

Il teatro della traduzione: una performance estetica?

Elena Nardelli*

ABSTRACT

This work aims to exploit the conceptual resources developed by aesthetic theories of the performative for a better understanding of the practice of translation. The argument is threefold. First, it argues that the aesthetics of performance can prompt translation to question the pivotal elements of its own conceptual framework, first and foremost the centrality of the original text, understood as an autonomous work of art in its own right from which a potentially infinite number of translations may emerge (like effects from a cause). Second, performance can illuminate translation's status as an embodied and situated activity carried out by a flesh-and-blood human being who is constantly confronted with the materiality of word and language and with her own particular experience. Third, the aesthetics of performance can lead translation theory to urgently rethink the notion of meaning, conceived no longer as a pre-constituted element that precedes translation but as an element that is regenerated in the crisis of translation.

KEYWORDS

Aesthetic Performance, Philosophy of Translation, Fischer-Lichte, Benjamin.

L'obiettivo di questo contributo è quello di mettere a frutto le risorse concettuali sviluppate dalle teorie della performance e dalle teorie estetiche del performativo per comprendere più a fondo e diversamente il problema della traduzione.¹ L'esigenza di ricorrere ed esplorare altre concettualità, in questo caso quelle della performance, muove da un lato dal riconoscimento della rilevanza filosofica della tematica della traduzione, dall'altro dalla diagnosi di un'insufficienza delle categorie con le quali siamo soliti pensarla.² Essendo dunque rivolto alla traduzione e alla sua comprensione attraverso la lente della performance, l'aspirazione principale di questo lavoro

* Università degli Studi di Padova/Kyoto University, elena.nardelli@unipd.it.

¹ Ringrazio Francesco Campana, Mario Farina, Luca Illetterati, i due revisori anonimi e i partecipanti del Convegno della Società Italiana di Estetica per i loro preziosi commenti, domande e suggerimenti in diverse fasi di questo lavoro.

² Un importante lavoro di ripensamento della pratica della traduzione è tuttavia stato avviato negli ultimi decenni ad esempio, in ambito estetico, da Erkind (1982), Apel (1997), Meschonnic (1999), Mattioli (2001).

non può essere quella di contribuire in maniera originale al dibattito interno alle discipline teatrali o del performativo.

I lavori di Erika Fischer-Lichte sembrano funzionare particolarmente bene in questo dialogo tra performance e traduzione poiché trovano il loro principale riferimento filosofico nelle opere di Walter Benjamin il quale, con il suo saggio sul *Compito del traduttore*, è un alleato fondamentale per la concezione di traduzione che si tratta qui di sviluppare. La possibilità per le teorie estetiche del performativo di eccedere l'ambito del teatro e della performance in direzione di altre pratiche estetiche sembra essere contemplata tanto dalla stessa Fischer-Lichte quando afferma che "l'estetica del performativo s'indirizza piuttosto a tutti quei processi artistici verso i quali non si sono rivelati adeguati i concetti di 'opera', 'produzione' e 'ricezione' [...]" (Fischer-Lichte, 2014, p. 311), quanto da uno dei maggiori teorici dei *Performance Studies*, Richard Schechner, il quale ha sostenuto che ogni oggetto può essere affrontato 'come' performance evidenziandone così la dimensione relazionale, interattiva e agentiva (Schechner, 2002, p. 30).

In questo modo vorrei proporre una mossa controintuitiva rispetto alla stessa materia della traduzione: invece che cercare una continuità tra pratiche traduttive e performative nella testualità, vorrei utilizzare una pratica culturale somato-sensoriale – quell'"arte preistorica" che è il teatro (Lehmann, 2011, p. 20) – per intendere una pratica precipuamente testuale quale quella della traduzione.³ Che cosa comporta dunque questo cambio di prospettiva per l'analisi dei processi traduttivi?

