, 2022: 517). Guo Shixing non è interessato ad indagare il passato delle vite dei suoi personaggi, ma al contrario, concentra la sua attenzione sulle loro azioni e interazioni, come se sviluppasse un saggio o un dibattito su un determinato tema, conferendo ai personaggi un'energia interna latente che si sprigiona ogni momento sempre di più rispetto a quello precedente (Basso, 2017).

3.2.2 **Cesuo 厕所*, 2004***

In *Cesuo* l'evoluzione della Pechino nella seconda metà del Novecento è raccontata impietosamente attraverso un bagno pubblico e i personaggi che lo frequentano, tra cui il suo custode e gli abitanti del quartiere: chi fa carriera, chi arriva da fuori città, chi si arrampica socialmente, chi naufraga nonostante tutte le buone intenzioni, chi si perde, chi si reinventa, chi svende i propri sogni e chi resiste, spezzandosi. La storia ha inizio negli anni Settanta e si svolge fino alla fine degli anni Novanta, dalla Rivoluzione Culturale al Grande Decollo Economico, raccontata però in soli tre giorni narrativi, che rappresentano i tre atti in cui è suddivisa l'opera, uno nel 1975, uno nel 1985, uno nel 1995, seguendo i cambiamenti storici del paese e, di conseguenza, anche quelli degli stessi personaggi che frequentano i bagni pubblici di Pechino (Basso, 2017).

La Cina di *Cesuo* si guarda allo specchio in questo testo che si rivela un'immane metafora della crisi economica e sociale contemporanea, del bivio tra collettività e individualismo (Basso, 2017). Nei bagni pubblici i personaggi discutono, attraverso dialoghi crudi ed espliciti, di corruzione, perdita di valori morali, avidità in una società governata dal denaro, problemi abitativi e disoccupazione (Leonesi, 2022: 520), ognuno con il suo gergo grezzo, il suo accento e il suo colloquialismo, dando vita ad un puzzle ricco di diversi elementi. La scenografia permette agli spettatori di vedere l'interno dei bagni e di seguire i personaggi in tutte le loro attività (dalla vita in su). Lo spazio scenico è diviso in più zone di recitazione e solo i cambiamenti di luci sottolineano l'alternarsi delle diverse aree di recitazione (Basso, 2017), conferendo alla *pièce* un ritmo di continuità unico e un rapido susseguirsi di momenti.

3.2.3 Commento della traduzione in italiano di **Cesuo 厕所 *(*Cessi pubblici*): strategie e microstrategie di traduzione***

Per il commento alla traduzione in italiano e l'analisi delle strategie e microstrategie traduttive utilizzate si è deciso di prendere in esame un dialogo del primo atto, corrispondente alla quinta scena nella traduzione in italiano. La scena ha luogo nei bagni pubblici di Pechino nel primo giorno di narrazione, ovvero il 1975. I personaggi che appaiono e dialogano tra di loro sono Zhang, Ciccio, Fiorellino, Smilzo e Oriundo.

Di seguito si riporta il dialogo della versione originale dell'opera in cinese.

[...]

〔男厕所里

〔以下的谈话都在模拟排泄中进行。

张　　老　　对待尼克松的态度就是不冷不热，不卑不亢。

胖　　子　　（关上半导体，唱京剧）他神情不阴又不阳。

张　　老　　报上不是这句话。

胖　　子　　基辛格喜欢肚皮舞。

张　　老　　你从哪里听到的？

胖　　子　　《参考消息》。

张　　老　　要看他的主流，他对我们中国还是友好的嘛。

胖　　子　　您是说肚皮舞不好?

张　　老　　这是一种下流的舞蹈。

胖　　子　　下流在哪儿？

张　　老　　用肚皮……

英　　子　　肚皮舞非常性感，并不下流。

胖　　子　　非得看了才能知道。

张　　老　　那得到中东去。你是去不了了。

胖　　子　　那我就光看肚皮，舞，再说啦。

英　　子　　是这样的……

〔英子学肚皮舞。

胖　　子　　别甩我一身嘿。破四旧的时候，这个厕所里掏出过金条。

英　　子　　听说还有首饰，有一个翡翠的扳指，被水一冲，整个坑里都成了绿色……

瘦　　子　　那是有人吃多了菠菜啦。

胖　　子　　听说还有一幅字帖，是什么机的《平复帖》……

外 乡 人　　肯定是摹本，陆机的真迹张伯驹早捐给国家了。

瘦　　子　　值钱吗?

张　　老　　价值连城，当年张伯驹可是倾家荡产买下的……

英　　子　　那国家一定给他很高的奖励啦?

外 乡 人　　给他一个右派，发到关外去劳改。

张　　老　　不是马上，过了一段时间正赶上反右……

胖　　子　　你说破四旧时候，眼瞅着厕所里那么多宝贝，怎么就没有人敢捡便宜呢?

张　　老:　　那可不是便宜，委托行都给不出价钱，捡了有什么 用……那是捡祸。

外 乡 人　　这才叫做运去黄金失色，时来铁也生辉……

瘦　　子　　宝贝扔厕所里，这也就是在中国。张老，您去的地方多，别的国家有这样的吗?

