



# UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in «Studi letterari, filologico-linguistici e storico-filosofici»

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Settore Scientifico Disciplinare: L-LIN/01

## SENSO, RITMO, MULTIMODALITÀ. UNO STUDIO COMPARATIVO DEI PROCESSI TRADUTTIVI NELLE LINGUE DEI SEGNI (LIS E LSF)

IL DOTTORE  
**ERIKA RANIOLO**

IL COORDINATORE  
**CH.MO PROF. MARINA C. CASTIGLIONE**

IL TUTOR  
**CH.MO PROF. ANTONIO LAVIERI**

CICLO XXXIII  
ANNO CONSEGUIMENTO TITOLO: 2021



## INDICE

<i>Ringraziamenti</i>	6
-----------------------	---

<i>Introduzione</i>	7
I meccanismi del senso nella traduzione segnata	

### **Parte I**

#### **La lingua dei segni: teorie del linguaggio e studi traduttologici**

##### **Capitolo I La lingua dei segni: un'analisi linguistico-antropologica**

1.1 Lingue dei segni e sordità: identità, comunità, cultura	21
1.2 La ricerca sulle lingue segnate, da Stokoe a oggi	30
1.3 L'iconicità delle lingue dei segni fra linguistica e filosofia	41
1.4 Metafora e uso dello spazio	46
1.5 Multimodalità e multilinearità nelle lingue dei segni	51

##### **Capitolo II Cercare il senso nell'oralità, tradurre il ritmo**

2.1 Oltre il primato della scrittura: le forme dell'oralità	55
2.2 Il ritmo come «forma», da Benveniste a Meschonnic	60
2.3 Ritmo e traduzione	66
2.4 La nozione di lingua-cultura e il rapporto con l'alterità	72
2.5 L'attività traduttiva: <i>réflexion, expérience</i>	75

##### **Capitolo III Tradurre in lingua dei segni**

3.1 Il traduttore/interprete di lingua dei segni	78
3.2 La traduzione in condizione di bilinguismo	85
3.3 Sociolinguistica e traduttologia: riflessioni su lingue in contatto	89
3.4 Tradurre lingue asimmetriche	92
3.5 La traduzione letteraria in lingua dei segni	96

## **Parte II**

### **Quando la traduzione passa per il corpo**

#### **Capitolo IV Per una semantica dei processi traduttivi**

4.1 Cultura visiva: tradurre l'immagine	106
4.2 La traduzione della metafora, le vie dell'iconicità	110
4.3 Traduzioni sospese	118
4.4 <i>Pòiesis</i> e traduzione	127
4.5 La traduzione come affermazione identitaria	129

#### **Capitolo V Quando il corpo è senso**

5.1 Tradurre con il corpo, tradurre il corpo: una prospettiva <i>embodied</i>	134
5.2 Dai sensi al senso: itinerari cognitivi	139
5.3 Corpo e <i>mimesis</i>	142
5.4 Sensorialità condivise: il senso in scena	149
5.5 La lingua dei segni tattile: per una traduttologia delle emozioni	157

#### **Capitolo VI Ritmo e multimodalità**

6.1 L'oralità e i processi traduttivi	165
6.2 Il paradigma dell'enunciazione, la questione della voce	171
6.3 Voci nel flusso segnico: le componenti orali	176
6.4 Forme della multimodalità in traduzione	183
6.5 «Ascoltare» il ritmo, tradurre la significanza	187

## **Parte III**

### **Pratiche teoriche: tradurre da/in lingua dei segni**

#### **Capitolo VII La dimensione sociale dei processi traduttivi**

7.1 La centralità del soggetto	193
7.2 La questione della ricezione	199
7.3 Traduzione e standardizzazione	203
7.4 Per una socio-semiotica della notazione	209
7.5 Modi di re-enunciare il senso	217

## **Capitolo VIII In/da lingue dei segni: le traduzioni**

8.1 <i>L'Infinito</i> di Leopardi e <i>Les chats</i> di Baudelaire: critica delle traduzioni	224
8.2 <i>L'Infinito</i> : una traduzione in LIS	236
8.3 <i>Les chats</i> : una traduzione in LSF	246
8.4 <i>Musica</i> di Giuseppe Giuranna: una traduzione in italiano	254
8.5 Dalla LIS all'italiano: riflessioni operative	257
<i>Conclusioni</i>	261
I sensi del tradurre. La costruzione sinestesica del senso nelle comunità sorde	
<i>Appendice</i>	270
Studio sulle componenti orali in interpretariato e traduzione	
<i>Riferimenti bibliografici</i>	280

## RINGRAZIAMENTI

Vorrei esprimere *in primis* la mia gratitudine al direttore di questa tesi, il prof. Antonio Lavieri, per avermi accompagnata durante questi anni con rigore e disponibilità: grazie per la fiducia, per il sostegno, per le critiche costruttive.

Un grazie alla prof.ssa Marina Castiglione, coordinatrice del dottorato, per le sue entusiaste sollecitazioni che hanno arricchito il mio percorso.

Ringrazio la prof.ssa Brigitte Garcia, nonché tutti gli studiosi di lingue dei segni che ho avuto il piacere di conoscere al CNRS di Parigi (fra cui Marie-Anne Sallandre, Marion Blondel, Florence Encrevé e Sandrine Burgat), per essersi interessati al mio lavoro, avermi coinvolta nei loro progetti, avermi proposto costruttivi momenti di formazione e di scambio. Un sincero grazie a « Visuel-LSF – Île de France » e a tutti i formatori, che mi hanno concesso un’immersione totale nella LSF durante il mio soggiorno parigino.

Desidero ringraziare il prof. Charles Le Blanc, per la gentile accoglienza all’Università di Ottawa, gli insegnamenti e le occasioni di confronto: il tempo che ha voluto dedicarmi è stato prezioso.

Un ringraziamento speciale alla prof.ssa Sabina Fontana, che mi ha trasmesso ormai più di un decennio fa la passione per le lingue dei segni: un sincero grazie per i consigli attenti e per la franchezza dei nostri scambi.

Vorrei ringraziare tutti coloro che, in più circostanze, mi hanno dato il loro supporto: in particolare i colleghi interpreti e le persone sorde, le cui opinioni sono state di grande valore per la maturazione di questo lavoro.

Ringrazio i miei compagni di viaggio: i colleghi dottorandi, sia dell’ateneo palermitano sia delle università estere, per i momenti di collaborazione professionale, ma anche per quelli di svago.

Infine, un personale e sentito ringraziamento alla mia famiglia, a Giovanni e agli amici: grazie per la pazienza, per gli incoraggiamenti, per esserci sempre stati.

## INTRODUZIONE

### *I MECCANISMI DEL SENSO NELLA TRADUZIONE SEGNATA*

#### **1. L'incontro fra lingua dei segni e traduttologia**

Hold a tree in the palm of your hand,  
or topple it with a crash.  
Sail a boat on finger waves,  
or sink it with a splash.  
From your finger tips see a frog leap,  
at a passing butterfly.  
The word becomes the picture in this language for the eye.

Follow the sun from rise to set,  
or bounce it like a ball.  
Catch a fish in a fishing net,  
or swallow it, bones and all.  
Make traffic scurry, or airplanes fly,  
and people meet and part.  
The word becomes the action in this language of the heart.  
[Miles, 1976, p. 57]

Una distinta signora bionda, un po' avanti con gli anni, davanti al camino di un elegante salotto inglese. Il suo braccio destro è piegato in avanti a formare un angolo di 90°, il palmo aperto e le dita distanziate, l'altra mano tocca il gomito destro quasi a reggerlo. Sta rappresentando un albero. Quella stessa mano che prima reggeva l'albero come fosse il terreno, d'un tratto si distanzia, lo colpisce dal basso, il tronco viene giù<sup>1</sup>. L'albero sembra prendere vita insieme alla donna che lo anima, le espressioni che accompagnano ogni movimento paiono essere dell'albero, l'intensità e lo stupore che sono nella poetessa sono in chi la guarda.

Quella distinta signora bionda nel suo abito blu è Dorothy Miles, figura emblematica nella storia della poesia in lingua dei segni; abbiamo qui descritto una

---

<sup>1</sup> Il video è disponibile alla pagina <https://www.youtube.com/watch?v=tgNAe8Rgli4> Miles, «Language for the eye», consultato il 18 settembre 2020.

sua poesia in BSL, British Sign Language (lingua dei segni britannica)<sup>2</sup>. Dorothy Miles non soltanto ha fatto la storia della poesia segnata, ma anche la storia della traduzione poetica in lingua dei segni: giocando con le sue tre lingue, l'inglese, la lingua dei segni britannica (BSL) e la lingua dei segni americana (ASL), lasciava che la sua poesia le scorresse fra le mani e la penna, fino a farla scivolare da una lingua all'altra. Di «Language for the eye», che abbiamo appena ricordato, esistono tre versioni, nelle tre lingue, brillanti esempi di autotraduzione. Quella lingua per gli occhi si stacca dalla carta e diventa «the picture», «the action»: la forma segnata mostra allo sguardo ciò che le parole avevano suggerito all'immaginazione.

La poesia di Dorothy Miles e la sua traduzione ci conducono al tema che ci apprestiamo a trattare: i processi traduttivi nelle lingue dei segni. Potremmo essere tentati di affermare che si tratta di un tema innovativo, ma alcune precisazioni sono dovute. Sia tradurre sia comunicare ricorrendo ai segni avvengono da tempi immemori<sup>3</sup>, ma le riflessioni sulla traduzione delle lingue segnate iniziano ad apparire nella letteratura scientifica soltanto da qualche decennio: la ragione risiede nel fatto che, benché i due àmbiti non siano certo agli albori, lo è il loro dialogo ontologico. Soltanto nel Novecento infatti quelli che sono fenomeni dalla storia millenaria iniziano a essere riconosciuti come discipline, la traduttologia e la lingua dei segni<sup>4</sup>. È a questo punto che può avvenire un incontro consapevole, da cui nasce il bisogno di interrogarsi sull'ermeneutica e sulla natura del segnato in

---

<sup>2</sup> Di paese in paese, la lingua dei segni varia: distinguiamo infatti fra LIS (Lingua dei Segni Italiana), ASL (American Sign Language), LSF (Langue des Signes Française), BSL (British Sign Language), etc. Così come avviene per le lingue vocali, ad esempio nel caso della lingua inglese e di quella americana, è possibile riscontrare delle somiglianze fra alcune lingue dei segni, dovute perlopiù a ragioni storiche. In particolare, si potrebbe fare riferimento all'ASL e alla LSF, le cui somiglianze sono dovute al fatto che la lingua dei segni francese fu introdotta negli Stati Uniti da Thomas Hopkins Gallaudet<sup>2</sup> [cfr. Lane, 1984].

<sup>3</sup> Per quanto concerne i segni, i primi accenni si ritrovano nel IV sec. a.C., in Platone e in Aristotele. Platone, nel *Cratilo* (in greco Κρατύλος), presenta un dialogo fra Socrate ed Ermogene in cui si cita la comunicazione dei sordi (che vengono definiti muti) incentrata sulle mani; Aristotele invece nella *Historia Animalium* (in greco Τὼν περὶ τὰ ζῷα ἱστοριῶν) intuisce che il mutismo delle persone sorde dalla nascita è riconducibile al non avere mai ascoltato la lingua. In relazione alla traduzione, quanto il fenomeno è antico lo dimostrano i reperti archeologici in più lingue: fra tutti si pensi alle iscrizioni bilingui licio-greche datate V-IV sec. a.C.

<sup>4</sup> La traduttologia come disciplina nasce fra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 [cfr. Lavieri, 2016a, ediz. orig. 2007], mentre gli studi sulle lingue dei segni hanno avvio con la pubblicazione del contributo di Stokoe del 1960, che tuttavia, come vedremo, non trova immediata risonanza.



interrelazione. Sbiadisce così sempre di più l'immagine del vicino di casa che si offre di «aiutare» la persona sorda<sup>5</sup> [cfr. Fontana, 2013], per lasciare il posto a una traduzione in lingua dei segni che diventa professione, diventa riflessione, diventa ricerca.

Ed è proprio in tale ambito di ricerca che il presente contributo si inserisce, con l'obiettivo di osservare le specificità della traduzione in lingue segnate, a partire dalla centralità del corpo, e di analizzare come i processi traduttivi nelle lingue dei segni ricompongono il senso. Viene presa in considerazione la traduzione letteraria, con particolare attenzione alla poesia, facendo sì che le riflessioni teoriche trovino un riscontro diretto nell'attività di traduzione.

Da un punto di vista epistemologico, il nostro quadro teorico di riferimento si rivolge da un lato alla linguistica, alla semiotica e alla semantica delle lingue segnate e, dall'altro, agli studi traduttologici soprattutto ma non esclusivamente di area francese/francofona. Il *modèle sémiologique*, teorizzato in contesto francese da Christian Cuxac [2000] e perfezionato negli anni dalla sua équipe, si è rivelato molto efficace per indagare le specificità delle lingue segnate, fra cui l'iconicità e la natura multimodale e multilineare delle lingue dei segni<sup>6</sup> [Cuxac & Antinoro Pizzuto, 2010]. Al contempo la «poetica del ritmo» proposta da Henri Meschonnic [1982a] ci ha consentito di intendere il processo traduttivo come re-enunciazione del ritmo, che si decostruisce e si ricostruisce andando oltre sterili dicotomie (quale, ad esempio, *esprit/lettre*) e tenendo salda l'unità<sup>7</sup>. Filo conduttore della nostra

---

<sup>5</sup> Citiamo qui la locuzione «persona sorda» per la prima volta all'interno di questo lavoro di tesi, e cogliamo l'occasione per un chiarimento terminologico: «persona sorda», o semplicemente «sordo», è ritenuta la forma più corretta. Tutti gli altri termini, spesso percepiti come *politically correct*, in realtà andrebbero evitati: parlare di «non udente», «audioleso», «ipoacusico» e altre parole simili, in realtà non fa che porre l'accento sulla mancanza, mentre usare «persona sorda» o «sordo» consente di fare riferimento a una caratteristica, senza giudizio di sorta. A supporto di quanto affermato, facciamo riferimento alla L.95/2006, che ha modificato formalmente in ambito legislativo il termine «sordomuto» in «sordo».

<sup>6</sup> Come avremo modo di approfondire, le lingue dei segni sono multimodali in quanto presentano articolatori sia manuali sia corporei, sono multilineari poiché veicolano simultaneamente le unità di senso attraverso più articolatori. Come sottolinea Fontana [2013], la multimodalità appartiene a tutte le lingue (tanto vocali quanto segnate) mentre la multilinearità è peculiarità propria delle lingue segnate, con significative conseguenze sul processo di significazione e sull'analisi dei processi traduttivi.

