

# Tradurre Vyrypaev per il teatro

Teodoro Bonci del Bene e Giulia De Florio

## Introduzione

L'articolo indaga la traduzione in lingua italiana di alcuni testi drammatici di Ivan Vyrypaev. Nella prima parte dell'articolo indichiamo brevemente le peculiarità del testo drammatico – e quindi della sua traduzione – per poi sintetizzare le posizioni più autorevoli finora espresse. La seconda parte dell'articolo illustra le caratteristiche principali della poetica del drammaturgo russo Ivan Vyrypaev (Irkutsk, 1974), la sua concezione di testo drammatico, i maestri e le fonti da cui trae la propria singolare visione del teatro, dell'arte e del mondo contemporaneo. L'oggetto d'analisi che costituisce la terza e ultima parte è la traduzione in italiano di otto testi drammatici di Vyrypaev, inclusi nella raccolta *Teatro*, pubblicata nel 2019 dalla casa editrice Cue Press. Attraverso alcuni esempi illustriamo le maggiori difficoltà che i testi presentano e le soluzioni proposte sulla base di uno specifico approccio alla traduzione teatrale. Le conclusioni riassumono i punti salienti del *case study* prescelto, esplicitando la 'condotta traduttiva' che ha connotato il lavoro sui testi di Vyrypaev.

## 1. Terminologia

Dalla seconda metà del Novecento, in particolare a partire dagli anni Ottanta, alcuni concetti sono diventati criteri imprescindibili per la traduzione teatrale: in particolare, gli studiosi sottolineano con una certa frequenza l'importanza della *teatralità* o *performabilità* (*performability*) del

testo e la sua *dicibilità* o *recitabilità* (*speakability*). Se la teatralità si focalizza sul rapporto tra il testo scritto e la sua rappresentazione scenica, la dicibilità pertiene invece all'aspetto locutorio e alle caratteristiche del dialogo (o monologo) teatrale. È già stato dibattuto e ricordato in molte sedi il lungo lavoro teorico di Susan Bassnett e la serie di ripensamenti che l'hanno portata nel corso del tempo a mutare le proprie posizioni iniziali (Bassnett 1985; 1990; 1991; 1998) sia circa il concetto di *performability* in generale, sia in particolare sulla possibile esistenza di un *gestic text*<sup>1</sup> già inscritto nel testo che dovrebbe fungere da orientamento per il traduttore.

Mary Snell-Hornby (2007) individua tre approcci principali alla questione: semiotico, globale e socioculturale. Secondo quello semiotico e globale (holistic) *performability* è «the main criterion for both the analysis and the assessment of theatre translation»; secondo l'approccio socioculturale invece si tratta di un concetto storicamente determinato, da intendere «less as a criterion of quality and more as an indicator of power relations» (Marinetti 2013: 309-310). È questa la conclusione a cui pare essere approdata negli ultimi lavori teorici anche Bassnett, tra le prime a indicare la qualità performativa del testo teatrale.

La *performability* tende a essere considerata sempre di più «a pragmatic instrument associated with the style, conventions, and ideology of the target cultural environment» (Bigliuzzi 2013: 4). L'accento sull'uso pragmatico dello strumento scenico ri-orienta la sua applicazione sulla base della cultura, del periodo o della tipologia di spettacolo cui si applica:

Since drama is essentially rooted in a given culture, it could further be argued and asserted that universal applicability of a set of criteria established to determine

performability need not to be the main issue. Instead the focus could be on the predictability of such established criteria for a given culture, period or drama type (Che 2011).

Altri due elementi sono da tenere in considerazione circa la *performability* come possibile criterio guida della traduzione teatrale: in primo luogo una maggiore attenzione al destinatario finale, inteso sia come il lettore del testo tradotto, ma soprattutto come spettatore della messinscena, al quale di conseguenza si legano le questioni di adattamento culturale, tradizionalmente riassunte nella dicotomia “traduzione addomesticante” / “traduzione estraniante” teorizzata da Lawrence Venuti (Venuti 1995); secondariamente, il grado di partecipazione e coinvolgimento del traduttore nel macro-processo produttivo che porta dal copione in una lingua alla messinscena nell'altra (Menin 2014: 327).

L'altro grande nodo teorico riguarda il concetto di *speakability*; esso coinvolge la lunghezza delle parole, il ritmo delle frasi e la voce di chi le deve pronunciare<sup>2</sup>. Simile a tale concezione è il criterio di *seguibilità* introdotto da Elam: «Il particolare contesto comunicativo (la presenza a teatro di spettatori spesso a grande distanza dal palco) e l'intreccio tra dialogo e azioni narrate costringono la parola teatrale a essere chiara, diretta, facilmente comprensibile, in una parola 'seguibile' agilmente dagli spettatori» (Menin 2014: 314). Le posizioni più recenti a riguardo tendono a relativizzare presunti valori universali e a impostare la discussione su elementi concreti ed esperienze condivise, ricordando che «language on stage has a specific oral and gestural quality, but it is not fixed once and for all, and is particular to each author» (Besson 2013: 155).

A conti fatti, il traduttore si trova a dover scegliere se operare una traduzione *per* la pagina *per* il lettore, oppure una traduzione *per* la scena quindi *per* lo spettatore.

In questo intricato “labirinto” – per citare Bassnett – il testo di partenza orientato al lettore sembra inevitabilmente porsi in contrasto con il testo performativo, orientato alla scena. Come sottolinea Bigliuzzi, la questione generale è capire quale sia l'estensione possibile per mediare tra i due approcci (Bigliuzzi 2013: 1-26). Per Espasa un approccio produttivo è «To look at what theatre directors and performers do to the text so that it

becomes performed, and then look at the criteria that have made it performable» (Espasa, 2000: 49). Altrettanto pragmatica è la conclusione di Johnston:

There is no single paradigm or model of engagement, any more than there can be for any of the other constituent signifying systems of the mise-en-scène, other than to suggest a processual creativity whose parameters, methods and solutions are uniquely pre- and re-figured within the dot object of the text to be translated (Johnston 2013: 369-370).

Riflettendo sul lavoro svolto sui testi del drammaturgo russo Ivan Vyrpaev ci sembra molto calzante il suggerimento della regista teatrale e attrice Maryse Pelletier per la quale

What is important in the theatre is not the exactness of the words but the effect they create in the context in which they have been placed. If an actor has to sustain an intention or a change of intention on a certain word, I would prefer that the word be strong rather than exact, vivid rather than correct (Pelletier 1988: 32).

Pertanto, per rispondere alla domanda di Bigliuzzi, i due approcci sono mediabili nel rimanere in equilibrio continuamente mutevole tra il testo di partenza, e allargando lo sguardo, l'autore di partenza, e il testo di arrivo, semioticamente inteso come complesso sistema di codice verbale, gestuale, ritmico etc. In questo modo la riflessione teorica diventa ‘mappatura’ delle dinamiche che hanno luogo nel mondo teatrale e serve da orientamento condiviso e basato sull'analisi di dati, esperienze, testi ed eventi fissati in una determinata epoca e cultura.

## 2. In principio era l'autore: Ivan Vyrpaev

Prima di entrare nel dettaglio in merito al lavoro di traduzione e messinscena dei testi di Ivan Vyrpaev (Irkutsk, 1974) in Italia, evidenziamo gli elementi portanti della visione che il drammaturgo russo ha elaborato nel corso degli anni con riferimento al testo drammatico, sottolineando le caratteristiche formali e stilistiche che connotano il suo linguaggio artistico e che sono indissolubilmente legate ai temi e alle posizioni esistenziali espresse dai personaggi dei suoi testi.