张　　老　　中国人不爱金钱，这是一种可贵的精神!

外 乡 人　　就是有点假，我看有一天，中国人比哪国人都会更在乎钱。

胖　　子　　不一定吧，要钱还是要命，当然得选择命。

外 乡 人　　金子就是金子……

胖　　子:　　在我们这儿就是粪土！你是外地人？

外 乡 人:　　外乡人。

张　　老:　　外乡人，你说话要当心。

胖　　子:　　瘦子，还有病假吗？

瘦　　子:　　我这慢性肠炎，想什么时候歇，一化验就得。一个月歇几天我得算好了，歇多了拿不着全薪，歇少了还不够折腾的呢。

[...]

(Guo, 2015: 102-104)

Di seguito si riporta la scena nella versione tradotta dell'opera in italiano e la rispettiva analisi.

[...]

SCENA 5

Cessi degli uomini, interno. La conversazione che segue ha luogo mentre i personaggi fanno finta di defecare.

ZHANG

Nei confronti di Nixon, abbiamo adottato una linea neutra, né servile né arrogante.

CICCIO

spegne la sua radiolina e canta su un'aria dell'Opera di Pechino

Non lo trovo sincero. Lui non lo inquadro, ha un modo di fare né carne né pesce.

ZHANG

Questo non c'è nel dossier.

CICCIO

Kissinger è un fan della danza del ventre.

ZHANG

Chi te l'ha detto?

CICCIO

L'ho letto nelle pagine di colore dei quotidiani.

ZHANG

Bisogna valutare tutto l'insieme; è un buon amico della Cina.

CICCIO

Ma dice così perché lei crede che la danza del ventre non sia cosa buona?

ZHANG

È una danza da debosciati.

CICCIO

Dov'è che è debosciata?

ZHANG

Usa il ventre!

FIORELLINO

Io la trovo molto sensuale. Assolutamente nulla di debosciato.

CICCIO

Dovrei vederla per saperlo.

ZHANG

Eh, ma per questo devi andare in Medio Oriente. Tu non puoi!

CICCIO

Allora, mi accontenterei del ventre. Per il resto, per la danza, si vedrà.

FIORELLINO

È così...

Imita la danza del ventre.

CICCIO

E non strusciarti! Durante la Campagna contro le 'Quattro Antichità', si sono ripescati dei lingotti d'oro qui.

FIORELLINO

Pure dei gioielli e un bracciale di giada! Alla prima scarica dello sciacquone, le acque della fossa sembravano tutte tinte di verde!

SMILZO

Ma quello è perché qualcuno aveva mangiato troppi spinaci!

CICCIO

Si trovò pure una superba calligrafia intitolata *Della tranquillità*, di un certo Lu Ji…

ORIUNDO

Sarà stata una copia perché Zhang Boju ha da tempo fatto dono dell'originale di Lu Ji allo Stato!

SMILZO

Era un pezzo prezioso?

ZHANG

Ha un valore inestimabile. All'epoca Zhang Boju s'era rovinato per acquistarla.

FIORELLINO

Lo Stato ha dovuto dargli un bel premio!

ORIUNDO

Sì, gli diede del destrista e lo inviò in un campo di rieducazione fuori dalle porte della Grande Muraglia, in fondo al deserto del Gobi.

ZHANG

Beh ma non subito, ci volle del tempo, questo avvenne durante la campagna anti-destrista.

CICCIO

Com'è possibile che nessuno abbia approfittato della Campagna contro le 'Quattro Antichità' per farsi soldi facili facili?

ZHANG

Soldi? I monti dei pegni non pagano. Perché tirare su tutta quella paccottiglia?

ORIUNDO

Dice appunto il proverbio che «se fortuna se ne va, l'oro più color non ha / ma se torna la fortuna, pure il ferro sembra luna».

SMILZO

Gettare via dei tesori di giada… Solo in Cina si può vedere una roba del genere! Zhang, lei che viaggia tanto, questo genere di cose esiste all'estero?

ZHANG

I Cinesi non amano i soldi. Una preziosa attitudine!

ORIUNDO

Non è tanto vero! Io dico che un giorno i Cinesi adoreranno il denaro come nessun altro paese.

CICCIO

Mica detto! Quando si tratta di «o la borsa o la vita», meglio la vita.

ORIUNDO

Ma il denaro è denaro.

CICCIO

Da noi è immondizia! Cos'è che sei, un immigrato, un foresto?

ORIUNDO

Oriundo.

ZHANG

Oriundo, un consiglio: fai attenzione a quello che dici!

CICCIO

Smilzo! Sei ancora in congedo malattia?

SMILZO

Con la mia enterite cronica, quando voglio una pausetta dal lavoro, una piccola analisi e voilà mi danno il permesso malattia! Ma mi tocca fare bene i calcoli perché se il permesso è troppo lungo, mi fotto lo stipendio mensile; se invece il permesso è troppo corto, non è valsa la pena darsi tutta 'sta briga.

[...]

(Guo, 2017)

In questo passaggio si può notare l'utilizzo di diverse strategie e microstrategie traduttive, per far fronte alle diverse difficoltà e problematiche che la traduzione teatrale può generare.