<sup>7</sup> Facendo riferimento al pensiero di Meschonnic nella traduzione delle lingue segnate, ci inseriamo in un campo esplorato in primo luogo da Fontana [2013; 2014a; 2016].

riflessione è stata inoltre l'*embodied cognition*, e più nello specifico l'*embodied simulation* [Gallese & Sinigaglia, 2011], che presuppone il legame fra linguaggio e sistema sensomotorio; la prospettiva *embodied* si struttura a partire da un'idea di *continuum* fra azione, gesto, segno e parola [Volterra *et alii*, 2019], a cui ci siamo riferiti nelle nostre considerazioni.

## 2. Tradurre una lingua *face-to-face*

Quello con le lingue dei segni è un incontro *face-to-face*. Come afferma Peters [2000], l'assoluto primato del canale visivo determina la necessità di una comunicazione faccia a faccia e – potrebbe sembrare paradossale – fa sì che le persone sorde possano essere considerate «*talking*» *people*. Per la precisione, «*talking*» *people* la cui lingua è una lingua orale. Le lingue dei segni non hanno infatti forma scritta: questo, come sottolinea Fontana [2014a], ha di certo influenza sull'analisi dei processi traduttivi, dato che la scrittura spesso ha il potere di dissimulare alcune peculiarità dell'evento traduttivo.

Quando, fra la fine degli anni '60 e l'inizio degli anni '70 del Novecento<sup>8</sup>, compaiono le prime traduzioni poetiche in segni, tradurre inizia a rappresentare per le persone sorde la possibilità di accostarsi a un'arte letteraria accessibile; nello stesso periodo compaiono anche, oltre alle traduzioni, le prime produzioni. Non che forme artistiche in lingua dei segni non esistessero già in precedenza [Bauman *et alii*, 2006], ma la traduzione ha consentito il passaggio verso una riflessione più consapevole, e di conseguenza una produzione che non fosse semplicemente «creating stories and poetry in written and spoken English (and signing them in English word order)» [Peters, 2000, p. 7]. Grazie a questo moto che proprio con la traduzione ha avuto inizio [cfr. Sutton-Spence, 2005], oggi possiamo a pieno titolo parlare di letteratura sorda, o *deaf literature*.

Vorremmo tuttavia chiederci: *literature* è il termine più appropriato? Considerando che il termine *literature* (letteratura) implica l'idea di scrittura (è

---

<sup>8</sup> Si tratta degli anni successivi al momento in cui, nel 1960, viene affermata per la prima volta la linguisticità delle lingue segnate da William Stokoe. La questione verrà approfondita nel cap. 1.

tratto dal latino *litteratura*, derivato di *littĕra* e *littĕrae*), esiste l'alternativa di ricorrere al termine *orature*, parola che si distacca dalla nozione di scrittura. Benché spesso si preferisca comunque parlare di letteratura orale, il termine trova una certa popolarità in particolare negli studi orientati alle civiltà africane; ad esempio, è un termine utilizzato e anche sviluppato dallo scrittore e saggista kenyota Ngũgĩ Wa Thiong'o [1986, 1993]. Se il termine nasce e si sviluppa in area africana, la ragione risiede proprio nell'oralità che caratterizza una buona parte dei popoli africani: una cultura fatta di riti, canti, leggende, proverbi, da generazioni trasmessi in forma orale. Tali forme artistiche non potrebbero essere inquadrati in un termine come «letteratura»: la centralità della scrittura è prerogativa eurocentrica, ma come afferma Ngũgĩ Wa Thiong'o [1993] esiste anche la possibilità di «moving the centre», con la conseguente opportunità di accogliere termini come *orature*. Peters [2000] osserva che il concetto di *orature* è estendibile anche alle forme artistiche in lingua dei segni, dato che la cultura sorda è una cultura orale, e fa un ulteriore passo avanti sostenendo che la componente visivo-cinetica consente di ipotizzare il ricorso alla parola *visuature*. Tali prospettive ci consentono di comprendere l'esigenza di un'attenzione sul piano terminologico.

Una riflessione del tutto analoga concerne il termine *text*, o testo. Anche questo indica con chiarezza un richiamo alla forma scritta: deriva dal latino *textus*, participio passato di *texĕre* «tessere, intrecciare», l'etimologia non lascia intravedere il concetto di scrittura, ma la connotazione lo include. Notiamo tuttavia che si tratta di un termine che ricorre anche in noti saggi che trattano di letteratura orale, ad esempio *Oral Poetry* di Ruth Finnegan [1977]. In virtù tuttavia proprio della consapevolezza della connotazione di tale parola, Finnegan sente l'esigenza di una riflessione terminologica, all'interno della quale esplicita che il concetto di *text*, per le civiltà orali, non è scindibile da quello di *performance*.

Teniamo inoltre presente che, oltre alla riflessione linguistica e letteraria, esiste un pensiero traduttologico che, proprio perché maturato in gran parte in area occidentale e solo di recente interessato a una prospettiva antropologica che guardi anche alle civiltà orali (fra cui lo studio di Lavieri e Londei del 2018), è proprio sul concetto di testo, declinato in vari modi, che ha costruito le sue basi. È tuttavia

proprio sull'idea di *performance* che la riflessione sulla poesia segnata andrebbe strutturata: condividiamo a pieno titolo il pensiero di Crasborn [2006], il quale afferma che, considerato che le lingue dei segni non possiedono un sistema di scrittura diffuso nel quotidiano delle persone sorde, le poesie in lingua dei segni, sia che siano presentate in presenza sia che siano registrate, sono sempre delle *performance*. Troviamo altresì condivisibile che in Italia, per chi si occupa nello specifico di traduzioni segnate nel settore artistico (poesia, ma più di frequente canzoni), si usi la definizione di «LIS performer», sebbene siamo del parere che si tratti di una figura di cui andrebbero con maggiore precisione chiariti gli àmbiti di lavoro e la formazione specifica.

A nostro avviso oggi è prematuro, persino in uno studio sulle lingue dei segni o sulle lingue orali in genere, scegliere di mettere da parte parole come *literature* (o letteratura) e *text* (o testo), benché non siano del tutto appropriate. Bisogna riconoscere infatti che questi termini sono di immediata comprensione e godono di notevole diffusione; riteniamo altresì che, per una comunità che vuole dimostrare di potere fare un uso estetico della lingua, privarsi delle parole che designano comunemente il concetto potrebbe rivelarsi controproducente. La scelta verso cui ci orientiamo è quella di continuare a utilizzarle ma al contempo porre in evidenza l'aspetto della *performance*, o comunque lasciare che, anche se non in maniera esplicita, tali consapevolezze possano trapelare.

Quale è il rapporto che intercorre fra *performance* e traduzione? Di recente, nei laboratori di Aubervilliers, cittadina alle porte di Parigi, si teneva un convegno internazionale dal titolo «Traduire la performance / Performer la traduction», organizzato dall'*École Universitaire de Recherche «ArTeC»* dell'Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis<sup>9</sup>. In barba agli scioperi che hanno paralizzato Parigi alla fine del 2019, ci riunivamo per discutere di questioni traduttologiche che indagavano l'impatto della *performance* sulla traduzione, e viceversa, considerando contesti diversi fra i quali proprio la traduzione in/da lingue

---

<sup>9</sup> A questo link è possibile prendere visione dei dettagli del convegno:  
<https://translatingperformance.blogspot.com/>  
«Traduire la performance / Performer la traduction», consultato il 12 settembre 2020.

segnate. Caratteristica del convegno è stata il dialogo fra teoria e pratica, che ha funto da filo conduttore: non soltanto all'interno di ogni intervento questo era percepibile, ma l'evento nella sua interezza, organizzato in una sede che da sempre si contraddistingue per le sperimentazioni artistiche che vi hanno luogo, è stato strutturato con tale obiettivo. È stata prevista infatti l'alternanza fra relazioni e rappresentazione in scena, in cui relatori e attori sembravano passarsi il testimone in una staffetta che sempre più diventava un percorso del senso. In una maniera del tutto comparabile, all'interno di questo lavoro di tesi abbiamo voluto riflettere muovendoci fra teorico ed empirico, allo stesso modo conferendo importanza alla *performance*, e in modo particolare al testo inteso come *performance*. È proprio il carattere orale della *performance* che si colloca al centro della nostra riflessione: un'oralità che vogliamo intendere come ritmo, come forma, alla maniera di Meschonnic [1982a, 1982b, 1999], l'auspicio di una traduzione che privilegi «i parametri della recitabilità del senso, della sua performatività» [Lavieri, 2016b, p. 29].

### **3. La poesia in lingua dei segni è (in)traducibile?**

Se le traduzioni dalla lingua vocale verso il segnato si fanno sempre più numerose, in senso inverso sono piuttosto rare. Come sostiene Fontana [2016], le poesie in lingua dei segni si sono rivelate particolarmente difficili da tradurre, pertanto di rado ci si è sperimentati nella traduzione. Nel momento in cui si traducono poesie segnate, infatti, «tradurre non significa soltanto ripensare le reti dei processi di significazione da una lingua all'altra ma anche da un sistema semiotico ad un altro, da una modalità ad un'altra» [Fontana, 2016, p. 139]. Se dunque nella letteratura sulle lingue segnate è comune trovare delle traduzioni di servizio (data la necessità da una parte di consentire al lettore di avere sotto mano la poesia senza dovere necessariamente guardare il video, dall'altra di produrre un contributo accessibile anche a chi non ha competenza in lingua segnata), è raro che ci si sperimenti nella traduzione con fini estetici.

Riflettere sulla questione con alcune persone sorde ci ha resi consapevoli dell'idea, piuttosto diffusa, secondo la quale le immagini a cui danno vita le lingue

dei segni difficilmente possono trovare un equivalente nelle lingue vocali. Sentiamo dunque l'esigenza di chiederci: le poesie in lingua dei segni possono essere tradotte?

L'idea di intraducibilità, su cui ci stiamo qui soffermando in merito alle lingue dei segni, nasce nel XX secolo e naturalmente viene pensata per le lingue vocali: è riconducibile all'ipotesi Sapir-Whorf e all'idea che le lingue non possano trovare fra loro punti di contatto in quanto connesse a differenti maniere di percepire la realtà circostante. Emerge in quel periodo la questione dell'obiezione pregiudiziale, che «concerne un interrogativo metafisico sulla possibilità della traduzione: la traduzione è possibile? È possibile tradurre?» [Lavieri, 2016a<sup>10</sup>, p. 70]. Sulla questione dell'intraducibilità (e, di riflesso, della traducibilità) gli studi traduttologici si interrogano con esiti per grandi linee accostabili: se già nel 1955, e con ulteriori precisazioni nel 1963, Georges Mounin afferma che l'obiezione pregiudiziale è insostenibile, arrecando come prova inconfutabile che, nel concreto, si è sempre tradotto e lo si continua a fare, sulla questione si esprimono negli anni '70 anche Henri Meschonnic e Jean-René Ladmiral, i due principali traduttologi francesi dei nostri giorni, e per eccellenza antagonisti culturali, che allo stesso modo ne evidenziano l'infondatezza. Mentre Meschonnic pone in evidenza che il concetto di intraducibilità si radica nella storia e non nella metafisica [Meschonnic, 1973], Ladmiral individua come limite la condizione aprioristica e non fondata sulla pratica del giudizio di intraducibilità [Ladmiral, 1994<sup>11</sup>]. In contesto italiano, rifacendosi alla neo-fenomenologia anceschiana, negli anni '60 Mattioli avanza la sua proposta in merito alla questione: così come Anceschi sostituisce alla domanda «che cosa è l'arte?» una visione fenomenologica che lo porta a chiedersi «come è l'arte?», allo stesso modo Mattioli mette in discussione l'obiezione pregiudiziale trasformando la domanda «si può tradurre?» nelle domande «come si traduce?», «che senso ha il tradurre?» [Mattioli, 2017<sup>12</sup>].

È evidente che oggi l'obiezione pregiudiziale è del tutto superata, l'idea

---

<sup>10</sup> Ediz. orig. 2007.

<sup>11</sup> Ediz. orig. 1979.

<sup>12</sup> Saggio del 1965, contenuto nella raccolta datata 2017 a cura di Lavieri.

stessa di interrogarsi in relazione alla traducibilità/intraducibilità appare anacronistica. Ricordiamo però che la tradizione traduttologica si è costruita in prevalenza sulle lingue vocali, pertanto appare legittimo che nell'ambito delle lingue segnate l'interrogativo si palesi. Tenendo conto che le lingue dei segni sono lingue storico-naturali, non intravediamo alcuna possibilità che queste possano essere intraducibili: riteniamo piuttosto che tale lavoro di tesi potrà mettere in evidenza che la questione, anche per le lingue dei segni, non risiede nella possibilità di tradurre o meno, ma nelle strategie che vengono adottate.