Vyrpaev inizia il proprio percorso artistico all'interno del Novaja Drama, un fenomeno

artistico che ha portato nel suo complesso a un pieno rinnovamento dell'estetica teatrale e della drammaturgia russa degli anni Duemila (Lipoveckij 2008) (Bolotjan, Lavlinskij 2010) (Merkulova 2011) (Žurčeva 2011).

Da un punto di vista strettamente letterario i testi di Vyrypaev sembrano rientrare in quello che Michail Epštejn definisce *neo-sentimentalismo* la cui estetica

определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как пронзительное лирическое<sup>3</sup> (Epštejn 2005: 438).

La ricerca di un dialogo autentico, di un 'contatto' reale è al centro della ricerca di Vyrypaev; è chiara l'influenza di Stanislavskij e la necessità per l'attore di instaurare un dialogo onesto, sincero con il pubblico: il primo (l'attore/attrice) agisce verbalmente, il secondo lo fa attraverso la qualità del proprio ascolto.

Ed è qui che si innesta uno dei cardini della poetica di Vyrypaev, nel passaggio dal piano puramente verbale a quello emotivo-affettivo. Soltanto penetrando a fondo e scavando nella sfera emozionale si può tentare di dare un senso al caos che sembra governare il destino dell'uomo. Coloro che accettano di esistere in relazione all'altro possono realmente percepire la propria natura di «noi-coscienza» (Tjupa 2009) che tende per natura all'interazione, all'incontro, all'evento comunicativo «как диалог взаимодействующих равноправных сознаний, которые полностью раскрываются в процессе диалога, не теряя своей самооценности»<sup>4</sup> (Kurant 2018: 94).

Particolarmente precise e calzanti sono le parole pronunciate dallo stesso Vyrypaev in una recente intervista rilasciata a Trifon Bebutov per il sito «Afiša Daily»:

То, что я сейчас говорю, раньше могло находиться в области мистики или эзотерики. Но сегодня это почти научный подход. Мы с вами — сознание, которое проявляет себя в форме людей, которые сейчас разговаривают. Главным элементом этого проявления является коммуникация. Чем лучше она выстроена, тем легче протекает энергия, и нам всем от этого хорошо<sup>5</sup> (Bebutov 2020).

La visione di Vyrypaev è sintetica e convergente e deriva dagli innumerevoli studi ed esperienze accumulate nel corso degli anni<sup>6</sup>. Vyrypaev ha una formazione classicamente attoriale e maestri riconosciuti, grazie ai quali ha sviluppato una precisa concezione del testo drammatico<sup>7</sup>: ci riferiamo in particolare a Vjačeslav Vsevolodovič Kokorin (1944-2017), regista e direttore artistico del TJUZ (Teatro del giovane spettatore), prima a Irkutsk e poi a Ekaterinburg, e Aleksandr Michajlovič Polamišev (1923-2010), regista e insegnante di teatro.

Tra le numerose sollecitazioni provocate dalla lettura dei testi di Vyrypaev e dalla visione delle loro messinscene, ci soffermiamo ora su due elementi che a nostro avviso caratterizzano il suo approccio alla parola teatrale.

Il primo elemento che con forza connota i testi di Vyrypaev è senz'altro il linguaggio. Marchio distintivo del teatro di Vyrypaev sono i monologhi fiume e i lunghissimi dialoghi che sembrano riproporre ossessivamente e con minime variazioni uno stesso pensiero. L'impalcatura drammaturgica si regge perciò più sulla dimensione verbale e sonora che sulle azioni fisiche o sulle didascalie. In base a questo criterio si può inoltre osservare un'evoluzione nell'opera di Vyrypaev: se le prime prove, sia teatrali sia cinematografiche<sup>8</sup>, erano incentrate sul suono, la musica, in particolare il rap, gli ultimi testi, pur partendo dalla stessa posizione estetica, si concentrano soprattutto sulla materia verbale in sé, per produrre lo stesso effetto (Wilmes 2018: 235).

L'insistenza sull'aspetto "orale" della narrazione si manifesta nelle modulazioni ritmiche che compongono il testo e si fanno portatrici non soltanto della narrazione ma anche del suo impatto emotivo sullo spettatore. Susanna Weygandt dimostra in modo convincente che «The disappearance of physical movement in favour of acoustic reference and instead of visual depiction in Vyrypaev's dramas is a form of contemporary *skaz*» (Weygandt 2018: 6). Questo nuovo tipo di *skaz* contemporaneo, prosegue Weygandt, è centrale nelle dinamiche drammaturgiche dei testi di Vyrypaev: in primo luogo è caratterizzato da un linguaggio colloquiale con abbondante uso di parole gergali, slang, pause, interiezioni che appaiono forti in quanto autentica riproduzione della lingua parlata in società (*ibidem*: 6). È evidente in questo caso il recupero della funzione dello *skaz*

classicamente inteso di Gogol' e soprattutto di Michail Zošenko in cui la ricerca di un'autenticità esistenziale passa forzatamente dal linguaggio che si appropria delle caratteristiche ritmico-stilistiche del parlato di una società, quella sovietica, appena 'nata'<sup>9</sup>.

Del resto la riflessione sul linguaggio contemporaneo e le sue peculiarità espressive è un tratto che caratterizza il *dokumental'nyj teatr* [teatro documentale], da cui Vyrypaev è stato influenzato negli anni della sua collaborazione con il Teatr.doc, e la tecnica del *verbatim*<sup>10</sup> a essa collegata: «In this theatre [documentary theatre], contemporary language, and more specifically, the socially-marked speech becomes the main topic of the performance, relegating the dramatic conflict and characters to the second plane» (Boimers and Lipovetskij 2011: 211).

In secondo luogo Vyrypaev è in grado di portare al massimo livello la dissonanza strutturale dello *skaz* attraverso la quale egli può sottolineare la presenza di una doppia voce (*double voicedness*) – quella dell'autore e quella del personaggio – amplificando in modo significativo la portata citazionale della parola espressa e complicando la stratificazione di senso nelle dinamiche relazionali personaggio-attore-autore<sup>11</sup>. Ciò porta a un pieno coinvolgimento dello spettatore che sembra partecipare alla ricerca della voce autentica:

When the actor who is speaking or rapping does not identify with the role, the burden of authenticity shifts to the audience. The structural dissonance stimulates the audience's creative potential. It is precisely in the gap between actor and role that authenticity is up for grabs, and the spectator is integrated into the conception (Weygandt 2018: 11).

Tale integrazione, o 'contatto', col pubblico non si basa però su uno scambio strettamente razionale e intelligibile con gli spettatori e non si realizza su un piano discorsivo o mimetico. Al contrario è la qualità 'affettiva'<sup>12</sup> del linguaggio di Vyrypaev che viene portata in primo piano (Wilmes 2018: 239). Soprattutto nei primi testi drammatici Vyrypaev usa ogni mezzo sintattico e lessicale per far sprofondare i propri personaggi – e con loro gli spettatori – in un vortice di sensazioni al limite, tramite il frequente ricorso al linguaggio scurrile, profano e volgare (il *mat*), le descrizioni di sesso spinto e l'aborto (*Abbracci insopportabilmente lunghi*), le scene di violenza

che spaziano dall'omicidio (*Ossigeno*), al suicidio (*Illusioni*) e al cannibalismo (*Luglio*). Il tema della violenza è denominatore comune del teatro post-moderno e in particolare del Novaja Drama; ma se per molti testi drammatici crudeltà<sup>13</sup> e violenza testimoniano lo stato di fatto del trauma non elaborato della Russia post-sovietica, in Vyrypaev questo avviene soltanto in *Ossigeno* che esplicita nel finale il suo intento:

Ed ecco che arriva il ventunesimo secolo. Ecco Sasha e Sasha, gente del terzo millennio. Ricordateli per come sono. Questa è una generazione intera. Ricordateli come una vecchia fotografia. È la generazione sulle cui teste si sta abbattendo a gran velocità dallo spazio siderale un enorme meteorite (Vyrypaev 2019a: 33).