In primo luogo, si evidenzia come, con una macrostrategia di adattamento, diversi elementi del testo siano stati adattati al contesto italiano, quali espressioni lessicali, vari aspetti culturali e, in una certa misura, anche la struttura sintattica e formale.

Per quanto riguarda le espressioni e il lessico, diverse locuzioni sono state adattate e adeguate al contesto italiano. Per esempio, "[...] 怎么就没有人敢捡便宜呢?" (lett. "Perché nessuno ha osato approfittarne per fare affari?" viene tradotto in italiano con "Com'è possibile che nessuno abbia approfittato [...] per farsi soldi facili facili?", utilizzando un'espressione ("fare soldi facili facili") di uso estremamente comune nella lingua italiana colloquiale. In aggiunta, la frase "要钱还是要命" (lett. "scegliere tra i soldi o la vita") viene tradotta con una formula fortemente radicata nella cultura italiana, ovvero "[quando si tratta di] «o la borsa o la vita»". Inoltre, il proverbio "这才叫做运去黄金失色，时来铁也生辉……" (lett. "Quando la fortuna se ne va, l'oro perde il suo splendore, ma quando la fortuna arriva, persino il ferro brilla") viene adattato nella forma e reso in rima, un espediente metrico consueto tra i proverbi italiani, diventando "«se fortuna se ne va, l'oro più color non ha / ma se torna la fortuna, pure il ferro sembra luna»". Nel metatesto italiano viene adattato anche il termine "*weituo hang* 委托行" (lett. "banca committente/affidataria"), che diventa "monte dei pegni", un culturema particolarmente radicato nel contesto di arrivo.

Per quanto riguarda gli elementi culturali, si nota, in primo luogo, come la traduzione italiana divide la sceneggiatura in scene specifiche, mentre il testo originale in cinese è continuo, senza partire la sceneggiatura scritta in scene diverse. In relazione ai nomi dei personaggi, essi sono stati tradotti e adeguati al contesto italiano nella maggior parte, eccetto per "Zhang", che però nella versione italiana perde l'appellativo *lao* 老 (lett. "vecchio"), ovvero "Signor", a cui comunque gli altri personaggi si rivolgono con la terza persona singolare "lei" di cortesia. I nomi degli altri personaggi vengono resi in italiano attraverso la traduzione del nome cinese, esplicitando le loro caratteristiche in modo quasi vezzeggiativo per alcuni: *pangzi* 胖子 diventa "Ciccio", *yingzi* 英子 diventa "Fiorellino" *shouzi* 瘦子 diventa "Smilzo", *waixiangren* 外乡人 diventa "Oriundo". Inoltre, per alcuni riferimenti alla cultura e storia della Cina, la traduzione italiana presenta microstrategie di adattamento, come per esempio parafrasi, aggiunte e specificazioni. Nella sua prima battuta della scena, il personaggio Ciccio canta, citando un verso di un'aria dell'Opera di Pechino: "他神情不阴又不阳。" (lett. "La sua espressione non è né cupa né allegra."). Nella versione in italiano la citazione si perde e la frase viene rielaborata e allungata, esplicitandone il significato primario attraverso un modo di dire tipico nella lingua italiana, ovvero "né carne, né pesce": "Non lo trovo sincero. Lui non lo inquadro, ha un modo di fare né carne né pesce.". Inoltre, in una battuta di Ciccio viene citato il giornale *cankao xiaoxi* 参考消息, ovvero *Reference News*, che prima degli anni '80 era l'unico quotidiano che citava direttamente le notizie tradotte dai media e giornali stranieri. Nel metatesto la battuta viene dilatata e il nome del giornale viene omesso e sostituito con una locuzione che specifica il fatto che si tratti di notizie straniere con una sfumatura di *black humor*: "《参考消息》。" diventa "L'ho letto nelle pagine di colore dei quotidiani.". In aggiunta, la battuta di Ciccio "听说还有一幅字帖，是什么机的《平复帖》……" (lett. "Ho sentito che c'era un altro pezzo di calligrafia, il "Ping Fu Tie"...) nel metatesto diventa "Si trovò pure una superba calligrafia intitolata *Della tranquillità*, di un certo Lu Ji…", che aggiunge e specifica il nome dell'autore, omesso nel prototesto. Per citare un altro esempio, vi è la battuta di Oriundo che fa riferimento ad un luogo geografico specifico della Cina, in particolare alla zona della Grande Muraglia e a dove si trovi il campo rieducativo, ovvero "[...] 发到关外去劳改" (lett. lo mandò al campo di rieducazione fuori dalla Grande Muraglia"), che viene resa in italiano aggiungendo alla fine della battuta una specifica geografica sull'area esatta: "[...] lo inviò in un campo di rieducazione fuori dalle porte della Grande Muraglia, in fondo al deserto del Gobi.". Al

contrario, alcuni elementi culturali come la Campagna contro le “Quattro Antichità” e il pittore Zhang Buju che vengono nominati nel prototesto, nel metatesto vengono resi letteralmente, senza subire esplicitazioni o specificazioni.