In primo luogo, la riflessione sulla traduzione può far leva sull'estetica del performativo per mettere in discussione gli elementi cardine della sua concettualità, primo fra tutti la centralità del testo originale inteso come opera d'arte a sé stante ed autonomia, dalla quale sembrerebbero sgorgare un numero potenzialmente infinito di traduzioni che da essa sono dipendenti come l'effetto dalla sua causa (§1).⁴

In secondo luogo la performance può gettare luce sulla traduzione come attività incarnata e sempre situata, praticata da un es-

³ Su questa impostazione a livello metodologico hanno riflettuto van Lawick & Jirku (2012, p. 10).

⁴ Come nota Fischer-Lichte (2014), invertire la prospettiva e rivolgersi alle estetiche della ricezione non sarebbe sufficiente. Lapidario è stato Walter Benjamin nell'incipit del suo saggio sul *Compito del traduttore*: "In nessun caso di fronte ad un'opera d'arte o a una forma d'arte si rivela fecondo per la sua conoscenza tener conto di chi la riceve" (Benjamin 2023, p. 39). Le cattive traduzioni sono infatti, secondo Benjamin, quelle esplicitamente rivolte al lettore e che si risolvono in una trasmissione imprecisa di un contenuto irrilevante.

sere umano in carne ed ossa che si confronta costantemente con la materialità della parola, della lingua e della sua stessa esperienza particolare (§ 2).

In terzo luogo, l'estetica del performativo può sollecitare la teoria della traduzione a ripensare la nozione di significato che non andrà dunque più inteso come elemento precostituito che precede la traduzione, ma come un elemento che nella crisi della traduzione viene rigenerato (§ 3).

1. *Quale originale?*

Le riflessioni teoriche sulla performance sembrano escludere l'ipotesi che la performance sia un'operazione derivata da un'opera che si dà *prima ed indipendentemente* da essa. La performance non è un *rimando*, una *rappresentazione* di qualcos'altro. Questo diverso atteggiamento nei confronti dell'opera, particolarmente significativo in ottica traduttiva, viene così sintetizzato da Fischer-Lichte:

L'opera d'arte che esiste indipendentemente dal suo produttore e dal suo fruitore, come oggetto prodotto dall'attività del soggetto-artista offerto alla fruizione e all'interpretazione del soggetto-fruitore, non è più il punto di riferimento centrale in questo processo. Al suo posto subentra l'*evento* che viene istituito, messo in moto e portato a termine attraverso le azioni di soggetti diversi – l'artista e l'ascoltatore/spettatore. (Fischer-Lichte 2014, p. 40)

La proposta teorica di Schechner affonda in maniera ancora più radicale nella critica al primato dell'opera originale. Attraverso le nozioni di "twice-behaved behavior" o "restored behavior" egli individua nella ripetizione l'elemento centrale della performance tracciando così una strettissima connessione tra performance estetica e performance rituale. Con questa ridefinizione, lo spettro di ciò che viene inteso come performance viene notevolmente ampliato integrando molti aspetti della vita quotidiana. Secondo Schechner ciò che rende una performance tale è il fatto che il performer presupponga che quello specifico gesto esista a prescindere da sé, dalla persona che lo performa, la quale può dunque trasmetterlo, manipolarlo, trasformarlo. "Performance significa: mai per la prima volta. Significa: per la seconda fino all'ennesima volta" (Schechner 2002, p. 36). Alla performance sembrano dunque appartenere due caratteristiche che toccano direttamente il cuore della traduzione: l'essere costantemente soggetta a revisione e un'essenziale secondarietà. Questa non andrà dunque più intesa come marginalità, ma come un vantaggio prospettico che permette di dischiudere la

dimensione del possibile per mezzo dello scarto aperto dalla negazione determinata della pratica tramandata. In questo senso il fenomeno del *reenactment* risulterebbe emblematico per mettere in chiaro la struttura stessa di ogni performance.⁵ Tuttavia, nella proposta di Schechner che pensa soprattutto alle performance rituali, la fonte originaria del gesto può anche restare sconosciuta o inattuabile al performer. Dal punto di vista della soggettività che performa, recuperare un comportamento passato significa comportarsi come se si fosse qualcun altro, stimolando la consapevolezza che i ‘miei’ comportamenti non sono stati inventati da me (Schechner 2002, p. 34).