Nelle opere successive la risposta del drammaturgo, al pari della sua concezione esistenziale, si evolve; la violenza non testimonia più la mancanza di significati trascendentali (Lipoveckij 2008), ma è parte inscindibile dell'esperienza umana che deve sollecitare e provocare una crescita spirituale (Wilmes 2018: 240). Manifestando sulla scena la propria forza illocutoria e perlocutoria (Austin 1962) il linguaggio di Vyrypaev riesce ad andare oltre la rappresentabilità del reale, e – al pari del corpo – a impattare quella realtà, modificandola. Infine, ci pare non trascurabile legare il discorso ritmico-intonativo, già approfondito nel teatro russo moderno, alla dimensione spirituale prima accennata che attraversa le opere di Vyrypaev e che rappresenta una parte consistente della sua ricerca. Vyrypaev ha trascorso molto tempo a contatto con la cultura rituale dell'America centrale, in particolare del Perù, e con le pratiche sciamaniche che sono ancora ben vive e presenti in Amazzonia<sup>14</sup>. Anche la sua appartenenza alla religione ortodossa induce a pensare che il drammaturgo non sia estraneo ad alcuni elementi strutturali della liturgia ortodossa, quale la ripetizione di formule fisse, al centro del dialogo tra il credente e Dio.

Con questo non vogliamo affermare la totale adesione di Vyrypaev a pratiche o riti religiosi precisi, ma includere nell'analisi della sua visione artistica un aspetto non secondario, almeno come fonte e punto di partenza della sua personale ricerca artistica.

La riflessione si arricchisce quando nei testi di Vyrypaev l'atteggiamento contemplativo e trascendente viene repentinamente riportato sul

piano della realtà attraverso l'ironia, mediante la quale il drammaturgo può permettersi il distacco necessario dal personaggio. Ci riferiamo, per esempio, al personaggio di Lama John, guida spirituale buddista in *Dreamworks*, di cui appare in trasparenza la storia omosessuale con Maximilian, o a Gabriel in *Ubriachi*, al quale vengono trasferiti i poteri sacerdotali del fratello prete cattolico, per sposare Max e Laura. Nell'impatto del linguaggio sullo spettatore si crea in questo caso un effetto secondario – la risata – amplificato dal contrasto con la serietà del senso letterale dei dialoghi.

Le contraddizioni e i paradossi con cui Vyrypaev ama giocare e 'intrattenere' gli spettatori ci portano al secondo elemento da sottolineare prima di passare all'analisi vera e propria dei testi. Investigando i procedimenti stilistici e le tecniche di scrittura drammatica che Vyrypaev domina con incisività è importante chiedersi quale sia per il drammaturgo l'obiettivo del teatro, e in ultima analisi, dell'arte. Secondo Vyrypaev l'arte teatrale, tramite le sue precise e riconoscibili cornici, permette di creare una distanza tra chi osserva e la cosa osservata e di vivere a pieno un'esperienza rimanendo allo stesso tempo dentro e fuori di essa, esattamente come il traduttore che attraversa di continuo i due sistemi semiotici in cui si muove, quello di partenza e quello di arrivo.

Vyrypaev considera la contemporaneità nient'altro che la ricerca di un modo di comunicare, un modo che dalla sfera emozionale sfocia in quella concettuale e di cui egli si serve per raggiungere l'obiettivo ultimo del suo scrivere: il pubblico, lo spettatore<sup>15</sup>. Se il coinvolgimento del pubblico è il principio che guida la visione di Vyrypaev (Weygandt 2018: 5) l'uso di formule, il ritmo ossessivo, la necessità di trasmettere in maniera comprensibile messaggi ed esperienze di profondo contenuto filosofico e ad alto tasso emozionale diventano tutti espedienti il cui scopo è stabilire un contatto reale con lo spettatore, per costruire con lui una nuova percezione del mondo e quindi modificarlo<sup>16</sup>.

Ключевая цель искусства — образование. Знание о себе и о мире. Ты отвечаешь на внутренние вопросы не просто интеллектуально, а именно чувственно. Смотришь на разные вещи с разных перспектив<sup>17</sup> (Tokareva 2014).

### 3. Case study: *Teatro di Ivan Vyrypaev*

*Teatro* (Cue Press, 2019) rappresenta la tappa finale del progetto "Cantiere Vyrypaev", il lungo percorso che ha portato alla produzione di alcuni spettacoli di Ivan Vyrypaev in Italia e alla pubblicazione nel 2019 degli otto testi presi in analisi. Gli spettacoli sono stati allestiti da Teodoro Bonci del Bene e dalla sua compagnia teatrale BAM (Big Action Money) fondata nel 2010 e formata da Teodoro Bonci del Bene, Carolina Cangini, Matteo Rubagotti, e Kristina Likhaceva e coordinata da Margherita Gigante.

Dopo aver illustrato gli approcci teorici più recenti e aver brevemente descritto le peculiarità della scrittura di Vyrypaev per il teatro analizziamo alcuni esempi tratti dalla raccolta pubblicata in Italia che riguardano tre livelli: lessicale, sintattico e ritmico-intonativo.

Una premessa è d'obbligo: secondo la psicolinguistica durante la lettura di qualsiasi testo, il cervello riproduce mentalmente la pronuncia orale (inflexione, prosodia, intonazione) che i segni grafici codificano in modo molto limitato. Si tratta di un'attività generalmente inconscia nel lettore, ma che assume un peso ancor più rilevante quando si parla di un testo scritto pensato per essere 'pronunciato', come il testo teatrale. Poiché il ripristino dell'oralità influisce in modo decisivo sull'interpretazione globale del testo da parte del traduttore (Salmon 2018) l'osservazione diretta di alcuni spettacoli in lingua russa, per la regia dello stesso Vyrypaev, hanno permesso al traduttore di formulare un'interpretazione del testo molto dettagliata.

Partendo dal presupposto che il parametro contrastivo alla base del processo di traduzione è la marcatezza funzionale (Salmon 2017: 190-193) la traduzione si è mossa tenendo presente: 1) la forza dell'impatto del linguaggio sullo spettatore; 2) il livello ritmico-intonativo marcato dei dialoghi e dei monologhi; 3) i concetti di autenticità e artificiosità che dal piano esistenziale scivolano in quello del linguaggio.

Lo scopo era fornire una traduzione equifunzionale di un testo creativo, orientata allo spettatore, ovvero per la scena, aderente ai criteri di *performability* e *speakability* e in grado di rappresentare l'autore russo in modo che fosse riconoscibile per lo spettatore italiano.

### 3.1 Livello lessicale

Si è parlato di un'accentuazione della dimensione affettiva di alcuni vocaboli che nel testo e in scena assumono una forte carica emotiva, positiva o negativa. Questo accade soprattutto quando sono inseriti in una frase o in più passaggi che si ripetono durante lo svolgersi della vicenda.