Si sottolinea inoltre come la struttura formale e sintattica complessiva della scena tradotta presenta un riequilibrio tra la dilatazione di alcune battute nella resa in italiano e l’adattamento di altre per renderle più concise e brevi, conferendo così una certa dinamicità al dialogo tradotto che può avvicinarsi al ritmo dell’originale ma adattata alla maggiore prolissità della lingua italiana. Per esempio, tra le battute e strutture sintattiche estese nel metatesto, oltre a quelle contenenti i riferimenti culturali esplicitati e specificati, si nota in particolare “您是说肚皮舞不好?” (lett. “Vuoi dire che la danza del ventre fa male?”) che viene tradotta con “Ma dice così perché lei crede che la danza del ventre non sia cosa buona?”, “[...] 你是外地人？” (lett. “Sei uno straniero?” o “Vieni da fuori città?”) che viene resa con “Cos’è che sei, un immigrato, un foresto?” e “外乡人，你说话要当心。(lett. “Oriundo, fai attenzione a come parli”) che viene tradotta con “Oriundo, un consiglio: fai attenzione a quello che dici!”. Dall’altro lato, tra le battute che vengono adattate per risultare più concise nel metatesto si nota particolarmente “[...]不冷不热，不卑不亢” (lett. “né freddo né caldo, né umile né arrogante”) che viene tradotta con “[...] neutra, né servile né arrogante”., e “那可不是便宜，委托行都给不出价钱，捡了有什么用……那是捡祸。” (lett. “Non è economico, la banca committente non riesce nemmeno a dare un prezzo, che senso ha prenderlo... è spazzatura”) che viene resa con “Soldi? I monti dei pegni non pagano. Perché tirare su tutta quella paccottiglia?”.

Un altro aspetto da evidenziare è come il registro informale e confidenziale del prototesto, coerente con l’ambientazione dell'opera teatrale, ovvero i bagni pubblici, venga, in alcuni casi, accentuato nel metatesto, rendendo il linguaggio ancora più colloquiale, che presenta termini ed espressioni come “roba”, “mica detto”, “cos’è che sei”, “pausetta”, “’sta briga”, “mi fotto”. Questa pratica di marcare fortemente il registro colloquiale si può notare anche nel titolo stesso: il termine “*cesuo* 厕所” letteralmente si potrebbe tradurre con “bagno”, “bagni”, mentre la resa in italiano evidenzia notevolmente la caratteristica informale, grezza e di uso comune che un’ambientazione come quella del bagno pubblico può avere con un termine fortemente colloquiale, ovvero “cessi pubblici”, che, oltre a ciò, dal punto di vista fonetico richiama la pronuncia in cinese con la parola “cessi”.

In generale, pur mantenendo il significato primario del dialogo, la traduzione italiana adatta il testo originale cinese al contesto italiano, soprattutto per quanto riguarda il lessico e diverse espressioni e locuzioni. Inoltre, il registro colloquiale viene ulteriormente accentuato e la struttura formale e sintattica complessiva subisce dilatazioni e rese adattanti che equilibrano il ritmo e la dinamicità della scena. Quest'ultima, infatti, risulta a livello di durata più breve in cinese a causa della lingua italiana che ha come caratteristica quella di essere maggiormente prolissa rispetto al cinese. I riferimenti agli elementi culturali cinesi vengono mantenuti nel metatesto, nonostante ad alcuni di essi vengono aggiunte delle specificazioni o esplicitazioni, mentre i nomi dei personaggi vengono adattati al contesto italiano.

3.3 Analisi comparata delle le strategie traduttive adottate nelle traduzioni italiane delle opere teatrali *Cleansed* e *Cesuo* 厕所

Dalle traduzioni italiane dei testi presi in analisi si può notare come il processo traduttivo e la scelta della resa delle versioni originali inglese e cinese nel contesto italiano abbiano portato all'utilizzo da parte dei traduttori di strategie e microstrategie di traduzioni alquanto diverse. La versione italiana di *Cleansed* utilizza una la macrostrategia letterale, che mantiene i nomi dei personaggi, la struttura sintattica e formale generale della sceneggiatura, la brevità e concisione delle battute e il registro parlato, attuando solo in alcuni specifici casi una microstrategia di adattamento. Per la versione italiana di *Cesuo*, al contrario, la macrostrategia utilizzata è quella adattante, in quanto diversi elementi e aspetti del testo cinese sono stati adattati al contesto italiano, la struttura formale e sintattica complessiva, che subisce dilatazioni e rese adattanti più concise, le diverse espressioni lessicali e locuzioni, alcuni elementi culturali, che subiscono esplicitazioni e aggiunte (mentre altri vengono tradotti attraverso una microstrategia letterale), i nomi dei personaggi e il registro parlato, che si mantiene colloquiale ma viene ulteriormente marcato.