#### **4. Considerazioni sulla notazione**

Le lingue dei segni, come abbiamo chiarito, non hanno forma scritta: è un dato di fatto, ed è l'aspetto che ci porta a interrogarci sulle modalità di notazione dei vari dati in lingua segnata che vengono presentati all'interno di questo lavoro di tesi. Per le traduzioni delle poesie, si è scelto di realizzare in primo luogo dei video, disponibili online e nel CD allegato a questo lavoro. All'interno della tesi si è scelto di utilizzare anche la trascrizione in forma di glosse; spesso, ove possibile, queste sono state abbinate a delle immagini, al fine di una maggiore chiarezza espositiva. Si ritiene doveroso esplicitare che le glosse, benché abbiano un'utilità pratica non indifferente che risiede soprattutto nella facilità e nell'immediatezza di notazione, presentano dei rischi che non possono essere sottovalutati. Le glosse sono strumenti di notazione utilizzati per le lingue dei segni a partire dalla forma scritta delle lingue vocali, a cui spesso si fa ricorso per prendere nota del segnato dei video, rendendone pratica e agevole la consultazione: il limite principale, tuttavia, è dato dall'imposizione di criteri utilizzati per lingue scritte a lingue che non sono dotate di scrittura. Una lingua dei segni è una lingua dotata delle sue specificità, è differente dalla lingua vocale: il tentativo di trascrivere una lingua segnata attraverso una lingua vocale altera i contenuti, con il rischio vero e proprio di falsarli. È evidente, infatti, che per esempio è impossibile prendere nota delle informazioni multimodali (come la direzione dello sguardo, la postura, le componenti orali...), se non aggiungendo ulteriori notazioni in forma scritta, che comunque non sono in grado di restituire il segno nella sua completezza. Bisogna

inoltre considerare che, per la produzione di glosse, occorre fare ricorso alle categorie grammaticali della lingua vocale: si utilizzano i verbi (all'infinito o declinati), i sostantivi, i pronomi... Tali categorie, e le relative distinzioni (una fra tutte, quella fra nome e verbo), sono nette nelle lingue vocali ma non nelle lingue segnate, come si vedrà: il ricorso quindi a tali classificazioni potrebbe essere all'origine della distorsione dei dati. Una possibile soluzione alternativa sarebbe stata quella di fare ricorso al *SignWriting*, sistema elaborato da Sutton [1999] e comunemente utilizzato nella ricerca, che però ha anch'esso il limite di non consentire la notazione di dati multimodali. Siamo consapevoli che la migliore scelta sarebbe stata quella di utilizzare un software che consente di lavorare con video ed effettuare la notazione di materiale multimodale, come «ELAN» (*EUDICO Linguistic Annotator*). Il ricorso a ELAN ci avrebbe consentito di ottenere un'esauriente stringa, che si sarebbe rivelata valida soprattutto nell'analisi delle componenti orali. Tuttavia, ci siamo posti l'obiettivo di costruire un lavoro di tesi che sia agevolmente consultabile non soltanto da chi si occupa di lingue dei segni e nella quotidianità usa software di questa tipologia, ma anche da chi si avvicina a partire da una prospettiva del tutto estranea a questo tema: la tesi è stata pensata come dialogo fra due discipline, la traduttologia e la linguistica delle lingue segnate, pertanto sfruttare del materiale eccessivamente tecnico avrebbe a nostro avviso rappresentato un ostacolo per alcuni possibili lettori di questa tesi. Le glosse, benché dotate di non poche criticità, sono accessibili a chiunque lo desideri, e ci consentono di raggiungere l'obiettivo. Questo non esclude la possibilità di tornare in un futuro prossimo sui dati elaborati, e in particolare sulle traduzioni, per condurre un'analisi attraverso software specializzati che verta sulle specificità della lingua, quali ad esempio le componenti corporee.

## **5. Percorsi del senso, nel percorso delle pagine**

Il presente lavoro consta di tre parti: nella prima viene esposto lo stato dell'arte in merito alla letteratura sulla lingua dei segni e sulla traduttologia; nella seconda si riflette sulla traduzione in lingua segnata con l'obiettivo di individuare quali aspetti concorrono alla costruzione del senso; infine, nella terza e ultima parte,



ci si muove verso una concretizzazione delle riflessioni maturate indagando gli aspetti pratici e proponendo la traduzione di tre poesie, due dalla lingua vocale alla lingua segnata e una in senso inverso. Si è cercato il più possibile di fare riferimento, in linea generica, a una traduzione bidirezionale (da lingua vocale a lingua dei segni e da lingua dei segni a lingua vocale), anche se spesso ci si è soffermati di più sulla traduzione verso il segnato. Questo è avvenuto nella riflessione teorica, ma anche nella pratica.

Nel primo capitolo si propone un approccio al tema delle lingue dei segni, esponendone le caratteristiche strutturali e riflettendo sul profilo della comunità che la utilizza. L'*excursus*, benché breve per ovvie ragioni, si propone di ricostruire le fasi che la ricerca sulle lingue dei segni ha attraversato, dai suoi inizi a oggi: da una prima fase orientata a cercare i punti di contatto con le lingue vocali (per dimostrare la natura di lingua), a una seconda e attuale fase attenta a individuarne le specificità. L'analisi viene condotta a partire da una prospettiva linguistico-antropologica, che caratterizza questo lavoro di tesi nella sua interezza e che fin da questo primo capitolo viene introdotta.

Nel secondo capitolo si entra nell'ambito traduttologico, con una riflessione sui temi considerati ormai veri e propri capisaldi della traduttologia, dalla trasparenza del traduttore alla valorizzazione della sua poetica, dall'opposizione *esprit/lettre* all'inscindibilità del segno linguistico, dall'obiezione pregiudiziale alla consapevolezza che tutto può essere tradotto, ma come insegna la neo-fenomenologia occorre interrogarsi sul come. Viene introdotta la prospettiva di Meschonnic e la sua poetica del ritmo, che costituirà la teoria di riferimento in questo lavoro di tesi.

I primi due capitoli trovano un punto d'incontro nel terzo capitolo, in cui viene presentata una riflessione sulla traduzione delle lingue dei segni. Chi è il traduttore (o il traduttore/interprete, come vedremo), quali caratteristiche ha la traduzione: a partire da tali considerazioni, indaghiamo il valore della traduzione per una comunità che è bilingue, che vive fra il mondo udente e quello sordo, ma per la quale la lingua vocale si rivela ostica e la mediazione segnata imprescindibile. Ci si sofferma anche sulla traduzione letteraria in lingua dei segni, indagando ambiti

differenti come la poesia, il teatro, le canzoni, etc.

A partire dal quarto capitolo, inizia a essere delineata, nonché argomentata, la riflessione concernente i meccanismi del senso, che costituisce la personale elaborazione teorica sostenuta all'interno di questo lavoro di tesi. Nel quarto capitolo ci si sofferma in particolare sulla centralità dell'aspetto visivo, nella lingua di uso quotidiano come in quella letteraria, e sulle conseguenze che tale predominanza del visivo comporta, in aspetti quali la metafora e l'ambiguità. Si propone altresì una riflessione sul ruolo poetico della traduzione, che a nostro avviso, tenuto conto dell'importanza che la traduzione ha avuto e ha nell'affermazione identitaria, può configurarsi come processo antropopietico.

Come si sostiene nel quinto capitolo, il corpo è cardine della traduzione in lingua segnata: non soltanto perché una lingua di natura visivo-gestuale, una lingua che viene prodotta con il corpo e colta attraverso il senso della vista, si struttura nella sua interezza a livello corporeo, ma anche perché il corpo è sede dei sensi che costruiscono il senso, delineato come senso sinestesico e nella nostra riflessione approcciato a partire da una prospettiva *embodied*, incarnata. Ci si sofferma anche su una particolare declinazione delle lingue dei segni, ovvero le lingue dei segni tattili: queste vengono usate dalle persone sordocieche, per le quali in modo particolare la comunicazione è interazione corporea.

Nel sesto capitolo, indagando su ritmo e multimodalità, si instaura un dialogo fra due elementi fondamentali nelle letterature dedicate rispettivamente alla traduttologia e alla lingua dei segni. La riflessione assume anche i contorni di un'analisi critica del metalinguaggio, in quanto vengono analizzate le diverse accezioni che i due ambiti di studio attribuiscono ad alcuni specifici termini. Questioni come l'oralità e la voce, che potrebbero apparire paradossali e persino inopportune in una riflessione sulle lingue segnate, in considerazione proprio della prospettiva di Meschonnic non soltanto trovano spazio all'interno delle considerazioni, ma si rivelano fondamentali per una riflessione traduttologica che vada oltre i preconcetti storicamente legati ad alcuni termini.

Dal settimo capitolo in poi, viene concretizzato l'auspicio di Meschonnic di non scindere il connubio *théorie-pratique*: le teorizzazioni trovano una

realizzazione pratica. Innanzitutto, proprio come quando all'avvio di un lavoro pratico si fa precedere quella che fra i banchi scolastici ci hanno insegnato a definire «scaletta», individuiamo le domande che ci si dovrebbe porre prima di iniziare a tradurre: chi traduce, per quali destinatari si traduce, cosa fare in caso di segno non standardizzato, come annotare, e per concludere in quale maniera si traduce (compariamo due esempi). Dalle risposte che ci diamo dipende l'esito traduttivo.

Nell'ottavo e ultimo capitolo si propongono le traduzioni poetiche: due dalla lingua vocale alla lingua segnata («L'Infinito» di Leopardi e « Les chats » di Baudelaire), una in senso inverso («Musica» di Giuseppe Giuranna). In merito alle prime due poesie, si propone per ciascuna di esse una breve analisi di tre traduzioni, di epoche diverse. Le due poesie vengono quindi tradotte (la prima verso la LIS, la seconda verso la LSF) e le strategie traduttive vengono discusse nel dettaglio. Per quanto concerne la poesia in LIS, dopo averne presentato le caratteristiche si propone una traduzione in italiano.

Le conclusioni intendono offrire una visione complessiva del percorso che è stato seguito all'interno della tesi, un percorso di osservazioni dei meccanismi del senso. Benché si tratti di conclusioni, ambiscono a presentarsi come una riflessione aperta, l'indicazione di una strada che a nostro avviso merita di essere ulteriormente esplorata.

## Parte I

# **La lingua dei segni: teorie del linguaggio e studi traduttologici**

## CAPITOLO I

### LA LINGUA DEI SEGNI: UN'ANALISI LINGUISTICO-ANTROPOLOGICA

#### 1.1 Lingue dei segni e sordità: identità, comunità, cultura

Nel 1960 William Stokoe pubblica il suo saggio *Sign Language Structure. An outline of the visual communication systems of the American deaf*. Benché si tratti di un momento storico, in cui per la prima volta si sostiene che le lingue vocali non sono le uniche a essere dotate di linguisticità e anche alla lingua dei segni viene riconosciuto lo status di lingua, la pubblicazione in un primo tempo passa quasi del tutto inosservata (se si esclude l'interesse che a essa rivolgono gli studiosi dei primati). Solo dopo qualche decennio lo studio di Stokoe ottiene la meritata eco e cominciano a comparire ulteriori studi sulle lingue dei segni. Con gradualità le persone sorde recuperano la loro libertà nell'uso dei gesti, su cui le vicende storiche concernenti l'educazione dei sordi avvenute negli ultimi secoli avevano gettato un'ombra (si pensi soprattutto al *Congresso di Milano* del 1880, che aveva vietato l'uso dei segni all'interno degli istituti per sordi)<sup>13</sup>. Le lingue dei segni non

---

<sup>13</sup> Come ci ricordano Russo Cardona e Volterra [2007], mentre nel mondo classico sia Platone che Aristotele avevano riflettuto con mente aperta sulla comunicazione delle persone sorde, in seguito per secoli i sordi sono stati considerati incapaci di intendere, e di conseguenza sono stati soggetti a esclusione sociale e privati di diritti fondamentali; si dovrà attendere il Rinascimento per assistere a tentativi di cura delle persone sorde. Nel Settecento si ha la vera e propria svolta culturale, che avviene nella Parigi illuminista: «si stava diffondendo, tra gli studiosi dell'epoca, un nuovo interesse verso il ruolo dei sensi per la conoscenza. Gli apparati fisici dell'uomo e degli animali erano visti, con una metafora ancora attuale, come mossi da meccanismi simili a quelli delle macchine. È in questo contesto che i sordi e il loro linguaggio conquistano una sempre maggiore attenzione» [Russo Cardona & Volterra, 2007, pp. 23-24]. Divenute oggetto di riflessione dei filosofi dell'epoca, le lingue segnate tornano a godere di un'attenzione che da secoli avevano perduto. Nel Settecento si colloca quella che può essere considerata la più nota figura dell'educazione dei sordi, l'abate Charles-Michel de l'Épée, che crea il metodo dei *signes méthodiques* e fonda a Parigi una scuola per sordi ancor oggi attiva (l'INJS, *Institut National de Jeunes Sourds*). Il modello educativo francese si diffonde, nei primi decenni dell'Ottocento nascono vari istituti per sordi in Europa, nonché il primo istituto americano (l'odierna *Gallaudet University*). A questo punto quello che sembra essere un moto ormai avviato si interrompe bruscamente nel 1880, con il *Congresso Internazionale per il miglioramento della sorte dei Sordomuti* (noto come *Congresso di Milano*), durante il quale viene stabilito il divieto assoluto di insegnare i segni all'interno degli istituti e di usarli sia durante le lezioni sia nel tempo libero. Inizierà da quel momento in Europa una vera e propria fase di repressione, anche brutale, rispetto all'uso della comunicazione segnata. Sarà soltanto nel 1960, con la pubblicazione del già citato saggio di William

rimangono più relegate ai margini, non sono più lingue utilizzate di nascosto e con imbarazzo dalle persone sorde, ma conquistano sempre più il loro spazio sociale.

Come affermano Fontana e Zuccalà [2009], è innegabile l'evoluzione che le lingue dei segni negli ultimi anni stanno vivendo: mentre in passato non erano che lingue utilizzate da utenti sordi ai quali persino i più basilari diritti erano negati, oggi «si stanno gradualmente trasformando in lingue di minoranza, in grado di rappresentare e veicolare i bisogni politici e culturali di una minoranza, anche se non geograficamente, ma culturalmente ben definita» [Fontana & Zuccalà, 2009, p. 41].

Alla presa di coscienza del carattere linguistico delle lingue segnate segue un'attenzione da parte non soltanto della linguistica, ma anche di altri àmbiti di ricerca; cominciano a comparire per esempio i primi studi sulla lingua dei segni e la sordità in chiave antropologica<sup>14</sup>. Tenendo conto proprio di una prospettiva antropologica, vorremmo riflettere su tre concetti che sono propri all'antropologia, ma non a essa confinati: l'identità, la comunità, la cultura. Tre concetti che, a partire da differenti sfaccettature, sono incentrati sull'importanza di riconoscersi in una lingua. Concetti però tanto ineludibili quanto problematici, già nella definizione: citati a più riprese nel corso di questo lavoro, necessitano di specifiche considerazioni.

Al fine di introdurre il concetto di identità sorda, dovremmo in primo luogo chiederci che cosa si intenda per identità. Questione antichissima le cui origini si perdono nel tempo (già i filosofi dell'Antica Grecia si interrogavano sulla questione)<sup>15</sup>, è di norma accostata a un concetto speculare, quello di diversità. Il termine «identità» deriva infatti dal latino *identitas*, *-atis*, derivato di *idem*: l'etimologia rimanda all'uguaglianza rispetto a sé stesso, uguaglianza che nasce dall'essere diverso rispetto a ciò che è altro: l'identità è per sua natura stessa riflesso

---

Stokoe, che le lingue segnate si libereranno dei pregiudizi che le avevano accompagnate e verranno percepite finalmente come vere e proprie lingue.

<sup>14</sup> In Italia, il primo antropologo a interessarsi di sordità e lingua dei segni è Amir Zuccalà, che nel 1997 cura un volume intitolato *Cultura del gesto e cultura della parola. Viaggio antropologico nel mondo dei sordi*.