In *Illusioni*<sup>18</sup> Margaret scrive una lettera ad Albert in cui si ripete spesso la parola *postojanstvo*:

«Дорогой Альберт, я решила это сделать, потому что окончательно перестала понимать, как тут все функционирует. Я не понимаю, из чего тут все складывается, что из чего вытекает. Я не вижу причин, по которым все развивается. Я не нахожу закона. Я не нахожу постоянства. Должно же быть какое-то **постоянство**, Альберт? Ведь **должно же быть хоть какое-то постоянство в этом огромном переменчивом космосе**, Альберт? Ведь **должно же быть хоть какое-то постоянство в этом переменчивом космосе**, Альберт?..» Весь лист с двух сторон был исписан только этой фразой. И в конце листа было написано еще несколько строк, вот они: «Любовь может быть и не взаимной, потому что я всю жизнь любила тебя, Альберт. Я люблю тебя. Ты не виноват в моей смерти. В моей смерти виновато это проклятое **непостоянство**. Прости. Прощай» (Vyrypaev 2019b: 318).

«Caro Albert, ho preso questa decisione perché non riesco più a capire come funziona tutto quanto. Non capisco qual è il principio secondo il quale tutto accade, cosa genera cosa. Non riesco a collegare le cause e gli effetti. Non riesco a trovare le regole. Non riesco a trovare una **continuità**. **Deve esserci qualcosa di eterno**, Albert. In fondo, **deve esserci qualcosa di eterno** in questo immenso e **mutevole** universo, vero, Albert? In fondo, **deve esserci qualcosa di eterno** in questo immenso e **mutevole** universo, vero, Albert?», e tutto il resto del foglio era occupato da quest'unica frase ripetuta su entrambe i lati. In fondo al foglio c'erano ancora un paio di righe, queste: «L'amore vero può anche non essere corrisposto, perché io ti ho amato per tutta la vita, Albert. Io ti amo. Non hai colpa della mia morte. La causa della mia morte è questa dannata **mancanza di eternità**. Perdonami. Addio» (Vyrypaev 2019a: 77).

Nel passaggio in italiano i due sostantivi *postojanstvo* e *nepostojanstvo* sono stati resi, rispettivamente con “continuità”, “eterno”, “eternità” e “mutevole”, “mancanza di eternità”. La scelta è dettata dalla necessità di colpire lo spettatore dal punto di vista emotivo. Si tratta di un momento particolarmente commovente dello spettacolo in cui il pubblico è coinvolto e toccato

dalle parole della donna. Perciò il tema viene introdotto dalla parola “continuità”, letteralmente più vicina al lessema russo, ma in italiano più ambigua. L'apice emotivo è invece segnalato dall'aggettivo “eterno”, meno ambiguo e legato alla sfera amorosa.

Di segno opposto, negativo, è invece la carica di alcune parole che contraddistinguono un momento del dialogo tra Barbara e Verner in *Linea solare*<sup>19</sup>. La commedia si apre e si svolge interamente in uno spazio e un tempo ben definiti: la casa di Barbara e Verner Soleil alle cinque di mattina. I due sono nel bel mezzo di una furiosa lite e di una crisi matrimoniale, ma il finale suggerisce una soluzione dall'*impasse verbale*<sup>20</sup> che avviluppa i due protagonisti. Nel momento di massima incomprensione reciproca entra in gioco la gelosia di Barbara nei confronti di Verner:

Barbara И ты проводишь с собой молодых **телок**, и вы тут трахаетесь на холодильнике и на стиральном машине и катаетесь по полу, наматывая на свои голые жопы пыль от ковра.

Вернер Главное, что тебя нет, Barbara. Нигде!

Barbara Меня нет, и ты прыгаешь вокруг своих **телок**, как обдолбавшийся фенотриптиленом кенгуру, а твои бляди засовывают свои трусики в нашу соковыжималку и выжимают сок, и ты пьешь его...

Вернер В мою соковыжималку, Barbara, потому что тебя нет.

Barbara Ок, милый, в твою соковыжималку! Сок из **блядских** трусов, и ты пьешь его.

Вернер И тебя нет нигде!

[...]

Barbara А младенец-то, дорогой мой, стоит и ждет за дверью, пока его будущий папаша не натешится со своими напичканными метапроптенолом **блядами**, пока он не закончит кружиться в центрифуге своей стиральной машины, пока он не отстирает свою жопу и жопу своих телок от липкого пластилина. (Vyrypaev 2019b: 224-225)

BARBARA E tu porti a casa delle **ragazzine**, e te le scopi sul frigorifero e sulla lavatrice, e vi rotolate per terra raccogliendo la polvere del tappeto coi vostri culi ignudi. VERNER Ma soprattutto tu non ci sei. Né qui, né altrove! BARBARA Io non ci sono. E tu saltelli intorno alle tue **ragazzine** come un canguro fenotriptilico ubriaco. Poi ti fai una spremuta delle loro mutandine per berne il succo, mettendole nel nostro estrattore...

VERNER Il mio estrattore, Barbara. Tu non esisti.

BARBARA D'accordo, tesoro. Il tuo estrattore. E ti bevi una spremuta di mutandine di **puttanelle**.

VERNER E tu non ci sei!

[...]

BARBARA Ma il bambino, caro mio, è là dietro la porta

che aspetta che il suo futuro papà finisca di spupazzarsi le sue **puttanelle** stragonfie di metaproterenolo e la smetta di farsi centrifugare nella lavatrice finché dal culo suo e delle sue **zoccole** non venga lavata via ogni traccia dell'appiccicosa plastilina. (Vyrypaev 2019a: 201)

I due termini utilizzati in russo – *tělka* e *bljad'* – sono resi in italiano in tre modi: “ragazzine”, “puttanelle”, “zoccole”. La variazione lessicale rispecchia il crescendo negativo (anticlimax) che avviene tra i due sposi.

In una prima versione della traduzione era stato scelto un termine per certi versi più efficace: “sbarbine”. La parola che Treccani definisce gergale<sup>21</sup> è a tutti gli effetti un regionalismo dell'area emiliano-romagnola. Negli anni Ottanta e Novanta essa ha raggiunto una certa popolarità grazie agli Skiantos (1975-1980), un gruppo rock animatore della scena musicale bolognese underground. “Mi piaccion le sbarbine” è il brano di apertura dell'album *Kinotto* (1979) e uno dei pezzi più famosi della band. Se da un lato il termine si adatta, funzionalmente, al russo *tělka*, dall'altro la sua marcatezza regionale e temporale poteva compromettere la fruizione dello spettatore di oggi e perciò è stato sostituito con un più generico “ragazzine”.