Dal punto di vista del fattore tempo, ovvero della lunghezza e durata delle battute, nonostante la lingua italiana sia più ridondante e abbia un maggior numero di parole plurisillabiche, al contrario della lingua inglese che tende ad essere più concisa e possiede un elevato numero di parole monosillabiche, si nota come la resa italiana di *Cleansed* mantiene la struttura sintattica e la brevità e consequenzialità delle battute. La traduzione ricorre solo in alcuni casi ad adattamenti lessicali e fraseologici, che conferiscono

comunque idealmente la stessa dinamicità e velocità di lettura dialogo del testo originale, pur tenendo conto che gli attori dei rispettivi contesti linguistico-culturali abbiano stili e velocità di recitazione differenti. Dall'altra parte, la versione italiana di *Cesuo* riequilibra la struttura formale e sintattica complessiva, che subisce dilatazioni, accorciamenti e rese più adeguate alla lingua di arrivo, conferendo una certa dinamicità alla scena che intenzionalmente si avvicina circa al ritmo dell'originale, ma che viene comunque adeguato alla lingua italiana, risultando a livello di durata di lettura del dialogo più allungato rispetto alla versione cinese. Infatti, si è evidenziato precedentemente come la lingua cinese ha la caratteristica di essere estremamente polisemica e concisa e si distacca notevolmente da questo punto di vista da una lingua alquanto prolissa come l'italiano.

Per quanto riguarda il registro parlato si nota come nella versione italiana sia del testo inglese che cinese, esso viene complessivamente rispettato e ad ogni personaggio viene conferita e mantenuta la sua "voce" (Leonesi, 2023); tuttavia nella traduzione della scena di *Cleansed,* il registro è oggetto di alcune microstrategie di adattamento specifiche di alcune battute, mentre nella versione italiana della scena di *Cesuo*, esso viene estremamente accentuato e marcato, a partire dalla traduzione del titolo dell'opera (*Cessi pubblici*), che gli conferisce un tono alquanto "grezzo" e colloquiale.

Per quanto riguarda i nomi dei personaggi, da un lato si evidenzia come la versione italiana del testo inglese mantiene i nomi originali, in quanto comprensibili per il pubblico italiano e convenzionalmente accettati anche nella cultura di arrivo. Dall'altra parte, la traduzione italiana del testo cinese traduce letteralmente i nomi dei personaggi (eccetto uno, Zhang, che viene reso con il *pinyin*, ma che perde il suo appellativo davanti al nome), generando termini italiani che attribuiscono ai personaggi la caratteristica propria intrinseca, per facilitarne la pronuncia e la comprensione da parte del pubblico di arrivo.

A proposito dell'ambientazione, essa viene mantenuta in entrambe le versioni italiane delle due scene originali inglese e cinese; tuttavia nella traduzione di *Cesuo*, alcuni elementi culturali subiscono esplicitazioni, che potrebbero favorire quell'immediatezza nella comprensione da parte del pubblico italiano, aggiungendo le informazioni nel minor numero di parole possibili per non far risultare le battute estremamente ridondanti rispetto al testo originale.

In generale, dalle analisi delle versioni italiane di due scene di opere teatrali provenienti da due contesti culturali diversi, uno britannico (e dunque europeo) e uno cinese, e dalle differenze che ne emergono, si evince come la traduzione teatrale non è mai vincolata a dei principi e canoni univoci o a delle regole scritte che conferiscono ciò

che è idoneo o inadatto da mettere in pratica nel processo di traduzione. Essa dipende da molteplici fattori, quali il contesto storico-culturale, le convenzioni socialmente accettate nella cultura di arrivo, gli attori e il regista, le scelte di resa dell'opera della compagnia e degli esperti che vi lavorano, il pubblico, li linguaggio e il registro parlato, i codici extralinguistici e gestuali, il fattore della durata e le variabili nel tempo e nello spazio. Come si è dimostrato, il traduttore si inserisce in questo intrecciato ma armonioso sistema di elementi sapendo scegliere le strategie traduttive che più si adeguano ad ogni singolo tassello del puzzle che compone il concetto di "teatro" in quel determinato momento e in quel preciso contesto.

Conclusioni

La traduzione teatrale è uno degli ambiti che ha ricevuto meno "attenzione" dei *Translation Studies* e le effettive ricerche in questo campo sono iniziate più tardivamente. Ciò si attualizza nel fatto che la traduzione del testo teatrale è uno dei tipi di traduzione più complessi, che richiede la consapevolezza dell'esistenza di un numero di fattori e codici maggiore rispetto alla traduzione di un testo letterario scritto per la pagina, in quanto il testo teatrale si attualizza in una seconda dimensione, quella della performance: il teatro è un'arte performativa e nella traduzione per la messinscena ciò che il traduttore deve affrontare non sono i lettori, ma il pubblico, che deve capire immediatamente il significato dei dialoghi e il contenuto dello spettacolo, a differenza di un lettore che ha inevitabilmente più tempo per pensare e riflettere sul significato di quello che sta leggendo (Zhang, 2012: 94). Il dibattuto e ambiguo concetto di *performability* nell'ambito della traduzione teatrale è stato il centro di diverse discussioni tra gli studiosi, che ancora oggigiorno promuovono la ricerca sulla nozione. Idealmente, la *performability*, intesa come uno strumento pragmatico associato allo stile, alle convenzioni e all'ideologia dell'ambiente culturale di destinazione, aiuterebbe il traduttore, attraverso un accordo di negoziazione con il regista e la compagnia teatrale, a decidere la strategia da utilizzare durante il processo traduttivo, per conformare il testo teatrale e la performance alle esigenze e alle convenzioni culturali di arrivo.