<sup>15</sup> Sul concetto di identità, ad esempio, rifletteva Platone nel *Sofista*, Aristotele nella *Metafisica*.

dell'alterità [Lo Piparo, 2007]. È interessante come l'etimologia ci consenta di immergerci nella questione: il tema della diversità, rispetto alla maggioranza udente, appare infatti fondante per definire il profilo della persona sorda. Se l'identità si definisce a partire dalla differenza, è consequenziale la tentazione di individuare delle distinzioni nette: sordo/udente, comunità sorda/comunità udente, segnante/non segnante... Benché l'individuazione di categorie si configuri non di rado come una facilitazione, non è trascurabile l'impatto in termini di appiattimento delle sfumature: occorre infatti tenere conto che i confini spesso non sono così netti, che occorrerebbe tenere conto di percorsi intesi nella loro unicità piuttosto che di etichette. L'identità di una persona sorda, come del resto di qualunque persona, è un caleidoscopio di molteplici aspetti: nel definire l'identità sorda, bisognerebbe tenere conto del percorso personale, costituito da numerose variabili che danno esiti molto differenti: essere sordo dalla nascita o diventare sordo dopo avere acquisito una lingua, essere esposto alla lingua dei segni fin dalla prima infanzia o in età adulta, portare ausili acustici o meno, avere i genitori sordi o udenti<sup>16</sup>, intrattenere o meno rapporti significativi con persone udenti, sono esempi di possibili scenari che influenzano in maniera significativa l'identità sorda. Il termine identità appare dunque interessante proprio rispetto al suo termine speculare: non è rilevante soltanto la differenza che si oppone all'identità (il gruppo di maggioranza, udente, rispetto a quello di minoranza, sordo), ma anche il ventaglio di differenze che si apre all'interno dell'identità stessa, all'interno della comunità sorda.

Il tentativo di definire cosa sia la comunità sorda è già problematico: è un gruppo di persone sorde, ma dunque soltanto sorde e in nessun caso udenti? Tutti i membri conoscono a un livello alto la lingua dei segni? Esiste la possibilità di fare riferimento a una collocazione geografica precisa? In quale misura incide essere una comunità di minoranza rispetto a una maggioranza udente?

Per dare avvio a questa riflessione, sottolineiamo che il fatto stesso di riferirci a una comunità sorda dovrebbe essere oggetto della nostra attenzione: nel

---

<sup>16</sup> In Europa i bambini sordi in media nascono da genitori sordi solo nel 5% dei casi, nel restante 95% i genitori sono udenti [cfr. Cuxac & Antinoro Pizzuto, 2010]. Come sottolinea Leigh [2009], la provenienza familiare si configura come un aspetto cardine nella costruzione dell'identità.

momento in cui parliamo del gruppo di sordi come comunità, ci opponiamo a una visione della sordità intesa come deficit.

La prospettiva delle comunità dei sordi rappresenta, dunque, una risposta non patologica a una visione che riduce la perdita uditiva a un problema strumentale da correggere con un apparecchio acustico o con un impianto cocleare.

Ciò che struttura una comunità segnante non è dunque soltanto la sordità, ma il modo di viverla all'interno e all'esterno della comunità stessa, oltre che alla lingua dei segni.

[Volterra *et alii*, 2019, pp. 52-53].

La comunità sorda, intesa come gruppo all'interno del quale le persone sorde possono riconoscersi a partire dalla loro identità e non dal deficit, rappresenta una risposta innanzitutto sociale alla necessità delle persone sorde, come di tutti gli esseri umani, di collocarsi nel mondo.

Venendo alla definizione, chiariamo che si tratta di una questione su cui da alcuni decenni gli studiosi si interrogano; vorremmo intraprendere questa nostra riflessione proponendo una definizione di Carol Padden del 1989:

A deaf community is a group of people who live in a particular location, share the common goals of its members, and in various ways, work toward achieving these goals. A deaf community may include persons who are not themselves Deaf, but who actively support the goals of the community and work with Deaf people to achieve them.

[Padden, 1989, p. 5]

Rimarremo senz'altro sorpresi dal fatto che il primo elemento su cui Padden pone l'accento è *particular location*, dunque la collocazione territoriale. Esiste senz'altro un aspetto geografico nelle lingue dei segni, che ci consente di effettuare delle distinzioni fra lingue dei segni dei vari stati e permette delle distinzioni fra macro-comunità e micro-comunità [Schembri, 2010]<sup>17</sup>; allo stesso

---

<sup>17</sup> A parere di Schembri, è possibile individuare delle macro-comunità sorde la cui origine è da ricercare in micro-comunità sorde: «Like many Western sign languages, BSL is a sign language of a macrocommunity but it has emerged historically out of a collection of microcommunity sign languages. In the 19th century, there were about 22 residential schools for the Deaf in different parts of the UK (Kyle & Woll 1985)<sup>17</sup> but, given the lack of social mobility at the time, Deaf people did not travel around very much or meet Deaf people from other regions. The UK is a comparatively small country, but there was very little mobility, so the result was quite distinct varieties of BSL emerged in each of these local Deaf microcommunities» [Schembri, 2010, p. 128; Schembri cita



modo, si osserva una coesione e una condivisione di obiettivi, *in primis* la lotta per la difesa dei diritti delle persone sorde, spesso osservabile su scala nazionale<sup>18</sup> e più di recente internazionale. Teniamo tuttavia conto del fatto che la comunità sorda non risiede in un territorio delimitato ma condivide gli spazi fisici con la comunità di maggioranza<sup>19</sup>. A partire da una prospettiva sociolinguistica, Turner [1994] argomenta in merito ai concetti di comunità e cultura sorda prendendo le mosse dai lavori di Padden [1980; 1989].

An initial concern is that some of the requirements of the community definition are less than tightly formalised. Padden refers, for instance, to «a particular location». What does this mean? If, for example, the notion allows any embedding, as it were, of one community within another - if London and England, perhaps, both count as locations - then we are no further on in our theorizing, since the boundaries of a community cease to be definable, and we enter what might be called a vicious spiral whose vanishing point is, effectively, somewhere off in infinity.

[Turner, 1994, pp. 104-105]

---

Kyle, J. G., Woll B., *Sign language: The study of deaf people and their language*, Cambridge University Press, Cambridge 1985]. Consideriamo quindi le macro-comunità come le comunità alle quali corrisponde la lingua dei segni di un determinato stato (ad esempio ASL, BSL...), alla cui origine vi sarebbe l'esistenza di micro-comunità sorde, ovvero gruppi in cui l'incidenza della sordità è particolarmente alta (come il noto esempio della comunità dei beduini Al Sayyid). Come affermano Schembri e Lucas [2015], da un punto di vista geopolitico bisogna tener conto degli effetti che i confini stabiliti dall'uomo hanno sulle lingue dei segni; può difatti ad esempio accadere che, al variare dello stato, ci si riferisca a lingue dei segni diverse, quando in realtà ci si trova di fronte a varianti di un'unica lingua dei segni, come nel caso della BSL, dell'Auslan e della NZSL, così come può accadere che il mutare del panorama geopolitico determini la creazione di nuovi ambienti multilingue che includono la lingua dei segni, come è accaduto nel caso della ISL. Tenendo conto anche di quanto accade nel caso delle lingue vocali, è possibile sostenere che «there is no one-to-one correspondence between the number of recognized nations and the number of languages. Here also, sign languages are no exception» [Schembri & Lucas, 2015, p. 15].

<sup>18</sup> Benché i sordi vivano dunque in parti differenti della penisola, la comunità sorda si configura come una rete i cui nodi, benché distanti, appaiono collegati. Certo la comunità sorda (più o meno nutrita) di una singola città si rafforza grazie alla possibilità di aggregazione fisica, all'opportunità di frequentare circoli e condividere il tempo libero, ma può risultare opportuno tenere conto anche di una comunità sorda su scala nazionale: nel passato la frequenza di istituti speciali per sordi che riunivano bambini/ragazzi provenienti da varie parti d'Italia, oggi le moderne tecnologie (fra cui i social network), hanno costituito e costituiscono i presupposti per un aggregamento comunitario, in molti casi a distanza ma che diventa fisico in occasioni come la *Giornata Mondiale del Sordo* o i convegni nazionali organizzati dall'ENS (Ente Nazionale Sordi).

<sup>19</sup> Teniamo conto che la comunità sorda non si colloca in un territorio delimitato ma, a livello geografico, vive a stretto contatto con la maggioranza udente, e di conseguenza anche con la lingua vocale. Si tratta senz'altro di uno spazio fisico, ma anche di uno spazio relazionale, che vede l'interazione, spesso difficile, fra individui per i quali la comunicazione si definisce secondo criteri differenti. È proprio tale condivisione territoriale a comportare la condizione di bilinguismo delle persone sorde e la comunanza di alcuni elementi culturali rispetto al gruppo di maggioranza, fra cui in particolare la prassi sociale [Fontana, 2009].

Come si può cogliere da queste poche righe, Turner si pone in una posizione discordante, che lascia già emergere la difficoltà di stabilire i confini. Riprendendo proprio la questione dei confini, afferma Fontana [2017]<sup>20</sup> che nella relazione fra sordi e udenti possono essere individuate delle logiche di *in-group* e *out-group* che tendono a valorizzare le caratteristiche proprie del gruppo, percependo come positivo quanto è all'interno e negativo quanto è all'esterno. Una fra le usanze diffuse è quella di distinguere il termine «Sordo», scritto con «S» iniziale maiuscola, e il termine «sordo», scritto con «s» iniziale minuscola: nel primo caso ci si riferisce a una persona sorda segnante che è cosciente e orgogliosa della sua identità, e a tutti gli effetti è inserita all'interno della comunità, mentre nel secondo caso si fa riferimento unicamente al deficit uditivo. Tale distinzione, che spesso viene sottolineata, in realtà può rivelarsi fonte di discriminazione.

È evidente che dietro la rete di opposizioni analizzate possiamo individuare vere e proprie costruzioni simboliche, generate da determinate circostanze storiche, sociali e politiche. Secondo queste coordinate, una persona può essere definita *Sorda* o *sorda* sulla base di logiche di *in-group* o *out-group* che possono essere molto discriminanti.

[Fontana, 2017, p. 237]

Della comunità sorda non si può negare la disgregazione, data dal costante oscillare fra una visione identitaria e una prospettiva medicalizzante: come afferma Fontana [2017], se una parte la sordità viene percepita come una condizione socio-culturale di appartenenza e la lingua dei segni come lingua naturale che è bene acquisire fin dai primi anni di vita (all'interno di un percorso bilingue che chiaramente prevede anche la lingua vocale), dall'altra la sordità viene vista come un handicap, una malattia da curare<sup>21</sup>, e di conseguenza si ritiene che la lingua dei segni sia da bandire del tutto, a favore di un esclusivo ricorso alla parola e ai residui uditivi, in una costante ricerca della cosiddetta «normalità». Fontana sostiene che la percezione della lingua dei segni come lingua da ghettizzare, ieri più che oggi,

---

<sup>20</sup> Fontana fa riferimento a uno studio di Freire del 2011: Freire, P., *La pedagogia degli oppressi*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 2011.

<sup>21</sup> Gli strumenti medici a cui oggi si ricorre in caso di sordità sono le protesi acustiche e l'impianto cocleare.

ha avuto come diretta conseguenza il fatto che fino a non molto tempo fa questa fosse del tutto esclusa dai contesti educativi e pubblici; generazioni di persone sorde sono quindi state private della loro lingua, con impatti sul piano emotivo, cognitivo, linguistico e sociale.

Alla luce di tale osservazione, sarà comprensibile che non è semplice rispondere alla domanda: chi appartiene alla comunità sorda? Innanzitutto, non è sufficiente che una persona presenti deficit uditivo per essere parte della comunità sorda: non sono pochi i sordi che rimangono esterni alla comunità sorda, per scelta volontaria o a causa di una condizione di isolamento, imputabile a svariate ragioni di natura sociale, economica, culturale. Una questione ulteriore concerne le persone udenti: alcuni udenti, come i CODA (*Children of Deaf Adults*, ovvero figli di genitori sordi) o gli interpreti, sono molto vicini alla cultura sorda, in alcuni casi si percepiscono culturalmente più sordi che udenti, eppure non di rado viene messa in discussione la loro appartenenza alla comunità sorda. Teniamo conto che Padden già nel 1980, e in seguito nel saggio del 1989, individuava fra i membri della comunità sorda non soltanto i sordi segnanti, ma anche persone udenti, attive all'interno della comunità e a vario titolo vicine ai sordi, per esempio parenti, amici e colleghi in grado di segnare. In contesto italiano, è in larga parte condiviso [cfr., fra gli altri, Russo Cardona & Volterra, 2007; Volterra *et alii*, 2019] che la comunità sorda si definisce sulla base della conoscenza della lingua dei segni, padroneggiata da ogni individuo con un determinato livello di competenza (più o meno alto), e dell'esperienza della sordità, anche se non necessariamente vissuta in maniera diretta. Di conseguenza alla comunità sorda non appartengono solo i sordi, ma anche gli udenti che conoscono la lingua dei segni per svariate ragioni, personali e/o lavorative<sup>22</sup>. Torniamo dunque alla necessità di oltrepassare le rigide divisioni in categorie.

It is increasingly apparent that specific deaf identity categories run the danger of oversimplifying the meanings of being deaf, Deaf, hard of hearing, or hearing. Because of this limitation, which essentially denies the complexities

---

<sup>22</sup> Tale osservazione appare condivisibile anche in quanto l'appartenenza a una comunità non può essere considerata esclusiva: qualunque persona appartiene/può appartenere a più comunità, pertanto l'appartenenza alla comunità sorda non esclude l'appartenenza a quella udente, e viceversa.

of integrating into diverse environments, reliance on a single and primary unifying identity is giving way to the plurality of identities/self-labels (Mishler, 2004)<sup>23</sup>, some of which can conflict with each other. The apparent incompatibility of Deaf with its associated relative disinterest in speech and reliance on visual cues with the «hearing and speaking» auditory component that may manifest within the bicultural label is a case in point. The incompatibility has, for example, created incongruous situations for hearing children of Deaf parents, who all too often find themselves on the margin between the culture of hearing that they have full access to and the culture of Deaf that they grew up within.

[Leigh, 2009, p. 166]

Ci rendiamo dunque conto che stabilire delle nette distinzioni può rivelarsi molto controproducente, perché è all'interno della comunità sorda stessa che in molti vivono una condizione al confine. Abbiamo già avuto modo di accennare che le persone sorde sono bilingui: se consideriamo che la lingua è inscindibile dalla cultura, deduciamo che le persone sorde non soltanto sono bilingui ma anche biculturali, e come sottolinea Leigh [2009] costruiscono le loro esistenze muovendo costantemente fra i due poli. Sappiamo che i membri della comunità condividono un codice, collaborano alla gestione di questioni comuni e si sostengono reciprocamente; questo può portarci a sostenere che la comunità sorda rappresenti un esempio di «comunità di pratica», come definita da Wenger [1998], ma in questa riflessione non possiamo prescindere dal ricordare le mille sfaccettature, anche in termini di disgregazioni interne, di cui comunque occorre tenere conto.

