

Marco Piferi – Urbino

# Lottando con Sarah Kane: il linguaggio osceno di *Blasted* nella traduzione di Barbara Nativi

marcopiferi@aliceposta.it

---

## 1. INTRODUZIONE

Il campo della traduzione letteraria rappresenta un ambito nel quale avventurarsi non sempre, anzi difficilmente, facilita vie d'uscita ragionevoli e totalmente soddisfacenti; il risultato, calcolato in base alla minor perdita (semantica) e al massimo rispetto del testo originale, dipende dall'intersecarsi di molteplici forze che spesso generano un testo per molte ragioni lontano da quello originario, e quindi nuovo.

Il caso di Sarah Kane e del suo *Blasted* nella sua unica traduzione italiana di Barbara Nativi offre molti spunti di riflessione<sup>1</sup>. Ho cercato di individuare un percorso personale, e quindi soggetto ad ampie critiche future, cogliendo suggerimenti anche dalla teoria della traduzione letteraria ed in particolare dall'ultimo lavoro di Umberto Eco *Dire quasi la stessa cosa* sulle sue esperienze di traduzione (come traduttore o come autore tradotto). In particolare, la parte della creazione dei mondi possibili, tematica centrale nel testo di Eco, credo che possa essere serenamente applicata nell'ambito della traduzione teatrale (cfr. Eco 2003:44).

Nel mio approfondimento, ho preferito dare maggiore rilievo al linguaggio osceno, di cui Sarah Kane fa abbondantemente uso, e alla sua possibile traduzione nella nostra lingua, convinto che esso celi interessanti elementi di entrambi i sistemi culturali considerati. Il linguaggio osceno è una forza centri-

---

<sup>1</sup> Questo articolo era già terminato quando, purtroppo, si è avuta notizia della scomparsa di Barbara Nativi avvenuta a maggio 2005.

fuga al comune modo di esprimersi, cerca di abbattere i limiti della correttezza ma cerca di non essere mera provocazione: nasce nell'idioma a cui si interseca, come l'edera, ma non lo uccide, come farebbe il vischio. Barbara Nativi è, inoltre, e forse prima di esserne traduttrice, la prima regista delle opere di Kane per il pubblico italiano, e mi ha personalmente assicurato che i testi tradotti per Einaudi coincidono con i copioni delle rappresentazioni sceniche.

## 2. PROBLEMI DI TRADUZIONE TEATRALE

I *translation studies* sono una disciplina di recente costituzione ed hanno quasi esclusivamente trattato la questione della traduzione letteraria di scritti in prosa o di testi poetici, lasciando a lato il testo drammatico, sebbene, nella pratica, la traduzione teatrale occupi uno spazio cospicuo nelle pubblicazioni anche di nazioni storicamente più reticenti alle traduzioni come l'Inghilterra. La mancanza di un vero e proprio dibattito all'interno del suddetto ambito di approfondimento è il primo importante tratto distintivo della traduzione teatrale.

Come spiegare la carenza di studi sulla traduzione dei testi teatrali? Tra le possibili cause può essere annoverata una lunga tradizione accademica tendente a "emarginare" i testi teatrali; fino a pochi anni fa nelle università inglesi non venivano studiati, eccezione fatta per Shakespeare e il teatro elisabettiano – che comunque venivano affrontati come testi di poesia. E' stato il recente sviluppo del dibattito sui rapporti tra testo scritto e spettacolo a mettere in evidenza la complessità del problema. [...] Jiri Levy accenna alle notevoli difficoltà che occorre affrontare nel formulare una teoria capace di abbracciare anche la traduzione dei testi teatri [...]. Il problema, quindi, non è che nessuno traduce i testi teatrali, ma che ben pochi hanno voluto spingersi oltre la prassi per tentare di aprire la discussione teorica. (Bassnett-McGuire 1983:49-50)

Il complesso universo teatrale è stato recentemente rivalutato nei suoi legami con la radio e la televisione, e la malleabilità intrinseca nella sua tipologia testuale ha dato impulso ad una più approfondita analisi della trasposizione o dell'adattamento e, quindi, anche della traduzione.