Il confronto tra le tradizioni teatrali europee e cinesi ha messo in evidenza come le pratiche traduttive del teatro contemporaneo di entrambi gli ambiti non siano semplicemente un processo meccanico di trasferimento linguistico, ma piuttosto un'operazione culturale complessa che implica l'adattamento di significati, simboli e convenzioni teatrali all'interno di un nuovo contesto culturale. Da un lato, in Europa il teatro vanta una lunga tradizione di sperimentazione e innovazione e la teoria occidentale della traduzione per il teatro evidenzia come le strategie di traduzioni possono essere molteplici e gli esperti in generale concordano sul fatto che aggiustamenti e adattamenti sono piuttosto comuni nella traduzione teatrale, soprattutto quando il testo teatrale è destinato alla messinscena, e che la traduzione teatrale possa comunque combinare diverse soluzioni e pratiche traduttive che dipendono da una serie di vincoli ideologici incentrati sul testo. Dall'altro lato, il panorama teatrale contemporaneo in Cina si distingue per un equilibrio tra le tradizioni culturali locali e l'influenza del teatro

occidentale e la teoria teatrale cinese, ancora nuova nel panorama del *Translation Studies,* sottolinea come il concetto di "fedeltà" per tradurre il teatro cinese all'estero sia stato a lungo utilizzato come strategia traduttiva cardine, costituendo, tuttavia, un vincolo all'espansione internazionale della cultura e dell'opera teatrale cinese nell'era contemporanea, portando gli esperti cinese a conformare le strategie traduttive per il testo teatrale in ambito cinese alle tendenze traduttive teatrali più "occidentali" e incorporare nella pratica traduttiva del teatro cinese anche strategie di adattamento. Infatti, se durante il processo di traduzione per il teatro, da un lato c'è la tendenza a rispettare le caratteristiche culturali del testo di partenza e mantenere una certa "fedeltà" testuale, dall'altro lato una strategia di adattamento e di riscrittura è inevitabile, per consentire quell'immediatezza di comprensione richiesta dal pubblico della cultura di arrivo:

> Drama is a field of activity so deeply associated with and embedded in translation that its metamorphosis, from its source language and culture to other manifestations which [...] is something that theatres and audiences take for granted. [...] Drama is by its very nature creative, and to deny breadth of vision in its transfer from one culture to another would be to imprison that creativity; to encourage innovation and difference may be to preserve and enhance the original (Pellatt, 2014: 133).

Il segreto per tradurre un'opera teatrale si riflette dunque nel saper scegliere la giusta pratica traduttiva in base alle scelte di resa della messinscena nel contesto di arrivo e prendendo in considerazione i molteplici aspetti e fattori che caratterizzano il teatro come forma d'arte, essendo consapevoli che non potrà mai esistere una regola univoca, convenzionalmente e ugualmente accettata in ogni contesto.

La metodologia del commento alle traduzioni italiane esistenti di due opere teatrali, una europea e una cinese, ha messo in luce come i traduttori hanno affrontato le caratteristiche e le problematiche che possono presentarsi al momento di tradurre un'opera teatrale e quali specifiche strategie e microstrategie analizzate nel corso dell'elaborato sono state utilizzate per tradurre il testo teatrale da due ambiti socialmente, culturalmente e linguisticamente diversi verso un contesto socio-culturale e linguistico comune.

La traduzione del teatro si configura come un ponte tra mondi lontani e allo stesso tempo un laboratorio in cui le diversità culturali possono essere esplorate e celebrate, contribuendo a una più profonda comprensione reciproca e a un arricchimento del

panorama teatrale globale. Il teatro è un'arte che varia nel corso dei secoli ed è soggetto ai cambiamenti storico-politici del contesto in cui nasce e influenzato da fattori culturali diversi ogni epoca. In questo senso, la traduzione teatrale si fa ogni giorno sempre più spazio nell'ambito dei *Translation Studies*, avendo infinite possibilità future di studio, ricerca ed analisi per esplorare ancora di più in che misura e attraverso quali pratiche e strategie traduttive può avvenire il contatto tra culture lontane e come le società di periodi storici e mondi diversi reagiscono all'arte teatrale.