Avendo riflettuto sulle caratteristiche dell'identità sorda e sulle sfaccettature della comunità, giungiamo al concetto di cultura sorda, che proprio a partire da tali osservazioni può essere introdotto. L'idea di cultura sorda, introdotta negli anni '80, nasce dalla volontà di muovere da una prospettiva udente verso una prospettiva sorda: come affermano Padden e Humphries [1988], per esempio, si vuole abbandonare la narrazione udente del reale per lasciare spazio alle «voci» dei sordi. Gli studi si spostano quindi verso una visione sorda: viene messa in discussione la necessità di normalizzazione imposta dalla maggioranza udente [Lane, 1984], al concetto medico di *deafness* si oppone quello culturale di

---

<sup>23</sup> Leigh cita Mishler, E., «Historians of the Self: Restoring Lives, Revising Identities», in *Research in Human Development*, 1(1), 2004, pp. 101-121.

*Deafhood*<sup>24</sup> [Ladd, 2003], ci si sposta verso lo studio delle caratteristiche che sono proprie alla cultura sorda.

Members of the Deaf culture behave as Deaf people do, use the language of Deaf people, and share the beliefs of Deaf people toward themselves and other people who are not Deaf [...] there is a single American Deaf culture with members who live in different communities.

[Padden, 1989, pp. 5-6]

Anche in questo caso, Turner si schiera con durezza contro tali affermazioni, criticandone la visione unitaria della comunità, l'immagine aprioristica di chi siano le persone sorde. Se così fosse, il lavoro del ricercatore dovrebbe essere quello di individuare quali sono i comportamenti tipici delle persone sorde semplicemente osservando i sordi.

That is, all we have to do in order to find out, for instance, what behaviour is typical of «members of the Deaf culture», is to watch what Deaf people do. So who exactly do we have to watch? Who are these Deaf people? Padden addresses the question directly (1989:8) with the following definitional conclusions: Deaf people can be born Deaf by virtue of having Deaf parents; they identify with other Deaf people; they behave like Deaf people. The problem with this, it seems to me, is that the three criteria are all founded upon some notion of the meaning of the word Deaf. We can't appreciate the explanation of what Deaf means until we know what Deaf means.

[Turner, 1994, pp. 105-106]

La posizione molto critica di Turner consente di portare in luce un rischio molto significativo, ovvero quello di ingabbiarsi nelle categorizzazioni. La questione viene ripresa anche da Fontana [2017], la quale tenendo in considerazione la visione di Turner, sottolinea il rischio che il concetto di cultura sorda diventi un

---

<sup>24</sup> Il concetto di *Deafhood* indica l'essere sordo in termini di processo di costruzione dell'identità: «I found myself and others coining a new label of "Deafhood". Deafhood is not, however, a "static" medical condition like "deafness". Instead, it represents a process - the struggle by each Deaf child, Deaf family and Deaf adult to explain to themselves and each other their own existence in the world. In sharing their lives with each other as a community, and enacting those explanations rather than writing books about them, Deaf people are engaged in a daily praxis, a continuing internal and external dialogue. This dialogue not only acknowledges that existence as a Deaf person is actually a process of *becoming* and maintaining "Deaf", but also reflects different interpretations of Deafhood, of what being a Deaf person in a Deaf community might mean» [Ladd, 2003, p. 3].

contenitore vuoto: «le caratteristiche della “cultura sorda”, elencate come in una lista, consistono in una serie di parametri comportamentali che non rendono giustizia alla ricchezza creativa, all’immaginario, ad un modello visuo-centrico che mal si presta a classificazioni e che può essere compreso soltanto a partire da un’osservazione libera da schemi pre-determinati e dogmatici» [Fontana, 2017, p. 240]. Certo esistono dei tratti che sono propri alla cultura sorda e che costituiscono precise caratteristiche (per esempio, l’attribuzione del segno-nome ai membri della comunità), ma il lavoro del ricercatore non può essere quello di stilare una lista che nulla direbbe sulle dinamiche interne, sui processi, sulle relazioni che costruiscono il senso. Ciascuno dei tre concetti che abbiamo scelto di considerare (identità, comunità, cultura) dovrebbe pertanto essere letto tenendo conto delle tante sfaccettature che in queste pagine abbiamo tentato di presentare.

## 1.2 La ricerca sulle lingue segnate, da Stokoe a oggi

Abbiamo già fatto riferimento alla pubblicazione da parte di William Stokoe del volume *Sign Language Structure* del 1960. Prima degli studi di Stokoe, i segni prodotti dalle persone sorde erano considerati un semplice sistema mimico, in alcuni casi addirittura sgradevole alla vista, e del tutto inadeguato a esprimere concetti complessi: in altre parole, non erano affatto percepiti come lingua<sup>25</sup>. Stokoe, grazie al contatto con allievi sordi in quanto loro insegnante al *Gallaudet College*<sup>26</sup>, in maniera del tutto pionieristica intuisce che i segni hanno le caratteristiche di una lingua, pertanto esplora le potenzialità di questa sua idea.

Il primo studio di Stokoe si focalizza in modo particolare sulla possibilità

---

<sup>25</sup> Come abbiamo accennato nel paragrafo precedente, durante alcune fasi storiche (ad esempio, in periodo illuminista per opera dell’abate Charles-Michel de l’Épée) i segni erano utilizzati a scopo educativo da parte dei precettori di allievi sordi, uso interrotto a causa delle disposizioni del Congresso di Milano del 1880. Da quel momento in poi, all’interno degli istituti i bambini/ragazzi sordi avevano continuato a segnare, ma di nascosto, e il ricorso ai segni era stato sempre più percepito come un’onta.

<sup>26</sup> Al *Gallaudet College* (oggi *Gallaudet University*) Stokoe aveva un incarico come insegnante: nello specifico, aveva il compito di tenere un corso monografico su Chaucer. La *Gallaudet University* è, ad oggi, l’unica università al mondo pensata nello specifico per persone sorde; è stata fondata nel 1864 e deve il suo nome a Thomas Hopkins Gallaudet, figura che si è distinta nella storia dell’educazione dei sordi. Per un approfondimento, si veda il sito dell’università: <https://www.gallaudet.edu/> Consultato il 20 maggio 2020.

di scindere il segno in unità minime, ovvero sull'individuazione di un livello fonologico nelle lingue segnate (come avremo modo di chiarire nel paragrafo dedicato proprio ai livelli di analisi delle lingue dei segni). Per il momento, aspetto su cui ci preme soffermarci è che la strategia di Stokoe è quella di dimostrare che le lingue dei segni sono lingue a tutti gli effetti ricercando nel segno le caratteristiche della parola. Tale strategia continua a essere adottata anche nei decenni a seguire, con la conseguenza che si aprono due differenti percorsi nella ricerca: da una parte l'approccio «assimilazionista», che si propone di studiare le lingue segnate assimilandole a quelle vocali e sottolineandone i punti di contatto, dall'altra l'approccio «non assimilazionista», che in maniera opposta analizza le lingue dei segni indagando le caratteristiche che ne costituiscono tratti distintivi, che sono proprie alle lingue segnate in indipendenza da quelle vocali<sup>27</sup>.

Come dicevamo, l'approccio assimilazionista è il primo a essere adottato, ed è pertanto il primo a diffondersi a livello internazionale. In Italia, seguendo proprio l'approccio assimilazionista, vengono condotti i primi studi sulla LIS all'interno dell'Istituto di Psicologia del CNR, oggi ISTC CNR, sotto la guida di Virginia Volterra. La studiosa pubblica *La lingua italiana dei segni* nel 1987<sup>28</sup>, volume dall'impatto notevole, che è chiaramente di stampo assimilazionista. In linea con i presupposti di tale approccio, il volume di Volterra individua le caratteristiche del livello fonologico, morfologico e sintattico nella lingua segnata,

---

<sup>27</sup> Il termine «assimilazionista» comincia a diffondersi soltanto negli ultimi decenni, quando si acquisisce consapevolezza che è possibile distinguere fra i due differenti approcci (assimilazionista e non assimilazionista); nella prima fase di studi sulle lingue segnate ritroviamo infatti unicamente l'approccio assimilazionista. Nel volume del 2000 di Christian Cuxac, di chiaro approccio non assimilazionista, si trova l'accento al termine «assimilazionista» (in francese *assimilateur*): « la stratégie consistant à mettre en avant les ressemblances avec l'organisation des langues orales, fort compréhensible au début de la recherche – il fallait garantir structurellement qu'il s'agissait d'une langue – n'était plus vraiment de mise au début des années 80. D'une certaine manière, le retard français permettait d'éviter le passage par des étapes superflues dans le déploiement de la recherche. Les réactions hostiles des Sourds français vis-à-vis de certains de ces travaux “ assimilateurs ”, l'abondance de contre-exemples qu'ils nous fournissaient à l'appui de leurs réactions ne laissaient plus de doutes sur la non-opportunité de cette stratégie » [Cuxac, 2000, p. 16].

<sup>28</sup> Il volume del 1987 non è a tutti gli effetti il primo testo comparso in Italia sull'argomento, dato che già nel 1981, sempre a cura di Virginia Volterra, era stato pubblicato *I segni come parole. Prospettive di ricerca sulla comunicazione dei sordi*. Il volume del 1987 tuttavia, per l'effetto dirompente che ha avuto, è considerato il primo testo.



sul modello degli studi statunitensi. Il presente testo funge da apripista, non soltanto nel tema ma anche nella metodologia: l'approccio assimilazionista viene riproposto negli studi italiani successivi. La strategia è quella di considerare delle componenti delle lingue vocali (i nomi, i verbi, gli articoli...) e cercarne la corrispondenza nelle lingue segnate, che veniva individuata in prevalenza nelle componenti corporee e nell'uso dello spazio.

Nelle prime descrizioni, si sottolineava che tutte le informazioni, espresse nelle lingue vocali tramite gli articoli, le preposizioni, il sistema flessionale o l'ordine delle parole, venivano trasmesse nelle lingue dei segni grazie a meccanismi quali l'uso dello spazio, la modificazione sistematica del movimento, la produzione di movimenti non manuali del capo e degli occhi, le espressioni facciali, l'orientamento e la postura del busto (Volterra 1987). In questo modo si minimizzava l'iconicità e il ruolo delle componenti corporee non solo perché erano incompatibili con le categorie di analisi sviluppate su alcune lingue parlate, ma anche perché difficilmente analizzabili come unità discrete.

[Fontana & Roccaforte, 2019, pp. 276-277]

Emerge qui una questione che approfondiremo più avanti nello specifico: l'iconicità. Tale caratteristica, che vedremo essere pervasiva nelle lingue dei segni, viene in questi primi studi adombrata al fine di nascondere un elemento che appariva, erroneamente, una differenza rispetto alle lingue vocali. Tornando alla questione dell'approccio assimilazionista, e alla volontà di individuare i punti di contatto con le lingue vocali, condividiamo il pensiero di Fontana e Roccaforte [2019], secondo le quali era fisiologico che si attraversasse tale fase: al fine di dimostrare la natura linguistica dei segni si è fatto riferimento alle lingue vocali, riconosciute come modello di linguisticità, andando però così a confermare il paradigma fonocentrico. Dovrà passare del tempo prima che si configuri la possibilità di analizzare le lingue dei segni nelle loro specificità, fra cui proprio l'iconicità.

Volendo guardare alla Francia, troviamo la figura di Paul Jouison, educatore francese specializzato in sordità, uno dei primi studiosi ad avere lavorato sulla LSF (fin dai tempi in cui la si definiva *gesticulation*); i suoi lavori si collocano cronologicamente a partire dagli anni '70. Facendo riferimento alle riflessioni di



Benveniste [1966], l'intuizione di Jouison (i cui lavori sono raggruppati in Jouison, 1995) è quella di non opporre l'iconicità all'arbitrarietà, escludendo ora un aspetto ora l'altro: evitare le distinzioni aprioristiche gli consente di aggirare l'ingabbiamento all'interno di categorie esclusive e complementari l'una all'altra, per utilizzare piuttosto « l'opposition iconique/arbitraire comme un “ révélateur ” susceptible de faire apparaître les unités constitutives du discours gestuel, unités dont il s'agit de mettre en évidence la “ nature ” fondamentale » [Jouison, 1995, p. 152]. Jouison riconosce un'iconologia interna alla lingua segnata, che pone alla base del D'SIGN, un sistema di scrittura delle lingue dei segni da lui ipotizzato. I lavori di Jouison hanno carattere pionieristico: come osserva Garcia [2000], le sue ricerche coprono un arco temporale compreso fra il 1979 e il 1990, che coincide alla perfezione con la fase in cui inizia a germogliare in Francia la consapevolezza che le lingue segnate siano vere lingue, ovvero gli anni '80 (periodo definito « *réveil sourd* »).

È proprio a partire dagli anni '80 che in contesto europeo comincia a prendere forma il modello non assimilazionista, grazie in particolare agli studi condotti in Francia da Christian Cuxac [Cuxac, 1985; 1996; 2000; 2008]. La consapevolezza della necessità di studiare la lingua dei segni tenendo conto delle sue peculiarità, prima fra tutte l'iconicità, subentra anche in Italia; si veda a tal proposito il lavoro di Paola Pietrandrea [1995], che osserva in numerosi segni codificati tratti da dizionari delle motivazioni iconiche, lo studio di Elena Antinoro Pizzuto e Virginia Volterra [2000], che osserva il ruolo dell'iconicità nei processi di comprensione, ed anche la ricerca di Tommaso Russo Cardona [2004], che analizza le interazioni tra iconicità e metafora. Non si può non ricordare la preziosa collaborazione fra Christian Cuxac e Elena Antinoro Pizzuto, che consente al modello elaborato da Cuxac (il *modèle sémiologique*, come vedremo) ulteriori passi avanti, con delle riflessioni che concernono più nello specifico l'acquisizione linguistica [cfr. Cuxac & Antinoro Pizzuto, 2010].

Rimanendo agli anni '80, quando in Europa comincia a nascere il modello assimilazionista, notiamo che la necessità di osservare le lingue dei segni evitando di applicare i modelli delle lingue vocali inizia a farsi strada anche oltreoceano: si

pensi alla ricerca di Penny Boyes-Braem [1981], che motiva la pervasiva iconicità delle lingue segnate sostenendo che essa, nei parametri formazionali, rappresenti il legame fra forma e significato. In parallelo, l'approccio assimilazionista non cessa di esistere, anzi, al contrario, rimane tuttora quello prevalente negli studi di provenienza anglo-americana (che comunque costituiscono la più cospicua parte degli studi sulle lingue segnate): secondo tale approccio, le lingue dei segni sono sostanzialmente simili alle lingue vocali e da queste differiscono solo nella struttura superficiale.