Il campo terminologico complica ulteriormente l'approccio accademico. Cosa è realmente una traduzione e cosa la differenzia da un adattamento o da un collage? Anche la questione del fine, la pubblicazione del testo o la rappresentazione teatrale, è un elemento che un traduttore deve necessariamente valutare. Tutto questo, ed altro ancora, concorre a rendere un testo teatrale fortemente dinamico e, in quanto tale, generativo di significati e malleabile:

The problem of the transference of plays from culture to culture is seen not just as a question of translating the text, but of conveying its meaning and adapting its new cultural environment so as to create new meanings. (Scolnicov 1989:1)

In contrasto con il principio di fedeltà all'originale, ed al di là dei dibattiti emersi con la nascita dei *translation studies*, l'attività di traduzione non cessa di esistere. La titubanza ad intervenire nei confronti del testo teatrale nasconde però dell'altro. Come suggerisce Susan Bassnett, affacciarsi alla traduzione teatrale ci espone alla necessità di valutare molto di più di ciò che la traduzione letteraria impone, un passo in avanti verso la rappresentazione, la *mise en scène*, e quindi la capacità di un testo tradotto di adattarsi ad un nuovo *target* culturale e di funzionare in una nuova lingua (cfr. Bassnett-Mcguire 1983:49-50).

Le questioni che si pongono ad un traduttore sono molteplici: da quelle fisiche della riproducibilità del testo tradotto di fronte ad un auditorio operando costanti tagli e modifiche (il problema della *performability* o *speakability* o *playability* o *breathability*: cfr. Espasa 2000:49), al passaggio da una cultura ad un'altra del cosiddetto testo assente, capitolo decisivo della riuscita o meno della traduzione di un testo. Una risposta ad alcuni di questi interrogativi potrebbe rappresentare il nostro punto di partenza, e cioè qual è la prima differenza tra i principali generi di traduzione:

A fundamental difference exists between translating fiction and translating plays. While novels or short stories are intended only for a reader, a play is intended (or should be) for an actor as well. The translator of a play should be able to fashion language that isactable – language that will enable the actor effectively to collaborate with the playwright. The reasons for this special kind of language are connected with such problems as the length of speeches, literalness in translation, and the relationship between the art of drama and the art of acting. (Carlson 1964:55)

Un altro punto di divergenza del testo drammatico è la durata limitata della sua lettura all'interno di un sistema culturale. Esistono frequenti casi in cui una seconda traduzione, in realtà, somigli eccessivamente alla prima tanto da doverla definire un aggiornamento. In altre situazioni, modifiche più importanti hanno generato un'altra opera, lontana dell'originaria. Il testo teatrale sfugge quindi ad una lettura che possa definirsi ultima, ed, eccezion fatta per Shakespeare e per i capisaldi della drammaturgia, la sua circolazione più sotterranea lo espone a rimaneggiamenti che ne alterano radicalmente la natura.

Un altro elemento, citato in precedenza, degno di un'opportuna analisi, è il "testo assente" o il sottotesto, che esercita il suo potere nell'ambito della traduzione teatrale. Indipendentemente dalla minuzia con cui alcuni autori dirigono la messa in

scena dal cartaceo, la distanza tra il testo e la rappresentazione è coperta da un vuoto in cui il traduttore, il regista e gli attori si muovono pressoché liberamente. Cadono quindi gli elementi necessari alla costituzione di una teoria: se l'unico punto di riferimento è l'individuazione di un testo assente nel quale operare, tracciarvi una linea comune, cosiddetta "invariante", indispensabile ad un approccio scientifico è impresa ardua. Nell'intervento di Susan Bassnett-McGuire, sono segnalati due tentativi opposti di definizione della suddetta linea: Patrice Pavis indica il testo scritto come parte invariante comune alle traduzioni e alle rappresentazioni, mentre Anton Popovic crede che sia il rapporto tra i tre elementi (testo scritto, traduzioni e rappresentazioni) a rappresentare la parte invariante (cfr. Bassnett-McGuire 1983:57).