Il seguente esempio segnala un passaggio funzionale da una cultura a un'altra: una determinata ambientazione non si riflette soltanto in toponimi o oggetti tipici di quella culturali. Ci sono anche una serie di situazioni che identificano con la stessa efficacia un luogo o un periodo storico. In *UFO*<sup>22</sup> Emily Wesner racconta la propria esperienza di contatto con gli UFO che avviene in un bar dove, oltre a lei, si trova soltanto un ragazzo arabo. Nel momento del contatto, infatti, il cameriere non c'è ed Emily motiva la sua assenza così:

Probabilmente era fuori a fumarsi una sigaretta. (Vyrypaev 2019a: 81)

Он где-то там сидел во дворике, наверное. (Vyrypaev 2019b: 9)

In un contesto italiano una traduzione più vicina al testo di partenza (“sarà stato da qualche parte in cortile”) sarebbe risultata culturalmente marcata, poiché il cortile non fa parte dell'immaginario di chi gestisce o lavora in un bar e, a ben vedere, *dvor* nel contesto della Russia e di molti paesi slavi, non è esattamente un cortile, ma più propriamente una zona comune racchiusa da più palazzi e a uso dei condomini. Questo avrebbe perciò

spostato l'attenzione dello spettatore dalla vicenda principale raccontata da Emily – il suo incontro con gli alieni – a un dettaglio originariamente non marcato, alterando il meccanismo di fruizione dello spettacolo e spostando l'accento logico in un momento del monologo diverso da quello pensato nella versione russa.

### 3.2 Livello sintattico

Alcuni studi condotti da linguisti sui testi teatrali contemporanei hanno evidenziato caratteristiche specifiche attribuibili a due fenomeni: «la mimesi del parlato da un lato, dall'altro l'enfasi della deissi e le strategie discorsive del testo drammatico» (Menin 2014: 318).

In particolare, Silvia Calamai constata che i dialoghi del teatro contemporaneo presentano spesso le seguenti marcature a livello sintattico e grammaticale: paratassi dominante (frasi nominali con ellissi di verbo); ordine marcato della frase; dislocazioni a destra e a sinistra; anacoluti; mancato uso del congiuntivo (Calamai 2009).

Troviamo molte tracce di questi fenomeni in *UFO*, un testo interamente costruito sui monologhi di nove persone intervistate per parlare del loro presunto incontro con gli alieni:

EMILY WENSER

Ma tutto questo non è importante. **Cos'è importante te lo dico adesso.** [...] **All'improvviso** io, insomma così, **all'improvviso** è come se mi avessero fatto una puntura. Non so come spiegarlo diversamente, è come... sai... come... Come se proprio dentro di te si aprisse **qualcosa** e senti **qualcosa** di caldo per tutto il corpo e... (Vyrypaev 2019a: 80)

Но все это не важно. **Хотя важно вот что.** [...] **Вдруг** я... как-то так раз – и **вдруг** как будто мне укол какой-то поставили. Не знаю, как еще сказать, это как, знаете... **это как...** Как будто прямо что-то внутри тебя такое открывается, и тепло по всему телу, и... (Vyrypaev 2019b: 7)

Perché sai, si tratta di un rilassamento totale, **nonostante che non sei steso** e puoi camminare, correre e fare tutto quello che vuoi, ma sei al sicuro, e rilassato. (Vyrypaev 2019a: 81)

Потому что это такое, знаете, полное расслабление, **притом что ты не лежишь**, и ты можешь и ходить, и бегать, и все что угодно делать, но ты в безопасности, ты расслаблен (Vyrypaev 2019b: 8)

HILDA JENSEN

**Cioè, un attimo**, non so come spiegarlo... ma... il mio Io era come se non ci fosse più. **Cioè** io sentivo tutto [...] **Cioè**, mi rendo conto che suona confuso, ma non so come spiegarlielo. [...] **Cioè**, come se non ci fosse la persona che guarda, ma ci fosse solo il guardare. [...] **Cioè** io non sono altro che la visione, non sono altro che il guardare. (Vyrypaev 2019a: 87)

**Ну, то есть**, не знаю, как вам это объяснить, мое я как будто исчезло. **То есть** я все воспринимаю [...] **Ну**, я понимаю, что это звучит невразумительно. Но я не знаю, как вам это объяснить [...] **Ну**, то есть нет того, кто смотрит, а есть только смотрение [...] **То есть** я – это просто видение. (Vyrypaev 2019b: 19)

ROBERT EVANS

È lo sguardo che ciascuno di noi aveva, è un rapporto con il mondo quando, **sa**, tutto intorno è una novità, quando tutto il mondo è vivo, ed è così sconosciuto, quando guardi il mondo e non ne sai niente e **al tempo stesso, allo stesso tempo**, sai qualcosa di **molto molto importante**. Sai qualcosa che è forse la cosa più importante da sapere. (Vyrypaev 2019a: 88)

Это такой взгляд, **ну, знаете**, он у каждого из нас когда-то был, это такое отношение к миру, как будто тут вокруг новое и как будто этот мир, он весь живой, и он, этот мир, он совсем незнакомый, когда смотришь на мир и ничего о нем не знаешь, и **в то же самое время, в то же самое время** знаешь что-то **очень важное, может быть, самое важное, что нужно знать**. (Vyrypaev 2019b: 21)

Si tratta di espedienti che riproducono la lingua parlata e che servono a rendere il discorso più autentico. La traduzione tuttavia non si limita a riprodurre le stesse marcatezze del russo (ripetizioni, dislocazioni etc.), ma ne aggiunge altre tipiche della lingua italiana dove, per esempio, a differenza del russo, è presente una complessa *consecutio temporum*. Così nel monologo di Emily Wenser la congiunzione “nonostante” è seguita da un indicativo anziché dal congiuntivo previsto di norma, uno dei cambiamenti della lingua parlata italiana più osservato negli ultimi vent’anni, benché ancora in via di una precisa normazione (Bricchi 2018: 163-181).

Si noti anche la differenza nell’uso della punteggiatura per rispettare la sua applicazione nei due sistemi linguistici a confronto. Nell’ottica di una lettura/enunciazione ad alta voce l’italiano non favorisce la costruzione di periodi troppo lunghi; da qui deriva la tendenza alla paratassi attraverso l’uso di segni interpuntivi che favoriscono la *dicibilità* degli enunciati.



### 3.3 Livello ritmico-intonativo

Il disegno ritmico del testo (*zvukopis'*) di cui si è detto prima è il marchio di fabbrica di Vyrypaev; lo si può chiaramente ritrovare in ogni suo testo drammatico ed è lo strumento principale che egli utilizza per attivare un dialogo performativo dei personaggi tra di loro e con il pubblico in sala:

Rhythm becomes important functionally: it is the distribution of intervals and accents, the pulsating absence and presence of pauses, and vocalization that create the rhythmic timing that enables his dramas to achieve structure and development in lieu of a plot arc. Rhythm is an organizational tool in Vyrypaev's theatre and cinema, while sound is a way of embodying the story (Weygandt 2018: 11).

Quest’aspetto tocca ovviamente da vicino il problema della *dicibilità* o *speakability* che non viene intesa, in questo caso, come la necessità di scandire bene le parole e renderle facili da pronunciare per l’attore, ma come l’esigenza di seguire la ‘musica del testo’. Nel caso di *Ossigeno*<sup>23</sup> ci riferiamo a una musica precisa, ovvero il rap. Il testo che ha consacrato Vyrypaev come nuova voce della drammaturgia contemporanea è interamente costruito su un ritmo martellante, modellato sulla musica rap, molto popolare nella Russia degli anni Duemila. Non a caso, non è diviso in atti e scene, ma in canzoni fatte di strofe e ritornelli; da qui l’importanza di riprodurre un ritmo simile a quello pensato dall’autore. La visione di un frammento qualunque dello spettacolo fornirebbe facilmente una prova dell’attenzione riservata alla resa sonora del testo italiano; qui ci limitiamo a un semplice conteggio sillabico per dimostrare che in questa traduzione il vertice nella gerarchia del *decision making* è stato occupato dallo schema ritmico.