Due differenti prospettive, una che guarda agli aspetti in comune fra lingue vocali e lingue dei segni (assimilazionista), l'altra che si sofferma sugli aspetti specifici delle lingue dei segni (non assimilazionista). Soffermiamoci su entrambe le prospettive proponendo di riflettere su una questione che in linguistica è centrale, la distinzione in livelli di analisi. Anche in Italia, nelle prime fasi assimilazioniste, si è proceduto scomponendo gli enunciati in sottocomponenti e individuando i differenti livelli di analisi: fonologico, morfologico e sintattico.

Per quanto concerne il livello fonologico, ovvero quello che nelle lingue vocali è relativo allo studio dei fonemi (unità di seconda articolazione prive di significato in cui è possibile scomporre la parola), l'equivalente del fonema nelle lingue dei segni è individuato già da Stokoe nel «cherema» (termine derivato dal greco antico χείρ, «mano»), più piccola unità delle lingue dei segni. A ogni cherema corrisponde un parametro formazionale; i parametri sono quattro: «configurazione», «luogo», «movimento» e «orientamento»<sup>29</sup>. Viene proposto il concetto di «coppia minima»: proprio come nel caso delle lingue vocali, in cui esistono parole che si distinguono perché un solo fonema varia (per esempio «pollo» e «bollo»), è possibile che due segni si distinguano fra loro in base alla variazione di un singolo parametro. Tale classificazione è stata ripresa a livello internazionale (in Italia, si veda Volterra, 1987) ed è tuttora considerata valida. Per osservare cosa si intende per parametri formazionali, consideriamo, a titolo di

---


<sup>29</sup> Mentre «configurazione», «luogo» e «movimento» sono stati individuati da Stokoe [1960] e da lui definiti rispettivamente «designator», «tabula» e «signation», «orientamento» è stato aggiunto in un secondo tempo grazie agli studi di Battison, Markowicz e Woodward [1975].

esempio, il segno in LIS di MAMMA (nella sua forma citazionale, così come la si ritrova nei dizionari):

Fig. 1.1 Segno MAMMA [Radutzky, 1992]



Il segno può essere scisso nei suoi quattro parametri formazionali:

- la configurazione: A, ovvero  <sup>30</sup>;
- il luogo: guancia;
- il movimento: contatto ripetuto;
- l'orientamento: verso sinistra.

Abbiamo riportato come esempio un segno articolato a una mano, ma teniamo presente che esistono segni a una mano ma anche segni a due mani, simmetriche o asimmetriche<sup>31</sup>. In questo caso, è proprio osservando la singola mano che individuiamo i quattro parametri.

In LIS, nel volume di Volterra del 1987 si individuano 26 configurazioni, 15 luoghi, 32 movimenti e 6 orientamenti. Oltre ai parametri formazionali relativi

---

<sup>30</sup> L'immagine della configurazione A è tratta da Radutzky, 1992. Precisiamo che, nell'intero lavoro di tesi, tutte le immagini di configurazioni sono tratte dal dizionario qui citato.

<sup>31</sup> Riportiamo un chiarimento di Russo Cardona e Volterra: «Ci sono, infatti, segni a una mano e almeno due tipi di segni a due mani: simmetrici e asimmetrici. I primi sono segni a due mani in cui la configurazione, gli orientamenti, i luoghi e i movimenti assunti dalle due mani sono gli stessi o sono in opposizione speculare. Nei segni asimmetrici, invece, di norma una mano è attiva mentre l'altra è statica. In questi casi, la mano attiva viene denominata mano dominante, e quella passiva mano base o mano non dominante» [Russo Cardona & Volterra, 2007, p. 142].

alla mano, fin dai primi studi sono state identificate anche delle componenti corporee: «la postura del corpo, i movimenti degli occhi, del capo, delle spalle ed in particolare l'espressione facciale sono tutti elementi non manuali che concorrono alla produzione e comprensione dei segni manuali» [Volterra, 2004<sup>32</sup>, p. 159]<sup>33</sup>. Teniamo presente che nell'elenco qui presentato delle componenti corporee non sono presenti le componenti orali. Le componenti orali vengono distinte in «labializzazioni» e «gesti labiali» (in inglese *mouthings* e *mouth gestures*), due differenti tipi di oralità che si differenziano in base alla relazione con la lingua vocale: nel primo caso si tratta della riproduzione della parola per intero o di un gruppo fonetico interno alla parola percepito come rilevante (con o senza effettiva vocalizzazione), nel secondo caso si tratta di emissioni vocali che sono specifiche della lingua dei segni [per un approfondimento, cfr. Boyes Braem & Sutton-Spence, 2001]. Benché pervasive, nei primi studi, come quello della Volterra, sono state trascurate in quanto ritenute esterne al sistema, mero esito della situazione sociolinguistica di contatto con l'italiano [Fontana & Raniolo, 2015].

Per quanto concerne la morfologia, l'oggetto di studio delle lingue vocali è dato dai morfemi, ovvero le più piccole unità dotate di significato, di natura tanto lessicale quanto grammaticale. Nelle lingue dei segni, la morfologia analizza i cheremi fra loro composti, che danno origine a nomi, verbi, aggettivi e avverbi. Considerando il volume di Volterra del 1987<sup>34</sup>, troviamo in primo luogo la distinzione fra nomi e verbi, e inoltre sia per quanto riguarda i nomi sia per quanto riguarda i verbi la distinzione in sottocategorie. In particolare, i nomi vengono scissi in due gruppi in relazione al luogo di articolazione (sul corpo del segnante o nel cosiddetto «spazio neutro», ovvero lo spazio antistante il segnante)<sup>35</sup>. I verbi, invece, vengono distinti in tre classi: verbi articolati sul corpo del segnante; verbi

---

<sup>32</sup> Ediz. orig. 1987.

<sup>33</sup> Nello specifico, il contributo «Componenti non manuali» è di Maria Luisa Franchi.

<sup>34</sup> Nello specifico, il contributo «Aspetti morfo-sintattici» è di Elena Antinoro Pizzuto.

<sup>35</sup> Che un nome appartenga a una classe piuttosto che all'altra incide sulla strategia di pluralizzazione: i nomi articolati sul corpo del segnante vengono pluralizzati aggiungendo un morfema che indica pluralità, ad esempio il segno TANTI; i nomi articolati nello spazio neutro vengono invece pluralizzati di solito ripetendo il segno, modificando il luogo di articolazione e in parte il movimento.

articolati nello spazio neutro con due punti di articolazione; verbi articolati nello spazio neutro con un punto di articolazione<sup>36</sup>. Non mancano inoltre delle riflessioni in merito al sistema pronominale, anche in questo caso individuando due gruppi: indici di tipo manuale e indici di tipo non manuale.

Infine, per quanto concerne la sintassi, nel volume di Volterra<sup>37</sup> si specifica che la disposizione sintattica delle lingue dei segni è spesso differente rispetto a quella delle corrispondenti lingue vocali, e inoltre non esiste un unico ordine sintattico utilizzato da tutte le lingue dei segni. Secondo questo studio, l'ordine preferenziale in LIS è SVO (Soggetto-Verbo-Oggetto)<sup>38</sup>.

L'analisi delle lingue dei segni che abbiamo qui presentato, articolata a partire dai livelli fonologico, morfologico e sintattico, nonché finalizzata a individuare nella LIS gli equivalenti delle componenti dell'italiano, è indicativa di come la ricerca dei primi tempi fosse ancorata agli schemi delle lingue vocali. La distinzione qui presentata ha inoltre come presupposto di base la «doppia articolazione», teorizzata da Martinet nel 1960. La doppia articolazione, a cui si è fatto sistematico riferimento durante i primi decenni di studi sulle lingue segnate, è stata messa in discussione da vari studiosi delle lingue dei segni [cfr. Stokoe, 1991; Jouison, 1995; Cuxac, 2000]: è stato infatti osservato che non sempre è possibile analizzare i segni come elementi discreti, a maggior ragione nel momento in cui consideriamo non soltanto le componenti manuali, ma anche le componenti corporee. Teniamo presente che la doppia articolazione, fino a non molto tempo fa considerata un universale linguistico, è stata messa in discussione anche per le

---

<sup>36</sup> Anche in questo caso, l'appartenenza a una determinata classe viene correlata al comportamento morfologico: i verbi appartenenti alla prima classe non vengono flessi per indicare la persona o il numero; i verbi di seconda classe sfruttano i punti di inizio e fine per effettuare l'accordo; i verbi di terza classe prevedono un unico punto di articolazione che coincide con il soggetto o con il complemento oggetto.

<sup>37</sup> Nello specifico, il contributo «Ordine dei segni nella frase» è di Alessandro Laudanna.

<sup>38</sup> Vengono analizzati dei dati ottenuti a partire dai giudizi di accettabilità forniti da un'informante sorda e dalle produzioni segnate, elicitate tramite illustrazioni, di un gruppo di informanti sordi. Dal primo gruppo di dati (informante sorda) si evince che l'ordine frasale più spesso giudicato accettabile è SVO, ma non è esclusa la possibilità di spostamenti topicali dell'oggetto a sinistra (O,SV) o del soggetto a destra (VO,S). Invece, l'ordine SOV risulta accettato dall'informante soprattutto con una pausa dopo il primo elemento o in presenza di incorporazione fra verbo e oggetto. Per quanto concerne invece le produzioni elicitate (gruppo di informanti sordi), appare prediletto l'ordine SVO in presenza di frasi reversibili.

lingue vocali [cfr. Albano Leoni, 2009]. In altre parole, le più recenti ricerche ci portano a dubitare dell'esistenza stessa di un concetto che a lungo è stato considerato un muro portante della linguistica.

Alla luce delle consapevolezze che in questi anni sono maturate, appare opportuno ripensare tali analisi guardando alle lingue dei segni in maniera mirata, e non in comparazione. Il primo elemento su cui soffermarsi è il cherema, che non può essere considerato del tutto paragonabile al fonema: a differenza dei fonemi, i cheremi non sono unità del tutto prive di significato<sup>39</sup>. Come è stato ipotizzato da Russo Cardona & Volterra [2007], sarebbe pertanto auspicabile fare riferimento a un livello morfofonologico, che si pone in una posizione intermedia fra il livello fonologico e quello morfologico. Teniamo presente che tale livello è individuabile anche nelle lingue vocali, in cui è deputato ad analizzare i fonemi dotati di significato (ad esempio, il fonema «o» che, in fine di parola, in italiano di solito veicola genere maschile e numero singolare). In lingua dei segni il livello morfofonologico studia i cheremi, come avviene nell'ambito della fonologia, ma come la morfologia non analizza che quelli dotati di significato. Benché tale livello esista sia nelle lingue vocali sia nelle lingue segnate, l'approccio di studio è molto differente; infatti, come sottolinea Boyes Braem [1981], nelle lingue segnate la morfofonologia è strettamente connessa con quella che può essere considerata la peculiarità di questo livello, nonché delle lingue dei segni in genere: l'iconicità. Citiamo anche un lavoro di Garcia e Martinod [2017], le quali affermano, partire da uno studio esteso a più lingue dei segni<sup>40</sup>, che già nella configurazione è possibile riscontrare un ancoraggio nell'esperienza percettiva delle persone sorde: le studiose individuano cinque configurazioni presenti in tutte le lingue dei segni da loro investigate, che definiscono « configurations forme-sens », motivabili come esito dell'iconicizzazione dell'esperienza percettivo-pratica.

Considerazioni come quelle appena presentate, che spostano l'analisi delle

---

<sup>39</sup> Inoltre, i cheremi si distinguono dai fonemi in quanto, a differenza di questi ultimi (che vengono articolati in sequenzialità), l'articolazione avviene in simultaneità.

<sup>40</sup> Le studiose hanno considerato nove lingue dei segni, sei istituzionali e tre lingue dei segni di micro-comunità: LSF (Francia), TID (Turchia), NGT (Paesi Bassi), BSL (Gran Bretagna), IUR (Inuit), SSL (Shanghai) come lingue dei segni istituzionali, oltre a tre lingue dei segni di micro-comunità del Brasile.

lingue segnate dal terreno della comparazione e guardano alle specificità proprie delle lingue segnate, ci riportano alla questione dell'iconicità, aspetto su cui ci soffermeremo nel dettaglio (§ 1.3). Tornando alla questione dei livelli di analisi, consideriamo adesso la letteratura più recente: a partire da un approccio cognitivo e sociosemiotico, Volterra *et alii* [2019] sostengono che «guardare alla lingua come a un continuum tra lessico, morfologia, sintassi e pragmatica, piuttosto che distinguere tra loro questi livelli di analisi, sia più funzionale per la descrizione delle lingue segnate così come di quelle parlate» [Volterra *et alii*, 2019, p. 12]. Tale approccio va in contrasto con il presupposto di «doppia articolazione», che oggi appare sempre più superato.

Per introdurre l'approccio, torniamo all'esempio che avevamo proposto, il segno MAMMA (Fig. 1.1). Specifichiamo innanzitutto che, secondo questo approccio, non si considerano soltanto i quattro parametri sopra citati («configurazione», «luogo», «movimento» e «orientamento»), ma a questi se ne aggiungono altri quattro: «espressioni facciali», «direzione dello sguardo», «movimenti del busto» e «componenti orali»<sup>41</sup>. Gli otto parametri si combinano fra di loro a formare unità di senso<sup>42</sup>. Il segno MAMMA costituisce un esempio di unità di senso, che può essere definita «unità lessicale». Il segno MAMMA si trova nei dizionari di lingua dei segni, è un segno a tutti gli affetti standardizzato, cristallizzato, *frozen*. Ma non si tratta dell'unica tipologia di unità di senso esistente nelle lingue dei segni: sono state individuate delle unità complesse fortemente legate al contesto pragmatico: le «unità di trasferimento», strutture altamente iconiche che approfondiremo nel paragrafo seguente. Esiste inoltre una terza categoria, le «unità deittiche»<sup>43</sup>, che consentono di collocare i referenti nello spazio

---

<sup>41</sup> L'individuazione precisa delle quattro componenti corporee, che vanno a sommarsi con i quattro parametri formazionali, si deve a Sallandre [2014]. Le componenti corporee non sono sempre presenti in un segno ma, quando previste, ne costituiscono parte integrante a tutti gli effetti.