Il delicato rapporto che esiste tra un testo e la sua traducibilità con le sue traduzioni e, nel caso del teatro, le sue rappresentazioni (senza dimenticare delle prove in vista della messa in scena) determina, in senso diacronico e sincronico, l'accesso di un'opera drammatica ad una nuova cultura. Questo percorso non può esimersi dal valutare quale "mondo possibile" il testo rappresenti e quale "mondo" andrà a rappresentare:

In mancanza di tracce adeguate, una traduzione deve appoggiarsi su congetture, e solo dopo avere elaborato una congettura che appaia plausibile il traduttore può procedere a volgere il testo da una lingua all'altra. Vale a dire che, dato l'intero spettro del contenuto messo a disposizione da una voce di dizionario (più una ragionevole informazione enciclopedica), il traduttore deve scegliere l'accezione o il senso più probabile e ragionevole e rilevante in quel contesto e in quel mondo possibile. (Eco 2003:45)

L'accenno ai mondi possibili di Eco si amplifica se applicato ad un'opera drammatica perché ciò che in prosa o in poesia è ipotizzato mentalmente da un lettore, in teatro è espresso in una forma reale a fronte della quale vi sono scelte operate in base ad un'idea di mondo possibile, quello della scena, che svela la visione profonda dell'opera originale e del suo testo assente. Il linguaggio verbale è, quindi, una parte seppur decisiva di tutto un meticoloso lavoro. Il testo assente, sebbene continui spesso a non essere verbalizzato, ha modo di concretizzarsi tramite la lotta che la traduzione rappresenta:

Traduire se transporte dès lors, au-delà du discours explicite et des significations saisissables, dans les formes implicites de l'expression, emploi de la prosodie par exemple, ou traitement des images. Traduire devient la lutte d'une langue avec elle-même, au plus secret de sa substance, au plus vif de son devenir. (Bonney 1962 cit. in Bassnett-McGuire 1983:57)

In Sarah Kane, come si vedrà più avanti, la questione della lotta coinvolge la

totalità di *Blasted*, lo scontro è interno alla scena, interno alla lingua. I dialoghi, le azioni, i silenzi, i *gaps* tradiscono una tensione espressiva che ha reso l'opera di Kane senza uguale nell'agitata scena teatrale inglese. Barbara Nativi, sua unica traduttrice italiana, si è quindi scontrata con un inglese spesso osceno, acerbo, privo di ogni calore.

### 3. *BLASTED VS DANNATI*: IL LINGUAGGIO OSCENO IN SARAH KANE E IN BARBARA NATIVI <sup>2</sup>

*Blasted* viene per la prima volta interpretato sotto la regia dell'autrice al Royal Court Theatre Upstairs il 12 gennaio del 1995 suscitando da subito aspre critiche per la violenza messa in scena. In Italia, l'opera vede la sua prima rappresentazione nel 1997, grazie alla regista Barbara Nativi, allo scenografo Dimitri Milopulos ed al Teatro della Limonaia a Firenze. I personaggi Cate, Ian ed il soldato vennero interpretati da Silvia Guidi, Roberto Posse e Michele Andrei, rispettivamente.

Ian e Cate si ritrovano dopo essersi da tempo lasciati, in una stanza d'albergo di lusso a Leeds dove passeranno la notte. Ian, giornalista di origine scozzese sui quarantacinque anni vive da molto tempo in questa città; Cate, londinese, ha 21 anni, è timida, infantile e balbetta quando è agitata, inoltre, appartiene ad una classe sociale inferiore. Tutti questi elementi sono fondamentali per la traduttrice perché nel riprodurre la balbuzie e gli accenti, deve ricreare un effetto simile nello spettatore italiano. Barbara Nativi ha, come anche negli altri testi di Sarah Kane da lei tradotti, anticipato la traduzione con un intervento che giustifica alcune sue scelte in quanto traduttrice:

Ian e Cate parlano un inglese contrassegnato da un forte accento regionale. Nella traduzione ciò si perde a favore di un italiano colloquiale, breve e asciutto, che mi è sembrato preferibile ad un'ambientazione dell'opera in un contesto geografico e culturale diverso da quello scelto dall'autrice. Credo comunque sia necessario recuperare questa indicazione nella messa in scena dell'opera, attraverso il lavoro degli attori e del regista. (Nativi 2000:5)

---

<sup>2</sup> Nel corso del capitolo il testo di Sarah Kane e la relativa traduzione sono assiduamente citati. Per semplificare indico *Sarah, Kane, Complete Plays*, London, Methuen, 2001 con (Kane, numero pagina) e *Kane, Sarah, Tutto il Teatro*, trad. di Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000 con (Nativi, numero pagina) nel corpo del mio scritto.