RITORNELLO

In ogni essere umano ci sono due ballerini: destro e sinistro. Il ballerino destro e il ballerino sinistro. Un respiro solo, per due polmoni. Il destro e il sinistro. In ogni essere umano ci sono due ballerini, il polmone destro, il polmone sinistro. I polmoni ballano, l’ossigeno entra in corpo. Se prendi una zappa e colpisci un tizio al petto all’altezza dei polmoni, quelli smettono di ballare. I ballerini smettono, l’ossigeno non circola (Vyrypaev 2019a: 16).

Припев

А в каждом человеке есть два танцора: правое и левое. Один танцор – правое, другой – левое. Два



легких танцора. Два легких. Правое легкое и левое. В каждом человеке два танцора – его правое и левое легкое. Легкие танцуют, и человек получает кислород. Если взять лопату, ударить по груди человека в районе легких, то танцы прекратятся. Легкие не танцуют, кислород прекращает поступать (Vyrypaev 2019b: 13).

Nel testo russo le sillabe del ritornello sono 137, in quello italiano – includendo le sinalefi – 135. Si tratta di un risultato molto difficile da ottenere nel passaggio dal russo all'italiano a causa dell'asimmetria sillabica tra le due lingue e della ricchezza di elementi clitici nelle lingue romanze. Si osservi poi la resa di *legkoe*, parola polisemica che in russo indica sia l'aggettivo "leggero" (al genere neutro) sia il sostantivo "polmone". L'identificazione "ballerino / polmone" in russo è introdotta in maniera indiretta nella prima frase, dopo i due punti: "pravoe i levoe" (al neutro) infatti non può riferirsi a "tancor" ("ballerino) che è di genere maschile. Viene poi esplicitata grazie alla frase "Dva legkich tancora. Dva legkich. Pravoe legkoe i levoe" (letteralmente: due polmoni del ballerino / due ballerini leggeri. Due polmoni. Il polmone destro e il sinistro); in italiano l'omissione dell'articolo "destro e sinistro" permette di "recuperare" qualche sillaba e suona più slegato rispetto al sostantivo "ballerino" (come lo è nel testo di partenza), assumendo quasi il valore di nome proprio. Il passaggio da "ballerino" a "polmone" avviene nella frase successiva ("In ogni essere umano ci sono due ballerini, il polmone destro, il polmone sinistro"), quindi slitta leggermente rispetto al russo, ma non tradisce la corretta comprensione del passaggio. Infine, alcune figure retoriche aiutano a dare una struttura precisa ai dialoghi e ai monologhi-fiume dei personaggi di Vyrypaev. In *Dreamworks* in questo senso sono esemplari i discorsi di Elizabeth che superano anche due pagine di testo e che sono ricchi di anafore come nel seguente passaggio:

L'uomo non ha tempo per il dolore e la sofferenza, perché ha molte altre cose da fare. **Egli deve** amare, **egli ha bisogno** di ampliare la propria visione. **Egli ha bisogno** di andare avanti e condurre la propria famiglia, o il proprio popolo, o se stesso. **Egli deve** difendere, **egli deve** prendersi cura, **egli deve** sapere, **egli deve** aprirsi alla conoscenza e riceverla. **Egli deve** imparare, **deve** essere pronto a morire in ogni istante (Vyrypaev 2019a: 122).

У мужчины нет времени на горе и страдание, потому что у него так много других дел. **Ему нужно** любить, **ему нужно** развивать свое видение, **ему нужно** идти вперед и вести за собой свою семью, или свой народ, или себя самого... **Ему нужно** защищать, **ему нужно** оберегать, **ему нужно** знать, **ему нужно** открываться для знания и получать знание. **Ему нужно** учиться, **ему нужно** быть готовым умереть в любую секунду (Vyrypaev 2019b: 202).

La lingua italiana, a differenza del russo, nella costruzione non marcata della frase tende a non esplicitare il soggetto. Qui il sintagma *ему нужно* ("egli deve / egli ha bisogno") viene ripetuto pressoché in identica posizione e quantità (tranne per l'ultima frase). Il motivo è da cercare in colei che pronuncia questo monologo: Elizabeth, infatti, è un personaggio sfuggente e molto artificiale; è 'assunta' da Meryl, la moglie malata di David, la quale, sapendo di stare per morire istruisce Elizabeth perché guidi il marito verso la comprensione della morte (e della vita) una volta che lei non ci sarà più. Perciò Elizabeth utilizza una lingua molto costruita, il suo è un parlare 'riportato', 'artefatto', in cui si sente fortissima la presenza dell'Autore. A questo scopo contribuisce anche l'insistita esplicitazione del soggetto in italiano che contribuisce a porre l'interrogativo sull'autenticità del discorso di Elizabeth.

## Conclusioni

Il progetto *Cantiere Vyrypaev* ci permette di validare alcune ipotesi. Si conferma che il processo traduttivo in campo teatrale, ancora più che nel caso della prosa o della poesia, è esteso nel tempo, allargato, condiviso<sup>24</sup>. In questa prassi è fondamentale esplicitare lo *scopo* e il *destinatario* della traduzione, in modo da poter definire «a set of specifications which indicate which types of equivalence are to be emphasized for this particular text, with relative priorities to help resolve conflicts. These specifications are naturally based on the purpose of the translation»<sup>25</sup> (Melby 1990: 211).

L'analisi traduttiva deve concentrarsi sulla funzione degli elementi all'interno del testo che indaga, soprattutto di quelli deittico-performativi che caratterizzano il testo drammatico:

Non sarà la presenza di un certo verbo performativo o di un dato pronome con funzione deittica a determinare

la validità di una traduzione, ma piuttosto la presenza o l'assenza della stessa forza illocutoria, della stessa dinamica di interazione fra i personaggi, di quello stesso 'carattere gestuale' non più definito in modo astratto e confuso ma attraverso gli elementi concretamente presenti nel testo drammatico (Tortoriello 1997: 71).

Al traduttore di Vyrypaev è quindi affidato il compito di ricreare un linguaggio potente, espressivo, spesso in apparente cortocircuito, in cui l'autenticità della parola è messa in discussione tramite meccanismi di straniamento e la sua forza appare illusoria eppure indispensabile per muovere l'azione. Il suono, il ritmo e l'impatto emotivo sul pubblico diventano i principi guida che determinano la priorità di scelta e selezione alla ricerca dell'equifunzionalità di un testo teatrale orientato alla scena.