<sup>42</sup> Tutte le unità di senso, come ricordano Volterra *et alii* [2019], sono soggette a vari tipi di restrizioni: vincoli articolatori, che determinano i limiti nella produzione segnica (ad esempio, non è possibile produrre segni dietro la schiena), vincoli di tipo semantico-pragmatico, che determinano strategie enunciative nell'organizzazione dei contenuti, ed infine vincoli di natura socioculturale, che fanno sì che la condivisione di un patrimonio di conoscenze sociali e culturali sia indispensabile al fine di cogliere il senso.

<sup>43</sup> In francese definite *pointage*, in inglese *pointing signs*.

e, per natura, sono ancorate al contesto; queste sfruttano spesso l'indicazione manuale, così come lo sguardo. Alle tre tipologie di unità di senso sono correlati i meccanismi di significazione: «l'indicare usa la modalità espressiva dell'unità deittica (UD), il dire quella dell'unità lessicale (UL), l'illustrare quella dell'unità di trasferimento (UT). [...] Tutte queste unità, tuttavia, possono coesistere e sono talvolta difficili da distinguere nettamente» [Volterra *et alii*, 2019, p. 102]. Sebbene le unità di trasferimento siano considerate le più iconiche, si fa sempre più matura la consapevolezza che in realtà, nella formazione di tutte le tipologie di unità di senso, le strategie rappresentative siano le stesse: all'origine c'è infatti una motivazione iconica, ma dato che le unità lessicali con il tempo si sono cristallizzate questa non è più riconoscibile [cfr. Volterra *et alii*, 2019]. Ci troviamo di fronte a uno studio che pone in primo piano l'iconicità, caratteristica dominante.

Nell'ottica di uno studio come quello qui presentato, l'*embodied cognition* si presenta come un approccio particolarmente adeguato per descrivere le lingue dei segni, in quanto lingue che utilizzano il corpo. Alla base della cognizione umana risiede il fatto di possedere un corpo, che con le proprie abilità percettive è in grado di entrare in relazione con l'ambiente e di manipolarlo. Riconoscere che la cognizione è *embodied*, cioè incarnata, significa riflettere sul linguaggio a partire dalla consapevolezza che questa è correlata alle caratteristiche fisiche dell'essere umano: innanzitutto la mente «è condizionata dalle dimensioni fisiche del cervello, e, in secondo luogo, dalla dimensione corporea in generale e dalla struttura e dalle leggi del mondo circostante (per esempio dalla forza di gravità)» [Gaeta & Luraghi, 2003, p. 22]. Di conseguenza, secondo tale prospettiva il linguaggio non è autonomo rispetto alle altre capacità cognitive, ma si inserisce in una rete di capacità cognitive: una prospettiva *embodied* si struttura a partire da un'idea di *continuum* fra azione, gesto, segno e parola [Volterra *et alii*, 2019].

Analizzare il linguaggio umano tenendo conto della sua inscindibile relazione con l'esperienza percettiva consente di rimodulare l'idea stessa di corpo, che costituisce il perno dello sviluppo cognitivo e, più nello specifico, linguistico. Sebbene il ruolo della corporeità, secondo tale approccio, sia significativo nella riflessione sul linguaggio in senso lato, apparirà evidente anche a chi non conosce



le lingue dei segni quanto queste possano giovare agli studi linguistici, dato che la loro caratteristica è proprio quella di essere articolate sfruttando il corpo nella sua interezza.

### **1.3 L'iconicità delle lingue dei segni fra linguistica e filosofia**

Al fine di indagare quali caratteristiche abbia l'iconicità nelle lingue dei segni, dovremmo innanzitutto chiederci in che cosa consistano i processi iconici nelle lingue dei segni.

Non si può innanzitutto non fare riferimento al concetto peirciano di iconicità: ogni icona somiglia all'oggetto *under a certain respect* (sotto un certo punto di vista).

Ogni segno [...] è iconico nella misura in cui rende possibile tracciare una serie di corrispondenze tra l'oggetto rappresentato o significato e il segno che lo rappresenta.

Il bambino che imita l'uccello, ad esempio, sta sondando alcune corrispondenze tra parti del suo corpo e parti dell'uccello rappresentato: le braccia corrispondono alle ali, il naso al becco, etc. In questo modo, il bambino approfondisce la conoscenza dell'uccello attraverso il proprio corpo che usa come un segno. La dimensione iconica ha, dunque, una valenza cognitiva sempre e solo a partire da un punto di vista determinato: in questo caso, il bambino proietta il «proprio» corpo su quello dell'uccello.

[Russo Cardona, 2004, pp. 23-24]

Per Russo Cardona, dunque, il segno iconico reca in sé le possibilità linguistiche di raffigurare il mondo, ma resta il fatto che tali possibilità non consentono di rispecchiare la realtà in maniera naturale, bensì sono sempre originate da una prospettiva: benché l'idea di iconicità si sovrapponga spesso con quella di naturalezza, i due concetti devono essere trattati in modo indipendente, tenendo presente che le strutture iconiche sono naturali tanto quanto lo sono gli aspetti arbitrari.

L'iconicità può essere considerata un tratto caratterizzante delle lingue dei segni, ma teniamo presente che si riscontra anche nelle lingue vocali [Givón, 1985; Simone, 1995]. Volendo nello specifico soffermarci sulla questione dell'iconicità tenendo conto sia delle lingue dei segni sia di quelle vocali, non possiamo non fare

riferimento a Tommaso Russo Cardona [2004], il quale ha intuito che le considerazioni sull'iconicità in lingua dei segni e sul legame con forme complesse di rappresentazione mimetica possono consentire di comprendere meglio le motivazioni dell'iconicità anche nelle lingue vocali.

L'iconicità nelle lingue segnate può essere dunque considerata un tratto caratterizzante di tutte le lingue, ma nelle lingue segnate è più evidente che nelle lingue vocali. Proprio per tale ragione, è stata oggetto di una bizzarra sorte: la logica assimilazionista dei primi decenni di studi, nell'intento di equiparare il più possibile le lingue segnate alle lingue vocali, l'ha lasciata in ombra, soprattutto a causa dell'errata convinzione che l'iconicità si opponesse all'arbitrarietà (riconosciuta come tratto distintivo delle lingue) e che la natura iconica potesse fare vacillare la linguisticità delle lingue segnate.

Questa presenza di iconicità andava a scontrarsi con un altro dei parametri definiti da Hockett, quello che stabiliva, appoggiandosi sulla lunga tradizione che risale nel Novecento fino a Saussure, che l'arbitrarietà fosse un tratto distintivo delle vere e proprie lingue.

La linguistica dei segni ha vissuto con imbarazzo il fatto che le lingue dei segni non fossero chiaramente doppiamente articolate e che esse non fossero chiaramente arbitrarie e per decenni ha tentato di minimizzare o relativizzare la significatività delle unità minime e la loro piuttosto evidente iconicità.

[Pietrandrea, 2012, p. 270]

In realtà, tale vicenda nasce da un fraintendimento in merito al concetto di arbitrarietà: questa viene intesa come assenza di legame motivato fra significante e significato, piuttosto che nei termini di selezione delle caratteristiche del referente<sup>44</sup>. Saranno gli studi non assimilazionisti a liberarsi da tale preconcetto e conferire all'iconicità un ruolo primario. Lo studioso francese Christian Cuxac [2000], in particolare, riconosce l'importanza dell'iconicità e individua quelle che definisce *Structures de Grande Iconicité*: mette così a punto il suo *modèle sémiologique* per l'analisi delle lingue segnate. Per Cuxac le *Structures de Grande*

---

<sup>44</sup> La selezione delle caratteristiche del referente, infatti, non è determinabile *a priori*, ed è proprio in tale ragione che risiede l'arbitrarietà. Conseguenza diretta è che, sia nel caso delle lingue vocali sia di quelle segnate, al variare della lingua da una nazione all'altra varia anche il segno: viene infatti selezionata una differente caratteristica.

*Iconicité*, avendo la potenzialità di *montrer*, sono unità dotate di *visée illustrative*. Cuxac individua tre tipologie di *transfert*, operazioni cognitive distinguibili in tre tipologie:

- « *Transfert de taille et/ou de forme* », nel quale il segnante ricostruisce la taglia e/o la forma di ciò a cui si riferisce (oggetti, persone, luoghi...);
- « *Transfert de situation* », in cui viene rappresentata, da un punto di vista esterno, la scena che mostra il movimento di un'entità rispetto a un punto di riferimento fisso;
- « *Transfert de personne* », dove la prospettiva è interna: il corpo del segnante «impersona» il personaggio (umano, animale, in alcuni casi persino inanimato), riproducendone le azioni.

Il *transfert* consente, tramite un processo di *iconicisation*, di trasporre nell'espressione linguistica le esperienze percettive, siano esse reali o immaginarie; in questo processo il ruolo centrale appartiene al corpo e a tutte le sue componenti che entrano in gioco nell'enunciazione linguistica, ciascuna delle quali risulta essere significativa: non solo le mani, ma anche la direzione dello sguardo, la postura, la mimica facciale... I *transfert* si oppongono ai segni che risultano privi di *visée illustrative*, i quali consentono esclusivamente di *dire* e non hanno la possibilità di *montrer*: si tratta del lessico codificato, che è comunque dotato in origine di motivazione iconica, ma che spesso si perde nel momento in cui il segno si cristallizza. Come è stato osservato da Sallandre [2001], è possibile individuare un « va-et-vient » dell'iconicità: il segnato è caratterizzato da una successione di sequenze (spesso prodotte con notevole rapidità) che presentano un'alternanza fra segni standard, *transfert* di differenti tipologie e strutture linguistiche in genere; afferma Sallandre che « c'est le va-et-vient entre les différents transferts de personne qui est délicat à analyser et qui produit cet effet de continuum permanent » [Sallandre, 2001, p. 21].

Oltre al *transfert de taille et/ou de forme*, *transfert de situation* e *transfert de personne*, sono stati identificati ulteriori tipi da Sallandre [2001]:

- « *Transfert personnel* », in cui la *prise de rôle* è completa, il

segnante entra del tutto nel corpo del personaggio e prevalgono le *Structures de Grande Iconicité*, i segni standard vengono utilizzati solo nei dialoghi;

- « *Stéréotype de transfert personnel* », che prevede che un atteggiamento marcato (o stereotipato) venga ripreso per suggerire lo stato mentale o fisico del personaggio, non per descriverlo;

- « *Semi-transfert personnel* », che contempla, all'interno di un *discours en grande iconicité*, anche la presenza di segni standard;

- « *Pseudo-transfert personnel* », che prevede la descrizione o presentazione di un personaggio attraverso un'azione prototipica, dunque vi sono tutte le caratteristiche del TP ma il personaggio non viene impersonato;

- « *Aparté* », che può essere descritto come un momento di distacco del segnante/narratore, che riflette in maniera personale per il pubblico o in un dialogo, similmente a quanto avviene in teatro, e prevede il ricorso significativo a segni standard;

- « *Double transfert* », in cui compaiono in contemporanea il *transfert situationnel* e il *transfert personnel*, con le azioni segmentate fra mano dominante (che effettua il processo) e mano non dominante (che indica il locativo), oltre che mimica, sguardo...

Si evince dunque che le tre tipologie di *transfert* individuate all'origine costituiscono oggi le fondamenta di un modello che si è andato sempre più sviluppando, tenendo salda sempre l'idea originaria: il ruolo centrale dell'iconicità.

Oltre agli studi di Cuxac e della sua équipe, che in contesto europeo hanno funto da apripista, altre ricerche hanno permesso di giungere a delle conclusioni riguardanti la pervasività dell'iconicità, riscontrabile in tutti i livelli di analisi delle lingue dei segni (come accennavamo nel paragrafo precedente).

Teniamo conto che il proliferare di studi che si soffermano sull'iconicità ha comportato anche la comparsa di un notevole numero di denominazioni differenti: i *transfert* (o *Structures de Grande Iconicité*, abbreviato SGI, rifacendoci alla terminologia di Cuxac) vengono ad esempio chiamati anche segni produttivi,

*depicting signs*, o nel recente studio italiano di Volterra *et alii* [2019] unità di trasferimento. Specifichiamo che, rifacendoci al modello francese, scegliamo di adoperare la terminologia di Cuxac, pertanto parliamo di *transfert* o di *Structures de Grande Iconicité*. L'esigenza di tale chiarimento deriva dalla consapevolezza che le denominazioni sono varie e pertanto fonte di possibili equivoci: va da sé che il ricorso a una denominazione condivisa dalle varie comunità scientifiche gioverebbe non poco alla ricerca.

Concludiamo questa riflessione affermando che siamo ormai giunti alla consapevolezza che le lingue dei segni sono caratterizzate da iconicità in misura maggiore rispetto alle lingue vocali. La possibilità comunque che a uno stesso referente corrispondano nelle varie lingue segnate segni diversi ma in ogni caso iconici lascia intendere che «l'iconicità è collegata alla rappresentazione concettuale su base sensomotoria, ma deve tener conto di un dato sistema di norme linguistiche e culturali» [Volterra *et alii*, 2019, p. 39]. Come sottolinea Taub [2001], le lingue segnate, per natura lingue visive, risultano altamente iconiche in quanto sono proprio le immagini visive e cinestetiche a essere attribuite ai concetti dal sistema cognitivo umano; le lingue vocali, che sfruttano invece immagini uditive, sono di conseguenza meno iconiche.

we have far more visual and kinesthetic images associated with many more concepts than we have auditory images: All objects we interact with, all spatial relationships, and all human and animal motor programs generate in us either visual or kinesthetic images, or both; and Rosch's (e.g., 1977)<sup>45</sup> criteria for the basic level in human categorization include the existence of characteristic visual and motor images for the entire category. On the other hand, relatively few objects, spatial relationships, or motor programs have a characteristic sound. As Liddell (1992)<sup>46</sup> has said, it is difficult to sound like a carpet or a wall.

[Taub, 2001, p. 61]

L'iconicità è considerata una caratteristica fondante, pertanto da tenere in stretta considerazione negli studi sulle lingue segnate. Si è rivelata inoltre in stretta

---

<sup>45</sup> Rosch, E., «Human Categorization», in N. Warren (a cura di), *Studies in Cross-Cultural Psychology*, Academic Press, London 1977.

<sup>46</sup> Liddell, S., *Paths to Lexical Imagery*, manoscritto non pubblicato, Gallaudet University, Washington DC 1992.

connessione con la metafora, con la quale condivide innanzitutto l'ancoraggio nell'esperienza corporea, come vedremo nel prossimo paragrafo.