Nativi mantiene l'ambientazione di Leeds, città di media grandezza al nord dell'Inghilterra, vicino a Manchester. La scelta di Kane circa il luogo è peculiare: l'interno di un hotel cinque stelle di Leeds è un ambiente anonimo, e quindi facilmente riproducibile nel sistema culturale di ogni ipotetico spettatore. Il testo originale non prevede alcuna scena all'esterno, che solo alla fine diventa vivo nelle sue esplosioni, per cui la scelta di Leeds, forse, intende sottolineare l'importanza che l'autrice ripone nell'accento di Ian, marcatamente del nord a dispetto delle sue origini. Da un punto di vista pragmatico questa differenziazione potrebbe essere resa in italiano con un accento milanese per Ian, trapiantato al nord ma di origini meridionali, e un accento romanesco, quasi da borgata, per Cate. Eppure ritengo, concordando con le scelte di Nativi, che una traduzione simile avrebbe potuto produrre un effetto quasi comico nello spettatore italiano. Nel momento in cui dall'italiano si passa ad un modo di esprimersi più locale, noi percepiamo un abbassamento di tono e di tensione. In inglese l'accento identifica in maniera intransigente la classe sociale di appartenenza senza però nuocere al testo, creando un legame profondo con personaggi simili partoriti da autori inglesi come Edward Bond e John Osborne, influenze importanti per Sarah Kane. Nativi delega al lavoro degli attori l'effetto di appartenenza alla classe sociale dei propri personaggi preferendo un italiano informale e privo di localismi. Già col titolo, Nativi incontra la prima problematica:

Blasted, il titolo: Dannati non è una traduzione letterale, e avrei potuto scegliere Scoppiati, di cui però non amavo l'impronta trendy-giovanilistica o Dilaniati, che mi pareva troppo letterario: il senso base della parola sta comunque nell'idea di esplosione distruttiva dei corpi e delle anime. (Nativi:5)

Il termine "dannati" in italiano ha una forte valenza. Nativi, secondo la mia opinione, ha preferito questo termine anche per la sua valenza nella nostra letteratura. Il riferimento a Dante e ai "dannati" del suo *Inferno* è un accorgimento molto astuto: l'immaginario dantesco è un elemento condiviso dalla maggioranza degli spettatori e dei lettori italiani e anche il testo di Sarah Kane in molte occasioni propone atrocità simili. Questo in *Blasted* è un esempio in cui il testo viene addirittura arricchito compensando, tramite un ponte semantico con la nostra cultura, la perdita di una traduzione non proprio fedele (cfr. Eco 2003:106-10; 143-54).

In generale, la traduzione di Nativi è molto letterale e credo si debba parlare di un lavoro che va incontro in maniera ideale al lettore, allo spettatore ed all'autore. Non tradisce il testo e si adatta alla lettura in italiano senza sentire troppo il peso di un testo scritto in altra lingua. Il rispetto di Nativi verso il

testo originale riesce a non alterare il testo intrinseco, come viene definito da Eco. Nativi non cerca di arricchire il testo. Non aggiunge nulla e non toglie nulla.

Il problema maggiore che affronta la traduttrice è il linguaggio osceno, centro nevralgico della poetica di Kane: come rendere efficaci nella cultura e nella lingua italiana la lingua della strada, le maledizioni, gli insulti e le bestemmie che i personaggi si lanciano costantemente l'un l'altro senza diventare comici o volgari, mantenendo quel livello di tensione verbale che la scurrilità produce nel dialogo inglese.