Bibliografia

- BASSNETT, Susan. 1991. Translating for the Theatre: The Case Against Performability. *TTR: Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 4, n° 1, pp. 99-111.
- BASSNETT, Susan. 2011. *Reflections on Translation*. Multilingual Matters, Bristol.
- BASSNETT, Susan. 2014. Ways Through the Labyrinth. Strategies and Methods for Translating Theatre Texts. In Hermans, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation.* (pp. 87-102). Routledge, Abingdon e New York.
- BIÇER, Ahmet Gökhan. 2011. Sarah Kane's Postdramatic Strategies in Blasted, Cleansed and Crave. *Journal of International Social Research*, vol. 4, n° 17, pp. 75-80.
- BIGLIAZZI, Silvia; Peter KOFLER; Paola AMBROSI (eds.). 2013. *Theatre Translation in Performance*. Routledge, Londra e New York.
- CARLSON, Marvin. 2014. *Theatre: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford.
- CARLSON, Harry. 1964. Problems in Play Translation. *Educational Theatre Journal*, vol. 16, n° 1, pp. 55-58. The Johns Hopkins University Press
- CASE, Sue-Ellen. 2014. *Feminism and Theatre*. Routledge, Abingdon e New York.
- CHEN, Xiaomei. 2002. *Acting the Right Part: Political Theater and Popular Drama in Contemporary China*. University of Hawaii Press, Honolulu.
- CHKHARTISHVILI, Lasha. 2019. Modern and Contemporary Theatre– Definitions and Boundaries. *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 4, n° 4, pp. 38-45.
- DE VOS, Laurens. 2011. *Cruelty and Desire in the Modern Theater: Antonin Artaud, Sarah Kane and Samuel Beckett.* Fairleigh Dickinson University Press, Madison e Teaneck.
- DOLAN, Jill. 2005. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan Press, Michigan.

- ESPASA, Eva. 2013. Masks, Music Scores, and Hourglasses: Rethinking Performability Through Metaphors. In Bigliazzi, Silvia; Peter Kofler; Paola Ambrosi (eds.). *Theatre Translation in Performance* (vol. 29). (pp. 38-49). Routledge, Londra e New York.
- ESPASA, Eva. 2014. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?. In Upton, Carole-Anne (ed.). *Moving Target.* (pp. 49-62). Routledge.
- FEI, Faye Chunfang (ed.). 1999. *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Prefazione di Schechner, Richard. University of Michigan Press, Michigan.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. Londra e New York.
- FISCHER-LICHTE, 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies.* A cura di Arjomand, Minou; Ramona Mosse (eds.). Routledge, Abingdon e New York.
- FUCHS, Elinor. 1996. *The Death of Character: Perspectives on Theater After Modernism*. Indiana University Press, Bloomington e Indianapolis.
- GUO, Shixing 过士行. 2015. *Guo Shixing ju zuo xuan — Cesuo* 过士行剧作选 — 厕所 (*Opere teatrali selezionate di Guo Shixing: Cessi pubblici*). *Zhonghua shuju* 中华书局 (Zhonghua Book Company), Pechino.
- GUO, Shixing. 2017. *Cessi pubblici*. Traduzione di Basso, Sergio. Cue Press, Bologna.
- HAMILTON, Anne. 2014. Freelance Dramaturgs in the Twenty-first Century: Journalists, Advocates, and Curators. In Romanska, Magda (ed.). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. (pp. 118-123). Routledge, Abingdon e New York.
- HISCHAK, Thomas S.; Mark A. ROBINSON. 2022. *Theatre as Human Action: An Introduction to Theatre Arts*. Rowman & Littlefield, Lanham.
- HOWARD, Roger. 2022. *Contemporary Chinese Theatre*. Routledge, Abingdon e New York.
- JIN, Fu. 2021. *A History of Chinese Theatre in the 20th Century III*. Routledge, Abingdon e New York.
- KANE, Sarah. 1998. *Cleansed*. Methuen, Londra.

- KANE, Sarah. 2000. *Tutto il teatro*. A cura di Scarlini, Luca; traduzione di Nativi, Barbara. Einaudi, Torino.
- KREBS, Katja (ed.). 2014. In *Translation and Adaptation in Theatre and Film*. Routledge, New York.
- LAERA, Margherita. 2019. *Theatre and Translation*. Red Globe Press, Londra e New York.
- LAERA, Margherita. 2020. Contemporary Playwriting and Theatre Translation Cultures in Europe: a Report on Current Systems, Conventions and Perceptions. *Critical Stages/Scènes Critiques*, n° 21, pp. 1-66.
- LAERA, Margherita. 2023. Language, Translation, and Multilingualism. In Remshardt, Ralf; Aneta Mancewicz (eds.). *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance.* (pp. 295-300). Routledge, Abingdon e New York.
- LEONESI, Barbara. From Loafing to Dignity: The Mise en Scène of Guo Shixing's Play *Go Home* directed by Lin Zhaohua. *Kervan. International Journal of African and Asian Studies*, 2022, vol. 26, n° 1, pp. 515-530.
- LEONESI, Barbara. 2023. Tradurre il teatro cinese moderno e contemporaneo. In Pesaro, Nicoletta (ed.). *La traduzione del cinese. Riflessioni, strategie e tipologie testuali*. (pp. 99-126). Hoepli, Milano.
- LIU, Siyuan (Ed.). 2016. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. Routledge, Londra e New York.
- LU, Shisheng 吕世生. 2015. *Zhongguo xiju wai yi de shuangchong zhiyue* 中国戏剧外译的双重制约 (I doppi vincoli sulla traduzione straniera del dramma cinese). *Zhongguo fanyi* 中国翻译 (*Chinese Translators Journal*), vol. 36, n° 5, pp. 83-87.
- LUO, Xuanmin; Yuanjian HE (eds.). 2009. *Translating China*. Multilingual Matters, Bristol.
- MACKERRAS, Colin. 2016. Traditional Chinese Theatre. In Liu, Siyuan (ed.). *Routledge Handbook of Asian Theatre*. (pp. 31-50). Routledge, Abingdon e New York.
- MARINETTI, Cristina. 2013. Transnational, Multilingual, and Post-dramatic: Rethinking the Location of Translation in Contemporary Theatre. In Bigliazzi,

Silvia; Peter Kofler; Paola Ambrosi (eds.). *Theatre Translation in Performance* (vol. 29). (pp. 27-37). Routledge, Londra e New York.