Cosa significa tutto questo per la teoria della traduzione? In primo luogo significa che l'originale non è una “cosa” a se stante, indipendente e autosufficiente, un oggetto statuario che attraversa i secoli senza esserne sfiorato o mutato, le cui traduzioni, interpretazioni, commenti, *Inszenierungen* lasciano intatto. Qui ci vengono in aiuto le parole di Benjamin quando nel saggio sul *Compito del traduttore* afferma che l'opera “esige (*verlange*) di essere tradotta” (Benjamin 2023, p. 45). Il cosiddetto originale si rivela essere un richiedente e la traduzione risponde ad una richiesta che proviene dell'originale. In questo senso l'originale non vive di vita propria: chiede di essere tradotto, ne ha la necessità. Questo perché, secondo la riconfigurazione concettuale avanzata da Benjamin, in gioco ci sarebbe la sua stessa vita in termini di *Überleben* e *Fortleben*:

Tale rapporto [il rapporto tra originale e traduzione] può essere definito naturale o più precisamente un rapporto di vita (*Zusammenhang des Lebens*). [...] la traduzione emerge (*geht hervor*) dall'originale – e non tanto dalla sua vita, ma dalla sua ‘sopravvivenza’ (*Überleben*). La traduzione è più tarda (*später als*) dell'originale e indica per le opere importanti, che non trovano mai il loro traduttore d'elezione nell'epoca del loro sorgere, lo stadio della loro sopravvivenza (*Fortleben*). (Benjamin 2023, pp. 49-51)

Da ciò deriva che l'originale non precede ontologicamente la traduzione. Nella traduzione l'originale trova l'epoca del suo splendore e della sua gloria. Grazie alla traduzione, la temporalità dell'originale fa un salto qualitativo nel suo *Überleben*, nella sua vita postuma. Se poi osserviamo attentamente il rapporto tra originale

⁵ Un esempio su tutti è quello di *Seven Easy Pieces* (Guggenheim, NY, 2005) in cui Abramović rimette in scena alcune performance divenute classiche degli anni '70 e una sua stessa performance, *Lips of Thomas*. Su questo cfr. Danto (2010). Nell'ambito dei problemi suscitati dalla traduzione per il teatro, per Luca Fontana non è stato facile discostarsi dalla traduzione consolidata dell'opera shakespeariana *Love's Labour Lost* che in italiano tradizionalmente è resa con “Pene d'amor perdute”. La sua nuova proposta, “Doglie d'amor sprecate”, è stata accolta dal regista ma non è stata messa in cartellone per non confondere gli spettatori.

e traduzione, è la traduzione a creare il suo originale in maniera retrospettiva: un testo non è un testo originale fino a che una traduzione non si rivolge ad esso, da uno stadio ulteriore della sua vita. In questo senso, sempre a partire dagli spunti forniti dal saggio di Benjamin, sembra inoltre che la traduzione dia tempo a ciò che tempo non ha, l'opera d'arte. Perché nella traduzione emerge il divenire storico delle lingue, mentre l'originale ne coglierebbe una specifica configurazione senza affondarne la storicità.

L'impressione qui è che sia la stessa traduzione a poter fornire, con la sua pratica, un supporto alla teorizzazione di Fischer-Lichte: nel momento in cui la traduzione entra in gioco attiva un dispositivo di decostruzione e riattivazione della complessa stratificazione testuale nella quale l'originale si è formato. Un esempio proveniente dal teatro è quello di Luca Fontana, il quale nel momento in cui si accinge a tradurre l'*Amleto* è infatti sollecitato a chiedersi: "Quale *Amleto*?" (Fontana, 2009). L'opera si rivela immediatamente meno compatta, meno autonoma e granitica di quanto non appaia in precedenza.