Per ragioni di praticità ho cercato di avvicinare le espressioni più volgari per argomento, certo che tale modo espressivo così raccolto possa essere analizzato in maniera più approfondita. Il personaggio a cui è legato il linguaggio osceno è quasi esclusivamente Ian, che sin dall'apertura si presenta come chi non utilizza, sebbene come giornalista dovrebbe, un modo di esprimersi tradizionale, o comunque, non scurrile. Gli interventi del personaggio sono spesso violenti, il suo temperamento indica una personalità impetuosa, depressa, parla con frasi appena accennate eppure sputa su ogni cosa e su tutti senza alcun ritegno, totalmente critico nei confronti del reale. Ian sembra essere cosciente della sua imminente morte per una malattia non ben specificata e pare volersi concedere i propri ultimi attimi in compagnia di Cate, sua ex fidanzata, che rivede per l'occasione. Rozzo e maleducato, non nasconde il suo carnale desiderio di sesso e spera che lei accondiscenda ad ogni sua richiesta. Da questo scenario, però, riesce ad emergere un sentimento amoroso, seppur ruvido e mal articolato, di Ian verso la sua compagna, un sentimento che non nasconde ma che addirittura rinnova fino al tragico finale. Il linguaggio utilizzato da Ian è quindi un rifiuto totale e deciso nei confronti del mondo appena fuori di quella stanza che diventerà la sua camera ardente, ma è lo strumento col quale riesce a dar voce a quella massa aggrovigliata che è il suo desiderio d'amore e di vita incarnatosi nel sesso. Le parole di Ian sono delle forze centrifughe, mai centripete, che sbaragliano come una biglia lanciata all'inizio di una partita in un tavolo da biliardo: non sedano una situazione delicata bensì innescano un meccanismo che avrà tragiche conseguenze all'interno e all'esterno delle quattro mura.

Barbara Nativi ha salvaguardato tutto questo insieme di elementi centrali in *Blasted*, traducendo letteralmente dove necessario e traslando opportunamente certi elementi non presenti nella nostra cultura. Il campo degli insulti, degli impropri, delle bestemmie ha radici ben solide nel modo di esprimersi di ogni nazione e Nativi ha saputo trasmettere la forza della loro portata nella nostra lingua operando anche negoziazioni (mai troppo compromettenti) al fine di ottenere lo stesso effetto dell'originale. Ad aiutarla, è la forza del testo

di Kane. Sono convinto che un testo che sa mantenere la stessa energia in traduzione sia un testo ben costruito nell'originale tanto da saper trasmettere, senza nulla togliere alle sapienti mani della traduttrice, lo stesso impeto.

L'apertura conferma quanto preannunciato: Ian entra nella stanza d'albergo dalla quale non uscirà per il resto dell'opera dicendo: "I've shat in better places than this" (Kane:3), tradotto con: "Ho cacato in posti migliori" (Nativi:7). Nessun intervento potrebbe essere più efficace per inquadrare il personaggio, e la traduzione rispetta il fine di Kane.

L'atteggiamento razzista di Ian nei confronti del cameriere di colore si esprime, da subito, nelle parole "wog", dispregiativo. Successivamente, il "negro", diventa "nigger-lover" (di nuovo "negro"), l'ironico "coloured brethren", dall'arcaico inglese riprodotto in italiano col semplice "fratelli colorati" (Kane:5; Nativi:9): ed inoltre: "coon" e "conker" (Kane:12) rispettivamente in "baluba" e "buana" (Nativi:14); "Sooty", "conker", "black meat" e "whodat" (Kane:16-17) diventano "bongo", "negro", "carne nera" e "Grazzie Zignorina" (Nativi:18-19). Ian, poi, impreca contro chi, a suo parere, ha la città di Leeds in mano, "wogs and Pakis", letteralmente persone di colore e pakistani. Nativi opera una sostituzione per produrre lo stesso effetto di insulto nella nostra lingua dove la comunità pakistana non è tanto numerosa quanto in Inghilterra, preferendo "musi gialli" (Nativi:9), in riferimento alla comunità est-asiatica presente nella nostra società. Come è noto, l'ondata di immigrazione pakistana ed indiana ha mutato considerevolmente la popolazione inglese: il corrispondente flusso migratorio verso l'Italia proviene principalmente dal nord Africa e dal continente asiatico. Nativi ha optato per il comune insulto verso la comunità orientale.