- MENIN, Roberto. 2014. Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale. *Studi germanici*, vol. 5, pp. 303-328.
- MORINI, Massimiliano. 2022. *Theatre Translation*: *Theory and Practice*. Bloomsbury Publishing Plc, Londra.
- ORDÓÑEZ, Imaculada Serón. 2013. Theatre Translation Studies: An Overview of a Burgeoning Field (Part I: Up to the early 2000s). *Status Quaestionis*, n° 5, pp. 90-129.
- PAN, Zhidan 潘智丹; ZHANG Xue 张雪. 2009. *Lun xiju fanyi lilun de yanjiu shijiao* 论戏剧翻译理论的研究视角 (Prospettive di ricerca sulla teoria della traduzione drammatica). *Waiyu yu waiyu jiaoxue* 外语与外语教学 (*Foreign Languages and Their Teaching*), vol. 4, n° 241, pp. 61-64.
- PELLATT, Valerie; Eric T. LIU; Yalta Ya-Yun CHEN. 2014. *Translating Chinese Culture: The Process of Chinese-English Translation*. Routledge, Abingdon e New York.
- REMSHARDT, Ralf; Aneta MANCEWICZ (ed.). 2023. *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*. Routledge, Abingdon e New York.
- SCHECHNER, Richard. 2017. *Performance Studies: An Introduction* (Third edition). Routledge, Abingdon e New York.
- THORPE, Ashley. 2016. *Performing China on the London Stage: Chinese Opera and Global Power, 1759–2008*. Springer, Londra.
- XIONG, Xianguan 熊贤关. 2015. *Kua wenhua xiqu fanyi: jiaoliu, zhuanhua yu huiying* 跨文化戏曲翻译: 交流、转化与回应 (Traduzione interculturale del *Xiqu*: comunicazione, cambiamenti e risposta). *Waiguo yuwen yanjiu* 外国语文研究 *(Foreign Language and Literature Research)*, vol. 1, n° 4, pp. 66-74.
- XU, Huanyan 徐欢颜. 2012. *Cong "fanyi yanjiu" dao "wenhua goujian" – lun xiju fanyi de "ke biaoyan xing" yuanze* 从 《翻译研究》 到 《文化构建》– 论戏剧翻译的 "可表演性" 原则 (Dagli studi sulla traduzione alla costruzione culturale: sul concetto di *performability* della traduzione drammatica). *Henan ligong daxue xuebao (shehui kexue ban)* 河南理工大学学报（社会科学版）

(*Journal of Henan Polytechnic University (Social Sciences)*), vol. 13, n° 2, pp. 217-221.

- WARNER, Vessela S. 2023. 1989 and After: East-West Intercurrents at the Turn of the Millennium. In Remshardt, Ralf; Aneta Mancewicz (eds.). *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*. (pp. 288-294). Routledge, Abingdon e New York.
- WILSON, Edwin. 2014. *The Theatre Experience. Thirteenth Edition*. McGraw-Hill Education, New York.
- XU, Jianzhong; Bo CUI. 2011. Drama Language Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*, 2011, vol. 19, n°1, pp. 45-57.
- ZATLIN, Phyllis. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation: A Practitioner's View* (vol. 29). Multilingual Matters, Clevedon.
- ZHANG, Xiangyun 张香筠. 2012. *Shi lun xiju fanyi de tese* 试论戏剧翻译的特色 (Sulle caratteristiche della traduzione drammatica). *Zhongguo fanyi* 中国翻译 (*Chinese Translators Journal*), vol. 33, n° 3, pp. 94-97.

Sitografia

- https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/docudrama/ (data di consultazione: 22/12/2024)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro_res-53abfc09-08a7-11e7-b5f4-00271042e8d9_(Enciclopedia-Italiana)/ (data di consultazione: 22/12/2024)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo/ (data di consultazione: 08/01)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/seconda-guerra-cino-giapponese_(Dizionario-di-Storia)/ (data di consultazione: 08/01/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/rivoluzione-cinese/ (data di consultazione: 08/01/2025)
- https://www.treccani.it/enciclopedia/regia_res-bb92f42b-87e6-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/ (data di consultazione: 10/01/2025)
- https://www.treccani.it/vocabolario/anafora/ (data di consultazione: 20/01/2025)
- https://www.corriere.it/la-lettura/17_febbraio_15/cessi-pubblici-guo-shixing-teatro-dei-filodrammatici-milano-2d158b6e-f388-11e6-a927-98376e914970.shtml (data di consultazione: 23/01/2025)