In secondo luogo, l'esperienza di una decoincidenza con sé evocata da Schechner, l'esperienza del far parlare l'altro attraverso le proprie parole, è un'esperienza decisiva per ogni traduttore. Meno comune è invece l'idea di trovarsi all'interno della ripetizione di un rituale. L'apprendimento delle sue regole avviene, per lo più, attraverso l'importante dimensione normativa che caratterizza la pratica della traduzione – specialmente nelle istituzioni che mirano alla professionalizzazione di questa attività. Questa dimensione normativa mira a selezionare, analizzare e formulare una serie di principi ai quali il traduttore, molto più spesso la traduttrice⁶, dovrebbe mirare o a cui dovrebbe adeguarsi. Tuttavia, l'attività del tradurre non può essere ridotta al seguire pedissequamente una lista di istruzioni ricevute: le soluzioni traduttive più riuscite non stanno infatti sul vocabolario – una sorta di trattato dei rapporti tra le lingue – né sono programmabili, ma sono spesso il frutto della violazione di questa norma. E quest'eccedenza della traduzione, né programmabile né esigibile, può forse rientrare nella dimensione dell'evento indicata da Fischer-Lichte.

⁶ Da un'inchiesta promossa negli Stati Uniti alla fine del 2022 dal Authors Guild sulle condizioni di lavoro di traduttrici e traduttori letterari è emerso che il 64% si identifica come femmina, il 31% come maschio, il 10% come non binario, mentre il 2% ha preferito non rispondere. CSA Research ha invece promosso un'inchiesta su scala globale in cui l'Europa Meridionale, con l'86%, risulta il luogo con il maggior numero di donne impiegate nel settore nell'anno 2023. L'Associazione italiana traduttori e interpreti (AITI) conferma sostanzialmente questo dato.

L'esperienza della traduzione sembra inoltre implicare una dimensione fortemente trasformativa della soggettività che la pratica. Il tradurre si mostra come un'attività esplicitamente riflessiva, curvatura già intuita da Heidegger – e da Hegel prima di lui⁷ – nel *sich übersetzen*, nel tradursi chiamato in causa nel *Detto di Anassimandro*, ulteriormente amplificato dalla traduzione di Chiodi (Heidegger 1968, ad esempio p. 316). La soggettività che pratica la traduzione viene dunque sollecitata a scomodar-si nella sua quotidianità e nelle sue abitudini. In questo senso Spivak invita il traduttore a «pregare di essere inquietato dal progetto dell'originale» (2012, p. 256). In questa direzione mi pare debba essere inteso l'invito che Heidegger porge ai suoi studenti nel semestre invernale 1931/32 all'interno di un corso intitolato *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone* in cui invita gli studenti a tradurre Platone con l'obiettivo di intraprendere un “dialogo così vicino alla realtà della vostra esistenza che alla fine non abbiate più davanti a voi, come all'inizio, un testo che vi è estraneo, un volumetto qualsiasi della Reclam, bensì abbiate *in* voi stessi un domandare divenuto vivo e reso intimamente vigile” (Heidegger 1997, p. 158). Se poi ci rivolgiamo alla storia del pensiero, a ben vedere sono parecchi i pensatori che nella attività di traduzione hanno maturato il loro progetto filosofico e gettato le basi per il loro sistema: un caso su tutti mi sembra quello di Benedetto Croce e della sua traduzione dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* di Hegel pubblicata per l'editore Laterza nel 1907 – si pensi soltanto all'impatto di questa traduzione sulla cultura italiana ed europea nel suo complesso, sullo sviluppo della lingua italiana in ambito filosofico e sul pensiero dello stesso traduttore.⁸

Ripensare la traduzione alla luce del ridimensionamento del ruolo dell'opera permette dunque di sollevare lo sguardo del traduttore dalla retrospezione sull'opera ereditata dalla tradizione per rivolgerlo a quelli che sono gli *effetti* di traduzione in una dimensione temporale a venire. La prospettiva dei *Performance Studies* può dunque sollecitare la concettualità della traduzione a dismettere la centralità dell'opera e andare ad indagare il ‘comportamento’ di una traduzione, le interazioni con le corporeità che la generano e che con essa entrano in contatto, le sempre nuove situazioni e performance che questa traduzione può creare nel corso del tempo.⁹ Oltre a ciò, la

⁷ Nella *Scienza della Logica*, Hegel non soltanto pensa ripetutamente il processo traduttivo in forma riflessiva, come tradursi (*sich übersetzen*), ma intende la stessa attività della riflessione come attività traduttiva (Hegel 1984, pp. 482, 581, 587).