## Bibliografia

- Aaltonen, Sirkku, *Theatre translation as performance*, «Target», 25:3, 2013: 385-406.
- Anon., *Oščuščenija ejforii: Ivan Vyrypaev*, «Wonderzine», 12 May 2011. <http://www.wonderzine.com/wonderzine/entertainment/five/123567-kislorodnoe-golodanie-ivan-vyrypaev> (ultimo accesso 30.06.2020).
- Austin, John Langshaw, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, (eds. J. O. Urmson and Marina Sbisa), Clarendon Press, Oxford 1962.
- Bebutov, Trifon, *Iskustvennyj intellekt uzhe nas zabral: Ivan Vyrypaev — pro teatr, jogu i ekologiju*, «Daily Afisha», 23.01.20. [https://daily.afisha.ru/brain/14262-iskustvennyj-intellekt-uzhe-nas-zabral-ivan-vyrypaev-pro-teatr-yogu-i-ekologiju/?fbclid=IwAR2ZF6GFcS-gAqoTlj4afNn\\_W8BwUV5SoaNwlfM-ogBjuTqapRTAU\\_IBX0](https://daily.afisha.ru/brain/14262-iskustvennyj-intellekt-uzhe-nas-zabral-ivan-vyrypaev-pro-teatr-yogu-i-ekologiju/?fbclid=IwAR2ZF6GFcS-gAqoTlj4afNn_W8BwUV5SoaNwlfM-ogBjuTqapRTAU_IBX0) (ultimo accesso 28.01.20).
- Besson, Jean-Louis, "Translator and Director at Daggers Drawn?", *Theatre Translating in Performance*, New York-London, Routledge, 2013: 150-157.
- Beumers, Birgit – Lipovetsky, Mark, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*, University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Bigliuzzi, Silvia, "Introduction", *Theatre Translating in Performance*, New York-London, Routledge, 2013: 1-26.
- Bigliuzzi, Silvia – Ambrosi, Paola – Kofler, Peter (eds.), *Theatre Translation in Performance*, Routledge, New York-London 2013.
- Bolotjan, Il'mira – Lavlinskij, Sergej, "Novaja drama". *Opyt tipologii*, «Vestnik RGGU», 1, 2010: 35-45.
- Bricchi, Maria Rosa, *La lingua è un'orchestra*, Il Saggiatore, Milano 2018.
- Calamai, Silvia. "Dalla parola al palcoscenico: le lingue di Chiti, Malpeli, Maraini, Russo, Scimone, Tarantino", *Varietà dell'italiano nel teatro contemporaneo*, Stefania Stefanelli (a cura di), Atti della giornata di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 11 dicembre 2006), Pisa 2009: 195-238.
- Che, Suh Joseph, «The Performability and Speakability Dimensions of Translated Drama Texts», in *inTRAlinea*, XIII, 2011. [http://www.intralinea.org/archive/article/The\\_Performability\\_and\\_Speakability\\_Dimensions\\_of\\_Translated\\_Drama\\_Texts](http://www.intralinea.org/archive/article/The_Performability_and_Speakability_Dimensions_of_Translated_Drama_Texts) (ultimo accesso: 02.01.20).
- Cimmino, Mirta, *C'è più di un modo di aspettare Godot: messe in scena a confronto*, «Between», II, 4, 2012: 1-20.
- Dugdale, Sasha, *Oxygenating theatre. A Translator's Note*, «Theater», 36:1, 2006: 45-46.
- Epštein, Michail, *Postmodern v russkoi literature*, Izd. Vysšaja škola, Moskva 2005.
- Haag, Ansgar, *Übersetzen fürs Theater: Beispiel William Shakespeare*, «Babel», 30 (4), 1984: 218-24.
- Jakuševa, Ljudmila, *Iz teatra v kinematograf: ischod 2012*, «Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta», 1, 2016: 191-196.
- Johnston, David, *Professing Translation. The acts-in-between*, «Target», 25:3, 2013: 365-384.
- Kurant, Elena, 'Dialogi soglasija': konvergentnaja strategija v pèsach Ivana Vyrypaeva 'Illjuzii', 'Letnie osy kusajut nas dazhe v nojabre', 'P'janye', 'Solnečnaja linija', «Literatura», 60 (2), 2018: 92-106.
- Lejderman, Naum, *Traektorii 'eksperimentirujušči epochi'*, «Voprosy literatury», 4, 2002: 3-47.
- Lipoveckij, Mark, *Teatr nasilija v obščestve spektaklja: filosofskie farsy Vladimira i Olega Presnjakovych*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 3, 2005: 245-250.

- Lipoveckij, Mark, *Performansy nasilija: 'Novaja Drama' i granicy literaturovedeniya*, «Novoe literaturnoe obozrenie», 1, 2008. <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/1/performansy-nasilija-novaya-drama-i-granicy-literaturovedeniya.html> (ultimo accesso: 31.07.2020).
- Marinetti, Cristina, *Translation and Theatre. From performance to performativity*, «Target», 25:3, 2013: 307-320.
- Melby, Alan, *The Mentions of the Equivalence in Translation*, «Meta», XXXV, 1, 1990: 207-213.
- Menin, Roberto, *Il concetto di recitabilità e la sua applicazione nella traduzione teatrale*, «Studi Germanici», 5, 2014: 303-328.
- Merkulova, Majja, *Novaja drama*, «Novyj filologičeskij vestnik», №2 (17), 2011: 122-126.
- Mesropova, Olga, *Between Literary and Subliterary Paradigms: Skaz and Contemporary Russian Estrada Comedy*, «Canadian Slavonic Papers», 46 (3-4), 2004: 417-434.
- Pelletier, Maryse, "Theatre and the Music of Language", *Mapping Literature: the Art and Politics of Translation*, eds. David Homel & Sherry Simon, Montreal, Vehicule Press, 1988: 31-32.
- Salmon, Laura, *Teoria della traduzione*, Franco Angeli, Milano 2017.
- Salmon, Laura, *I meccanismi dell'umorismo. Dalla teoria pirandelliana all'opera di Sergej Dovlatov*, Franco Angeli, Milano 2018.
- Scarpellini, Attilio, *Milo Rau, Histoire(s) du théâtre con Decalogo*, «Doppiozero», 22.11.2018. <https://www.doppiozero.com/materiali/milo-rau-histoire-s-du-theatre-con-decalogo> (ultimo accesso 20.01.2020).
- Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*. 3rd edition, Routledge, London 2013.
- Serpieri, Alessandro, "Semantics and Syntax in Translating Shakespeare", *Theatre Translating in Performance*, New York-London, Routledge, 2013: 50-60.
- Snell-Hornby, Mary, "Theatre and Opera Translation", *A Companion to Translation Studies*, eds. Piotr Kuhiwczak and Karin Littau Clevedon, Buffalo, and Toronto, Multilingual Matters, 2007: 106-19.
- Tokareva, Marina, *Režissery stavjat ne pèsy, a sebja*, «Novaja gazeta», 17.11.2014. <https://novayagazeta.ru/articles/2014/11/17/61965-ivan-vyrypaev-171-rezhissery-stavyat-ne-piesy-a-sebja-187?print=true> (ultimo accesso: 01.07.2020).
- Tortoriello, Adriana, *Semiotica e traduzione testuale: un'ipotesi di lavoro*, «Traduzione, società e cultura», 7, 1997: 59-115.
- Tjupa, Valerij, *Literatura i mental'nost'*, Izd. Vestkonsalting, Moskva 2009.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London and New York 1995.
- Vermeer, Hans Josef, "Skopos and commission in translation action", *Readings in Translation Theory*, Ed. A. Chesterman, Helsinki, Finn Lectura, 1989: 173-187.
- Vermeer, Hans Josef, *A Skopos Theory of Translation (Some Arguments For and Against)*, TEXTconTEXT, Heidelberg 1996.
- Vyrypaev, Ivan, *Teatro*, a cura di F. Malcovati, trad. di T. Bonci del Bene, Cue press, Imola 2019a.
- Vyrypaev, Ivan, *Pèsy v dvuch tomach*, Izd. Irinoj Baranovoj, Moskva 2019b.
- Weygandt, Susanna, *Revisiting skaz in Ivan Vyrypaev's cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap*, «Studies in Russian and Soviet Cinema», 12 (3), 2018: 195-214.
- Wilmes, Justin, 'Stability amidst chaos': subjective re-orientation in Ivan Vyrypaev's Delhi Dance (2013) and Unbearably Long Embraces (2015), «Studies in Russian and Soviet Cinema», 12:3, 2018: 232-250.
- Žurčeva, Olga, "Priroda konflikta v novejšej drame XXI veka", *Novejšaja drama rubezha XX-XXI vv.: problema avtora, receptivnye strategii, slovar' novejšej dramy*, ed. Olga Žurčeva, Samara, Izd. Samarskij universitet, 2011: 134-142.