I termini usati, invece, da Ian per descrivere le difficoltà di apprendimento del fratello di Cate, ed indirettamente descrivere la situazione familiare della sua compagna, sono "retard", "spaz" e "Joey" (Kane:5). Nativi traduce con "ritardato", "spastico" e "mongoloide" (Nativi:9), parole forti ma non sufficientemente e recupera con "Certo tua madre, disgraziata" (Nativi:9) la traduzione del quasi gentile "Your mother I feel sorry for" (Kane:5) di Ian, espressione con la quale egli prova pena nei confronti della madre di Cate. La parola "Joey" ritorna, questa volta rivolta a Cate, nella seconda scena (Kane:32; Nativi:31), dopo che Ian l'ha già insultata con "sarky little tart" e "fucking thick" (Kane:26 e 28; "puttarella sarcastica" e "completamente idiota", Nativi:26 e 28).

Il linguaggio osceno in Sarah Kane si sviluppa ampiamente nell'ambito sessuale. Improvvisamente nudo di fronte a Cate, Ian le ordina di eseguire una fellatio con "Put your mouth on me" (Kane:7), "Prendilo in bocca" (Nativi:11), cercando di baciarla. Dopo una debole titubanza, Cate rifiuta ogni ulteriore



intimità; Ian, arrabbiato, tenta di convincerla a terminare il coito con alcuni interventi atti a colpire prima, ed impietosire poi, la già debole compagna:

leaving me hanging, making a prick of myself. [...] You don't have to fuck me 'cause I'm dying, but don't push your cunt in my face then take it away 'cause I stick my tongue out. [...] Don't give me a hard-on if you're not going to finish me off. It hurts. [...] can't switch it on and off like that. If I don't come my cock aches. (Kane:15)

La traduzione non è affatto letterale per la prima parte: Nativi cerca di supplire aggiungendo parti che più avanti saranno riproposte creando una ripetizione che rafforza l'intento di Ian:

Lasciarmi lì come un coglione, col cazzo ritto e la lingua di fuori. [...] Non mi devi scopare perché sto morendo, ma almeno non mi sbattere la fica in faccia per poi tirarla via quando tiro fuori la lingua. [...] Non me lo far rizzare se non hai voglia di andare fino in fondo. Fa male. [...] Non lo posso accendere e spegnere. Se non vengo il cazzo mi fa male. (Nativi:17)

Nella seconda scena Ian si lamenta di nuovo con Cate del suo atteggiamento indeciso circa la loro relazione: “You sleep with someone holding hands and kissing you wank me off then say we can't fuck get into bed but don't want to touch you what's wrong with you Joey” (Kane:32) In italiano “Vai a letto con una mano nella mano e bacini mi fai una sega poi dici che non possiamo scopare ti infili nel letto ma non vuoi che ti tocchi guarda che sei proprio mongoloide” (Nativi:32). Parlando di Cate, ancora disoccupata, Ian insinua che stia “still screwing the taxpayer” (Kane:8) dove il verbo “*screw*” ha doppia valenza di spremere colui che paga le tasse e di intrattenere una relazione sessuale con lo stesso. In italiano, la soluzione adottata si posiziona in un territorio neutro tra i due: pur rimanendo inelegante come formula, il “in culo chi paga le tasse” (Nativi:11) richiama l'evasione fiscale cara al contribuente nostrano, accenna allo sfruttamento di chi davvero le tasse le paga e sfiora l'ambito sessuale grazie all'elemento anatomico.

Un altro ambito nel quale il linguaggio osceno ha modo di esprimersi ulteriormente è quello legato alla religione. Nella cultura italiana, tradizionalmente religiosa, per contraddizione la bestemmia rivolta alle figure sacre è, come sappiamo, molto diffusa e l'irriproducibile traduzione (Nativi:12) supera per impeto e forza il testo inglese (Kane:9) riuscendo ad offendere persino il lettore meno osservante delle norme religiose. Nella quarta scena, Ian cerca di suicidarsi e si infila in bocca una pistola che risulta scarica, secondo Cate questo è un segno di Dio ed Ian di nuovo lo insulta (Kane:57; Nativi:51).