⁸ Su questo cfr. Nardelli (2022).

⁹ Nel sottolineare l'importanza dei contesti e degli effetti di traduzione sembra convergere anche Fischer-Lichte nelle sue riflessioni nell'ambito del teatro interculturale (1988,

messa in discussione della centralità dell'opera originale sollecita la riflessione sulla traduzione a spostare l'attenzione sul processo, sul tradurre, più che sul risultato di questo processo, il testo tradotto. Questa prospettiva è ampiamente condivisa dai *Performance Studies* i quali richiedono «un'attenzione particolare al processo e alle qualità processuali» e implicano «un importante spostamento verso lo studio dei processi, visti come performance» (Turner 1993, pp. 151-6; Schechner 2002, p. 48).

2. Il corpo della traduzione, o della traduzione come pratica incarnata e situata

Tra gli effetti del cambio di prospettiva sulla traduzione sollecitato dagli studi sulla performance troviamo la necessità di pensare la traduzione come una pratica incarnata e sempre situata, come attività compiuta da un essere umano in carne ed ossa. Se questo è evidente nella traduzione simultanea dove l'interprete è sottoposto ad un esercizio esplicitamente fisico, la traduzione scritta sembra essere spesso intesa come il frutto di un homunculus disincarnato ed invisibile (Venuti 1999). È invece l'unicità del corpo di chi traduce, del suo timbro, della sua specifica esperienza a determinare la tonalità di una traduzione (Ivancic & Zepter 2022). Traduttori e traduttrici, nel momento in cui si trovano a descrivere la loro attività, sottolineano con forza la dimensione corporea: Susanna Basso (2010), ad esempio, rimarca il bisogno di scrivere di proprio pugno e non sulla tastiera per avere un “rapporto fisico” con il testo, rivendica la dimensione fisica del gesto di sfogliare un dizionario e utilizza l'immagine del respiro e della ricerca del suo giusto ritmo, dello scalare una montagna o del nuotare per descrivere la sua stessa attività. In questo contesto, mi sembra particolarmente efficace la proposta di Rebecca Schneider (2001, p. 105) di ripensare i processi storici a partire da una performance della memoria come «trasmissione corpo a corpo» in cui la performance avrebbe il ruolo di trascrivere ciò che sta per svanire nell'oblio.

Solo negli ultimi anni la dimensione corporea di chi traduce è stata ulteriormente tematizzata ed approfondita per via dell'emergere di due ordini di questioni: a) la traduzione automatica, in merito alla quale mi limito qui soltanto a segnalare che gli attuali sistemi di traduzione automatica realizzano il desiderio di avere un traduttore invisibile che produca un “calco” dell'originale, invernando dunque

p. 144), ambito che negli ultimi anni ha poi preferito identificare come quello degli intrecci ('Verflechtungen' o 'interweaving') di culture teatrali (Fischer-Lichte & Jost & Jain 2014).

il paradigma corrente della traduzione;¹⁰ b.) le *identity politics*: a questo riguardo, mi pare che – al di là della polarizzazione tra universalismo e essenzialismo e delle interpretazioni identitarie – il dibattito nato intorno alle traduzioni delle poesie di Amanda Gorman nel 2021 ponga in fondo una questione interessante: a chi è giusto affidare le traduzioni (Preciado 2023, pp. 484-488)? Chi traduce che cosa? Se i traduttori o le traduttrici non sono traghettatori neutri, essi sono appunto esseri incarnati e situati con uno specifico bagaglio esperienziale, sempre calati in una specifica configurazione politica, linguistica, tecnologica (Wolf 2017).¹¹