#### Notes

1 Il «testo gestic» si basa sull'assunto che il codice verbale del testo si riferisca direttamente o indirettamente al gesto. Bassnett, che per prima aveva evidenziato la qualità performativa del testo e quindi la necessità per il traduttore di riferirsi a questo sottotesto gestuale, in un secondo tempo ha messo in forte discussione le proprie argomentazioni. Per un dettagliato resoconto cfr. (Menin 2014: 309-311).

2 Per marcare la dimensione fisiologica e il coinvolgimento dell'apparato respiratorio in relazione alla dicibilità si parla a volte di *breathability*, cioè della modulazione del respiro per esprimere le emozioni veicolate dal dialogo

teatrale (Haag 1984: 221) (Cimmino 2012: 3).

3 «[...] è stabilita non dalla sincerità dell'autore né dal citazionismo dello stile, ma dall'interazione della prima e del secondo con il confine sfuggente della loro differenza, in modo tale per cui un'affermazione totalmente sincera viene percepita come una sottile imitazione citazionale e una citazione trita e ritrita suona come una confessione lirica che tocca il cuore».

4 «come dialogo di due coscienze alla pari e che si completano a vicenda, che si rivelano pienamente nel processo del dialogo, senza perdere il proprio valore intrinseco».

5 «Quello che sto dicendo prima poteva rientrare nel campo della mistica o dell'esoterica. Oggi invece è quasi un approccio scientifico. Noi siamo una coscienza che si manifesta in forma di persone che ora stanno parlando. La comunicazione è il principale elemento di questa manifestazione. Quanto più la comunicazione è ben costruita tanto più l'energia scorre e questo ci fa stare bene».

6 Accenniamo brevemente alle persone che più hanno influenzato il pensiero di Vyrypaev: Ken Wilber, il pensatore che ha elaborato la cosiddetta «teoria integrale», il creatore della «teoria del tutto» intesa come la totalità vivente di materia, corpo, mente, anima e spirito. Guillermo Arevalo, uno sciamano vegetalista Shipibo della foresta amazzonica peruviana, Dmitrij Fomič e Inna Volkova (Sat'e), suoi maestri di Hatha Yoga. I pensatori russi alla base della speculazione teorica di Vyrypaev, in particolare per quanto riguarda il simbolo e il mito, sono, rispettivamente, Pavel Florenskij e Aleksej Losev.

7 Ci riferiamo all'unico testo teorico scritto da Vyrypaev, *Čto takoe p'esa* (*Che cos'è il testo drammatico*), in cui egli presenta una peculiare concezione di testo drammatico e spettacolo teatrale (Vyrypaev 2019b: 3-10).

8 Ricordiamo che Vyrypaev è autore di sei film che hanno ricevuto importanti riconoscimenti nazionali e internazionali (Jakuševa 2016). Nonostante ciò, Vyrypaev non si considera un regista cinematografico e le sue pellicole non sembrano volere intraprendere ricerche in questo campo, restando invece molto legate al mondo del teatro.

9 Una ricerca di questo tipo ma più orientata alla scena era stata portata avanti in Unione Sovietica già da Iraklij Andronikov (1908-1990) che può a buon diritto essere considerato un precursore dei moderni *stand-up comedians*. Sulla stessa scia troviamo i monologhi di Evgenij Griškovec (1967) che, non a caso, è uno dei pochi contemporanei a cui Vyrypaev fa esplicitamente riferimento (Mesropova 2004).

10 Il Verbatim è una tecnica in uso nel teatro documentario che consiste nella riproduzione esatta di testi tratti dalla realtà come dialoghi, interviste, filmati etc.

11 Basti pensare all'attrice Polina Agureeva che narra la storia di Pëtr in *Luglio* o ai personaggi di Sasha e Viktor Rezengevič, rispettivamente in *Ossigeno* e *UFO*, che chiamano in causa direttamente l'autore Vyrypaev.

12 Wilmes ricorda il dibattito che ruota intorno alla teoria degli affetti elaborata da Deleuze e Guattari a partire dagli anni Ottanta. Qui ci limitiamo, come Wilmes, a considerare l'affetto «as an essential category for un-

derstanding the devices in Vyrypaev's dramaturgy that purposely undermine rational modes of perception or cannot be fully accounted for using cognitive categories» (Wilmes 2018: 247).

13 Il debito al *Teatro della crudeltà* di Antonine Artaud è evidente.

14 Ci riferiamo in particolare alle pratiche di guarigione dei vegetalisti (di cui, ricordiamo, fa parte anche Guillermo Arevalo) così chiamati per la profonda conoscenza delle piante e dei loro usi, in particolare dell'Ayahuasca, un infuso psichedelico di varie piante amazzoniche.

15 Vyrypaev matura questa visione fin dall'inizio della sua carriera artistica, grazie all'insegnamento di Vjačeslav Korkin che ringrazia nella prefazione alla sua raccolta di testi drammatici per avergli fatto capire che «lo spettacolo è ciò che accade in sala» («спектакль – это то, что происходит в зрительном зале») (Vyrypaev 2019b: 10).

16 Ci pare appropriato, in questo senso, il primo punto del Manifesto del teatro cittadino di Gent (NTGent) scritto dal suo direttore artistico, il celebre drammaturgo Milo Rau: «Uno: non si tratta più soltanto di ritrarre il mondo. Si tratta di cambiarlo. L'obiettivo non è quello di rappresentare il reale, ma di rendere reale la rappresentazione stessa» (Scarpellini 2018).

17 «Lo scopo fondamentale dell'arte è la formazione. La conoscenza di sé e del mondo. Tu rispondi alle questioni interiori non soltanto attraverso la mente, ma con i sentimenti. Guardi alle cose da diverse prospettive».

18 È un testo del 2011 che Vyrypaev scrive per il Die Theater Chemnitz di Berlino; la prima in Russia si tiene il 30 ottobre 2011 al teatro Praktika di Mosca.

19 È un testo del 2015 presentato al Festival Ljubimovka. La messinscena è di Viktor Ryžakov.

20 Il sottotitolo dell'opera è infatti «Commedia che illustra come si fa a trovare una soluzione positiva».

21 «Adolescente che è o vuole apparire già smalzata. (region.) sbarba, (gerg.) squinzia».

22 Scritto e messo in scena da Vyrypaev nel 2014 al teatro Praktika.

23 Testo scritto nel 2001 e messo in scena l'anno seguente da Viktor Ryžakov e Ivan Vyrypaev al Teatr.doc, fondato quello stesso anno (2002) da Elena Gremina e Mikhail Ugarov. Lo spettacolo vince il premio Zolotaja Maska e nel 2009 Vyrypaev ne ricava una versione cinematografica.

24 «Translation is seen not as a mode that takes place in and across a series of increasingly calcified polarities, and certainly not as a single activity or unified concept. Rather it presents itself as a series of relations, of created relatedness, between embodied selves, interacting with different cognitive, affective and sensorial environments, and other equally embodied selves for whom those environments are, to a greater or lesser extent, other» (Johnston 2013: 368).

25 Per un approfondimento sulla *Skopos Theory* rimandiamo ai lavori di Hans Vermeer (Vermeer 1989) (Vermeer 1996).