#### 4. CONCLUSIONI

Da un recente colloquio personale con Barbara Nativi, alla mia richiesta di informazioni sul come tradurre un testo teatrale, mi ha sorpreso la semplicità della risposta. Nativi traduce di getto al computer evitando un uso eccessivo del dizionario, tanto meno dei dizionari specialistici. Il linguaggio osceno di Sarah Kane trova, secondo la regista, immediati corrispondenti nel nostro idioma per cui la riflessione circa il come tradurre è affidata quasi esclusivamente al rispetto della durata degli interventi nei dialoghi tradotti e alle prove degli spettacoli. Nativi, forse inconsapevolmente, applica il principio della *performability*: si aspetta che il testo *funzioni* nella lingua d'arrivo senza porsi ambizioni di equivalenza linguistica, bensì preferendo un'equivalenza di tipo semantico. Sarah Kane stessa, monitorando il lavoro della traduttrice, lasciò ampia libertà imponendosi solo negli insulti che nell'ambito sessuale dovevano necessariamente rivolgersi in particolare nei confronti della donna.

In un recente intervento, Susan Bassnett-McGuire ritiene che il sistema linguistico, da sempre messo in primo piano, proprio perché gli studi sulla traduzione nascono applicati al testo poetico o alla narrativa, non debba in campo teatrale avere la stessa importanza. Il suo ruolo è da vedersi, piuttosto, in una sinergia sistemica dove i costumi, la scenografia e quant'altro sia parte della rappresentazione, siano sullo stesso piano (Bassnett-McGuire 1993:149).

L'espressione linguistica nel teatro è una struttura di segni, che sono costituiti non solo come segni del discorso, ma anche come altri segni. Per esempio, il discorso teatrale, segno della situazione sociale di un personaggio, è accompagnato dalla gestualità dell'attore, completato dai costumi, dallo scenario ecc., anche questi segni di una situazione sociale.. (Peter Bogatyrev, cit. in Bassnett-McGuire 1993:151)

Questo atteggiamento nei confronti della traduzione teatrale concede ampio respiro ai traduttori e ai registi, ed apre la disciplina degli studi sulla traduzione teatrale all'analisi della messa in scena e della rappresentabilità testuale, a lungo ignorate a favore di un testo il cui fine è da sempre diverso dalla semplice lettura privata, bensì nasce e vive solo se espresso pubblicamente.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Kane, Sarah, *Complete Plays*, London, Methuen, 2001.  
Kane, Sarah, *Tutto il teatro*, trad. di Barbara Nativi, Torino, Einaudi, 2000.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- AA.VV., *Interazione, dialogo, convenzioni. Il caso del testo drammatico*, Bologna, CLUEB, 1986 (1983).  
Aaltonen, Sirkku, 1997, "Translating Plays or Baking Apple Pies: a Functional Approach to the Study of Drama Translation", in Snell-Hornby, Mary, Jettmarovà Zuzana, Kaindl Klaus (eds.) 1997: 89-110.  
Bassnett- McGuire, Susan, 1983, "Problemi della traduzione dei testi teatrali", in A.A.VV. 1986 (1983): 49-61.  
Bassnett-McGuire, Susan, 1993, *La traduzione. Teorie e pratiche*. Milano, Bompiani.  
Eco, Umberto, 2003, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Rcs Bompiani.  
Esapsa, Eva, "Performability in Translation. Speakeability? Playability? Or just Saleability?", in Upton Carole-Anne (ed.) 2000: 49-61.  
Hale, Terry and Upton Carole-Anne, 2000, "Introduction", in Upton Carole-Anne (ed.) 2000: 1-16.  
Scolnicov, Hanna and Holland, Peter (eds), 1989, *The Play Out of Context. Transferring Plays from Culture to Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.  
Snell-Hornby, Mary, Jettmarovà Zuzana, Kaindl Klaus (eds.), 1997, *Translation as Intercultural Communication. Selected Papers from the EST Congress – Prague 1995*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.  
Hamberg, Lars, 1969, "Some Practical Considerations Concerning Dramatic Translation", *Babel*, N. 2, Vol. XV: 91-95, 100.  
Upton Carole-Anne (ed.), 2000, *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome.