3. *Liberazione dall'egida di un significato precostituito*

L'ultima questione su cui intendo soffermarmi è la possibilità che gli studi sulla performance offrono agli studi sulla traduzione di ripensare la questione del significato. Mi sembra infatti particolarmente vantaggioso estendere all'ambito della traduzione quel cambio di paradigma che ha avuto luogo con le avanguardie storiche (in particolare Ejzenstejn e Mejerchol'd) il quale, se oggi appare scontato nel mondo del teatro, suona paradossale invece nell'ambito della traduzione: il cambio di paradigma consisterebbe nel liberare le traduzioni dal compito della trasmissione di un significato precostituito – ed, eventualmente, immaginare un nuovo modo di tradurre non orientato alla trasmissione di un contenuto ritenuto autonomo rispetto alla sua forma.

Nella performance, non soltanto non ne va della trasmissione di un significato precostituito, ma Fischer-Lichte descrive i processi messi in atto dalla performance per desementizzare il gesto e per farlo apparire come in-significante, privo di significato. Il risultato è che quel gesto significa soltanto sé stesso in maniera autoreferenziale, interrompendo la catena di significati e di intesi, senza rimandare ad altro. Il gesto appare dunque *in quanto tale*, nel suo essere fenomenico, nella sua specificità materica, in cui significante e significato coincidono. A partire da questa cesura, o “crisi” di comprensione, i significati riemergono in maniera plurale, attraverso l'avvicinarsi di sempre nuove ipotesi dina-

¹⁰ “En chair et en os” è il nome di un collettivo di traduttori ‘umani’ formatosi recentemente come osservatorio critico dell'impatto della tecnologia sul lavoro di traduttrici e traduttori (<https://enchairetenos.org/> – ultimo accesso 03/10/2024).

¹¹ Proponendo un raddoppiamento teorico, vale la pena ricordare che Baz Kershaw (1999, p. 13) ha definito le nostre società che si trovano alla confluenza di capitalismo e democrazia ‘società performative’, all'interno delle quali l'elevata mediatizzazione rende la performance uno dei maggiori strumenti per la negoziazione del potere e dell'autorità.

niche e mai definitive, andando così a risemantizzare il gesto performato.¹²

Ma come può la traduzione tentare di smarcarsi dal dogma della fedeltà alla conservazione del significato? Un esercizio traduttivo che tenta di prescindere dal significato del testo di partenza si trova in quelle pratiche che prendono il nome di «traduzione omofona», «oberflächenübersetzung» o «traducson» che operano tra le lingue con l'intenzione di conservare il suono delle composizioni, stravolgendone appunto il significato. Il riferimento è ai componimenti di Ernst Jandl che pratica questa tecnica con intento critico sui testi classici del canone occidentale. Oppure, con un sorta di *mise en abyme*, in questa direzione vanno gli effetti comici suscitati dalla traduzione omofona nel *Poenulus* di Plauto nella scena in cui Milfione finge di conoscere il punico e propone una traduzione omofona delle parole di Annone.

Il punto importante che mi sembrano evidenziare queste pratiche è come sia proprio il momento della traduzione a scindere significante e significato all'interno della lingua. Ma ciò che la traduzione può mutuare dalla performance è la convinzione che il significato in nessun modo precede la traduzione, in nessun modo può essere inteso come un elemento precostituito o predeterminato. Il significato non precede il significante, ma si produce nel significante, va cercato nella stessa materialità della parola o della lingua. In questo Fischer-Lichte è molto chiara: «il significato si produce all'atto della percezione e come atto di percezione» (2014, p. 244).

Paradossalmente dunque, e in un gesto quasi dialettico, l'attività di traduzione tende a imprimere la separazione tra significante e significato per poi indicare una lingua in cui questi due elementi non sono più separabili. Nei termini di Walter Benjamin: nell'originale, la lingua e il suo contenuto sono uniti in maniera «naturale», la traduzione forza la separazione di questi due elementi generando da un lato una lingua «più possente» (2023, p. 73), più vicina alla lingua pura, la lingua che non significa più nulla, se non sé stessa (la lingua dei puri nomi di Adamo che corrisponde al gesto puro indicato da Fischer-Lichte), dall'altro lato abbiamo un accerchiamento del nome della lingua pura attraverso la moltiplicazione dei modi di dirlo. E il Benjamin traduttore, decisamente in penombra nel saggio sul *Compito del traduttore*, sembra però in questo caso dare eccezionalmente un suggerimento di natura pratica: lavorando sulla letteralità della sintassi si può tentare di far emergere la parola in quanto tale.

¹² A questo proposito cfr. Mazzocut-Mis (2019).

La vera traduzione è traslucida, fa passare la luce (*durchscheinend*), non copre l'originale, non gli fa ombra, ma lascia che la lingua pura, quasi rafforzata dal suo stesso medium ricada più pienamente sull'originale. E questo è reso possibile soprattutto dalla letteralità della trasposizione della sintassi. (Benjamin 2023, p. 91)

Per concludere, vorrei portare l'attenzione su due *mise en abyme*, su due esempi di traduzione performata o performance di traduzione che indicano un ulteriore piano in cui la pratica della performance si coniuga con quella della traduzione.

Nel 2000 la performer Caroline Bergvall ha raccolto le 47 traduzioni in lingua inglese dei primi tre versi della *Divina Commedia* fino a quel momento pubblicate e le ha lette una dopo l'altra senza interruzioni seguendo l'ordine alfabetico del primo verso dei testi tradotti. Il risultato è la performance "VIA – 48 Dante Variations" oggi fruibile tramite una registrazione audio.¹³ La ripetizione della traduzione, nella ridondanza della variazione, accentua l'aspetto materiale della lingua e sembra liberare, per progressivo svuotamento, la traduzione dal compito della trasmissione del significato. Se nella traduzione ne andasse soltanto di questo non si spiegherebbe la necessità di ritraduzione che caratterizza tutte le maggiori opere poetiche, i testi sacri e quelli filosofici, necessità sulla quale insiste la performance di Bergvall creando le condizioni per l'eventuale generazione di un nuovo significato, questa volta tramite accumulazione di differenti traduzioni.

Il secondo esempio muove invece da una sorta di paradosso dell'autoriferimento: sebbene la traduzione dia l'impressione di poter separare significante e significato, inscindibile è il legame tra la lingua in cui si parla e il cosiddetto contenuto. Tra l'Italia e la lingua italiana, ad esempio, intercorre un rapporto diverso e più stringente che tra l'Italia e la lingua giapponese. Se dunque evocarò l'Italia in un discorso in lingua italiana avrò un effetto di autoriferimento diverso che se nominassi l'Italia all'interno di una conversazione in giapponese. Ionesco (1961, p. 28) gioca magistralmente con questo autoriferimento, generando un effetto comico che schernisce ogni legge della traduzione che si fa meccanica suggerendone la complicità con i nazionalismi:

"Professore: È tanto semplice: alla parola Italia corrisponde in francese la parola Francia, che ne è la traduzione esatta. La mia patria è la Francia. Francia in orientale: Oriente. La mia patria è l'Oriente. Oriente in portoghese: Portogallo. L'espressione orientale: la mia patria è l'Oriente si tradurrà perciò in portoghese: la mia patria è il Portogallo. E così via..."

¹³ Disponibile sul sito dell'artista: <https://carolinebergvall.com/work/via-48-dante-variations/> [ultimo accesso: 29 giugno 2024].

Bibliografia

- Apel F., *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens* (1982), trad. *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, Guerini & Ass., Milano 1997.
- Basso S., *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- Benjamin W., «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923); trad. *Il compito del traduttore*, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- Bergvall C., “Via. 48 Dante Variations”. Disponibile a: <https://carolinebergvall.com/work/via-48-dante-variations/> [ultimo accesso: 29 giugno 2024].
- Danto A., *Danger and Disturbation. The Art of Marina Abramović*, in M. Christian (a cura di), *Marina Abramović: the artist is present*, Museum of Modern Art, New York 2010.
- Etkind E., *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, L'âge de l'homme, Lausanne 1982.
- van Lawick H. & Jirku B. E., *Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht*, in H. van Lawick, B. E. Jirku (a cura di), *Übersetzen als Performanz. Translation und Translationswissenschaft in performativem Licht*, Lit-Verlag, Vienna-Berlino 2012.
- Fischer-Lichte E., *Die Inszenierung der Übersetzung als kulturelle Transformation*, in E. Fischer-Lichte, F. Paul, B. Schultze, H. Turk (a cura di), *Soziale und theatrale Konventionen als Problem der Dramenübersetzung*, Narr, Tübingen, 1988, pp.129-44.
- Fischer-Lichte E., *Ästhetik des Performativen* (2004); trad. *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci editore, Roma 2014.
- Fischer-Lichte E., Jost T, Jain S.I., *The Politics of Interweaving Performance Cultures. Beyond Postcolonialism*, Routledge, London New York 2014.
- Fontana L., *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione*, Il Saggiatore, Milano 2009.
- Hegel G. W. F., *Wissenschaft der Logik* (1832), trad. *Scienza della Logica*, Laterza, Roma-Bari 1984.
- Heidegger M., ‘Der Spruch des Anaximander’ (1946); trad. ‘Il detto di Anassimandro’ in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968.
- Heidegger M., *Vom Wesen der Wahrheit. Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet* (1988); trad. *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, Adelphi, Milano 1997.

- Herrmann M., *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts*, in H. Klier (a cura di), *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, Wissenschaftliche Buchgemeinschaft, Darmstadt 1981, pp. 15-24.
- Kershaw B., *The Radical in Performance: Between Brecht and Bau-drillard*, Routledge, London and New York, 1999.
- Ionesco E., *La leçon* (1951); trad. *La Lezione*, Einaudi, Torino 1961¹.
- Ivancic B. & Zepter A.L., *Embodiment in Translation Studies: Different Perspectives*, in “inTRAlinea”, 2022 [URL= <https://www.intralinea.org/specials/article/2607>].
- Lehmann H.T., *La presenza del teatro*, in “Culture teatrali”, 21 (2011), pp. 17-31, p. 20.
- Mattioli E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001.
- Mazzocut-Mis M., *Aesthetics, theatricality and performativity: an introduction*, in “Aisthesis”, 12/1 (2019), pp. 115-122.
- Meschonnic H., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.
- Nardelli E., ‘Benedetto Croce traduttore di Hegel’, in F. Iannelli, F. Vercellone, K. Vieweg (a cura di), *Approssimazioni. Echi del Bel Paese nel sistema hegeliano – Wirkungsgeschichte della filosofia di Hegel in Italia*, Mimesis Edizioni, Milano 2022, pp. 333-347.
- Preciado P. B., *Dysphoria Mundi* (2022), trad. *Dysphoria Mundi*, Fandango Libri, Roma 2023.
- Schechner R., *Performance Studies. An Introduction*, Routledge, London and New York 2002.
- Schneider R., *Performance Remains*, in “Performance Research”, 6/2 (2001), pp. 100-108.
- Spivak G.Ch., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge – London 2012.
- Turner V., *The Anthropology of Performance* (1987), trad. *Antropologia della performance*, Il Mulino, Bologna 1993.
- Venuti L., *The Translator’s Invisibility: A History of Translation* (2008); trad. *L’invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, Armando Editore, Roma 1999.
- Wolf M., *A “Performative Turn” in Translation Studies? Reflections from a sociological perspective*, in “TranscUlturAl”, 9.1 (2017), pp. 27-44.