#### **1.4 Metafora e uso dello spazio**

Lo studio che segna in maniera significativa la riflessione sul ruolo del corpo nella cognizione e nel linguaggio è *Metaphors we live by* (*Metafora e vita quotidiana*, nella traduzione italiana), pubblicato nel 1980 da George Lakoff e Mark Johnson: i due ricercatori hanno la brillante intuizione relativa al ruolo imprescindibile della metafora, operazione cognitiva che riflette l'interazione corporea con l'ambiente e che sta alla base del pensiero e del linguaggio umano. Se volessimo definire la metafora, con buone probabilità ci verrebbero in mente le parole di Aristotele che leggiamo nella *Poetica*: la metafora è «vedere il simile», ovvero riscontrare l'affinità, la somiglianza. Da Aristotele a oggi, è incalcolabile quante metafore, nonché quante riflessioni sulla metafora, siano state scritte, in gran parte in ambito letterario. Con Lakoff e Johnson accade invece che la metafora per la prima volta si sposta dalle riflessioni sulla retorica e sulla letteratura verso gli studi cognitivi: i due affermano che è proprio il pensiero umano a essere strutturato sulla metafora, e di conseguenza lo è anche il linguaggio: «la metafora è diffusa ovunque nel linguaggio quotidiano, e non solo nel linguaggio ma anche nel pensiero e nell'azione: il nostro comune sistema concettuale, in base al quale pensiamo e agiamo, è essenzialmente di natura metaforica» [Lakoff & Johnson, 1980, p. 21]. I due autori sottolineano il ruolo della corporeità affermando che molte metafore hanno a che vedere con l'orientamento spaziale (su-giù, dentro-fuori, davanti-dietro, profondo-superficiale, centrale-periferico): queste metafore, da loro definite *metafore di orientamento*, si fondano sulla costituzione stessa del corpo umano in interazione con l'ambiente.

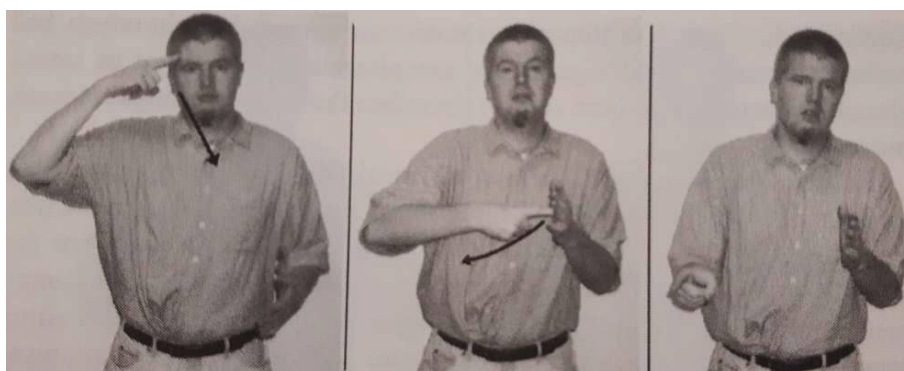
I pionieristici studi di Lakoff e Johnson gettano così il seme che farà maturare la consapevolezza del ruolo della corporeità nel linguaggio. Corpo e spazio, corpo e percezione, corpo e movimento: una tale eredità non poteva non essere raccolta dagli studi sul gesto [McNeill, 1992; 2005; Kendon, 2004; Goodwin,

2000; Cienki & Müller, 2008] e sulle lingue dei segni<sup>47</sup>.

Il primo contributo in merito alla metafora nelle lingue segnate si ha grazie a Phyllis P. Wilcox [2000]. Wilcox tiene in stretta considerazione la sorte che l'iconicità ha subito, al punto da parlare di «shroud of iconicity», e offre a tale fenomeno un'occasione di riscatto: nella sua ricerca, a partire dagli studi di Lakoff e Johnson [1980], indaga il rapporto fra metafora e iconicità.

Altro lavoro di notevole interesse è quello di Sarah F. Taub [2001]. Proprio come Wilcox, anche Taub considera in primo luogo gli studi di Lakoff e Johnson [1980] sul pensiero metaforico e sulla strategia della metafora di trasformare un referente astratto (con cui è impossibile avere un contatto sensoriale diretto) in un oggetto concreto. Uno fra gli esempi riportati è «I couldn't catch what you said»: comprendere diventa afferrare, in una maniera ben più fisica. «Because the two activities are analogous in certain ways, it makes sense that the concrete one is used to talk about the nonphysical one» [Taub, 2001, p. 4]. Allo stesso modo, in ASL molti concetti astratti (le idee, le emozioni...) incorporano una *visual image* di qualcosa di concreto (un oggetto, un'azione). È un esempio il segno THINK-BOUNCE (Fig. 1.2), che rende la comunicazione qualcosa di concreto: il messaggio rimbalza (*bounce*) come fosse un proiettile scagliato contro il muro, è una comunicazione che fallisce, che non arriva al destinatario.

Fig. 1.2 THINK-BOUNCE [Taub, 2001, p. 97]



---

<sup>47</sup> Anche Lakoff e Johnson [1999] si soffermano sulla metafora nelle lingue segnate: sottolineano che all'interno del lessico dell'ASL è possibile individuare vari segni metaforici e riportano l'esempio del segno utilizzato per PAST (=passato), che viene direzionato verso l'area retrostante il segnante, lasciando così trapelare la metafora che il passato si colloca dietro di noi.

Taub teorizza un modello che definisce *Double Mapping*, specifico per le lingue dei segni.<sup>48</sup> Partendo dalla consapevolezza relativa alla pervasiva iconicità nelle lingue segnate e tenendo in considerazione gli studi di Wilbur [1987], che per prima estese le osservazioni di Lakoff e Johnson alla lingua dei segni, osserva l'esistenza di una sorta di catena di *mapping* concettuali, in cui è la lingua dei segni a tenere insieme i pezzi grazie alla metafora concettuale. Accade infatti con frequenza che la lingua segnata rappresenti iconicamente i referenti concreti che, in qualità di *source domain*, stanno alla base delle metafore: dunque metafora e iconicità sono inscindibilmente legate, in quanto la metafora trova realizzazione grazie all'iconicità. È questa la ragione per la quale Taub parla di un doppio *mapping*, formulando il suo *Double Mapping Model*: un primo *mapping* è quello metaforico (dal concreto all'astratto), un secondo *mapping* è quello iconico (dal concreto alla realizzazione linguistica), con il risultato che il *target domain* viene presentato attraverso una rappresentazione iconica del *source domain*. L'esempio sopra menzionato di THINK-BOUNCE (Fig. 1.2) illustra questo meccanismo: si tratta di un segno metaforico che fornisce una rappresentazione iconica di un proiettile che rimbalza (*bounce*) su un muro. Possibile equivalente di quest'espressione in inglese è «I can't get through to him», che è metaforico, ma a differenza dell'espressione in ASL non è iconico.<sup>49</sup>

Per Taub dunque la somiglianza fra forma e significato è il risultato di processi cognitivi che creano questo legame, e pieno riscontro di tale meccanismo se ne può avere nel corpo. È difatti in fase di realizzazione linguistica del *mapping* iconico che le caratteristiche percettibili a livello senso-motorio (ad esempio la

---

<sup>48</sup> Il *mapping* nella metafora è un concetto introdotto da Lakoff e Johnson [1980]: si tratta di un sistema di corrispondenze fra idee astratte e referenti concreti. Si consideri ad esempio l'espressione «I couldn't catch what you said»: la metafora sottesa è COMMUNICATING IS SENDING, in cui si distingue fra *target domain* (il dominio che è oggetto di metafora) e *source domain* (il dominio verso cui si estende l'identificazione), dunque COMMUNICATING è *target domain*, SENDING è *source domain*. Il *source domain* è così definito in quanto è legato alla fonte dell'esperienza umana, la percezione sensori-motoria, a partire da quale è possibile elaborare concetti astratti.

<sup>49</sup> Per Taub [2001] è opportuno comunque effettuare una distinzione fra iconicità pura e iconicità metaforica, nonché una distinzione fra segni che presentano sia *mapping* iconico che *mapping* metaforico, segni che presentano solo *mapping* metaforico e segni che presentano solo *mapping* iconico.



forma del referente) vengono proiettate nell'espressione linguistica, interamente affidata al corpo.

Un ulteriore studio sulle metafore in lingua segnata che vorremmo qui ricordare nasce in Italia, ed è quello di Russo Cardona [2004]. Tale ricerca indaga il rapporto fra iconicità e metafora, da una parte tenendo in considerazione le metafore cristallizzate nel lessico, dall'altra analizzando le metafore vive, ovvero il ricorso all'iconicità per creare espressioni figurate.

Vorremmo altresì sottolineare che la metafora è correlata all'uso dello spazio, come evidenzia Sutton-Spence [2010]. La studiosa sostiene che la collocazione dei segni lungo gli assi sagittali, verticali e trasversali veicola differenti metafore di orientamento, in grado di veicolare concetti complessi come il senso dell'identità sorda, rendendoli da astratti a concreti. Sutton-Spence nota che, oltre al ricorso all'asse verticale per indicare la metafora alto-basso e all'asse sagittale per la metafora vicino-lontano (risultato che, l'autrice indica, era presumibile), si osserva anche un frequente ricorso all'asse trasversale, risultato a sostegno di studi che hanno dimostrato che nelle lingue dei segni la maggior parte dei segni simmetrici realizza la simmetria lungo l'asse trasversale sinistra-destra<sup>50</sup> e di uno studio che è giunto alla stessa osservazione nel gesto delle persone udenti<sup>51</sup>.

This is because natural human symmetry locates our hands on the left and right so that it is physiologically easiest to use this distinction. Humans have very distinct ventral and dorsal sides, and our top halves are very different from our lower portions, but our left and right sides are remarkably similar. We may thus expect that division of space into left and right might carry dichotomous ideas symbolically. Ideas of difference and opposition (1/1), equivalence (1=1) and complementarity (1+1) can all be presented visually in the left and right fields, perhaps precisely because the two sides of the body are so similar.

---

<sup>50</sup> Sutton-Spence cita i seguenti lavori:

Napoli, D.J., Wu, J., «Morpheme structure constraints on twohanded signs in American Sign Language: Notions of Symmetry», in *Journal of Sign Language and Linguistics*, 6, 2003, pp. 123-205.

Sutton-Spence, R., Kaneko, M., «Symmetry in Sign Language Poetry», in *Sign Language Studies*, 7, 2007, pp. 284-318.

<sup>51</sup> Sutton-Spence cita il seguente lavoro:

Calbris, G., «From left to right... coverbal gestures and their symbolic use of space», in A. Cienki, C. Müller (a cura di): *Metaphor and Gesture*, John Benjamins Publishing Company, *Gesture Studies* 3, Amsterdam 2008, pp. 27-53.

Calbris<sup>52</sup> notes that, while the other two axes are also used in gesture, they are often projected on to the side-to-side axis, so that low, back and left are associated, and high, forward and right are also associated. These ideas of symbolic use of space are exploited by sign language poets when they explore expressions of their identity.

[Sutton-Spence, 2010, p. 52]

La ragione del comune ricorso all'asse trasversale sembra dunque essere originariamente di natura fisica (la conformazione del corpo umano rende i concetti di destra e sinistra semplici da distinguere e le due parti fra loro simili), ma la divisione dello spazio fra destra e sinistra ingloba sul piano simbolico idee di differenza, di equivalenza e di complementarità, realizzate in maniera visiva e sfruttate anche dalla poesia. Per l'autrice, quindi, è possibile che proprio il possesso di due mani fra loro simmetriche si collochi all'origine di molte distinzioni dicotomiche presenti nelle lingue segnate: «perhaps the very embodiment of the concepts leads signers to present issues as dyads» [Sutton-Spence, 2010, p. 53].

Proliferano dunque gli studi sulle lingue dei segni che, a partire da una visione *embodied* della cognizione, riconoscono la centralità del corpo e ne fanno il punto di partenza per lo studio del linguaggio umano. Il corpo dà forma ai concetti: osservano ad esempio Meir *et alii* [2007] che, nei verbi articolati sul corpo del segnante, è proprio il corpo a ricoprire la funzione di soggetto.

Allo stesso modo, fioriscono studi sulla metafora in lingua segnata, anche nello specifico sulla LIS: costituisce un esempio lo studio di Amorini [2008], che indaga la comprensione di metafore da parte di persone sorde.

Un aspetto che è fondamentale tenere in considerazione è l'ancoraggio culturale delle metafore. Fontana e Cuccio [2013] riportano un esempio di metafora in LIS che è comprensibile (e spiegabile) solo se si considera il retroscena socio-culturale: si tratta del segno PATATE, che, oltre a essere utilizzato per indicare il tubero, si usa con valore metaforico per indicare qualcosa di scarso valore; questo segno è legato all'usanza, che era diffusa nelle mense delle scuole speciali frequentate dai bambini sordi, di servire tutti i giorni patate in quanto acquistabili a basso costo.

---

<sup>52</sup> Si veda nota precedente.

Le metafore si configurano dunque come strumenti cognitivi estremamente significativi, che al contempo si rivelano custodi di aspetti culturali della comunità.

### **1.5 Multimodalità e multilinearità nelle lingue dei segni**

Come afferma Antinoro Pizzuto, «un tratto comune a tutte le lingue dei segni finora esplorate, legato alle caratteristiche fisiche dei segni visivo-gestuali, è l'uso simultaneo di più articolatori, e/o di più modalità o canali espressivi, per veicolare i significati» [Antinoro Pizzuto, 2002, p. 73]. Benché sia frequente focalizzare l'attenzione soltanto sulle mani del segnante, come abbiamo già più volte sottolineato nelle lingue segnate tutto il corpo è coinvolto: vero è che si osservano segni costituiti soltanto da componenti manuali, ma parimenti non mancano i casi di segni composti solo da componenti corporee e di segni dati da una combinazione di componenti corporee e manuali [cfr. Volterra *et alii*, 2019]. Specifichiamo altresì che non è utile individuare una gerarchia che ponga le componenti manuali al di sopra di quelle corporee, in quanto tutte le componenti concorrono alla costruzione del senso.

Considerare al contempo le componenti manuali e le componenti corporee ci conduce verso una fra le principali caratteristiche delle lingue segnate, ma anche delle lingue vocali: la multimodalità. È infatti la facoltà di linguaggio che, come osservato da Gallese e Lakoff [2005], sembra essere un sistema di tipo multimodale; per gli autori l'ipotesi del «language module», che vedrebbe il linguaggio come modulo chiuso, non può essere sostenibile.

As we shall see, circuitry across brain regions links modalities, infusing each with properties of others. The sensory-motor system of the brain is thus «multimodal» rather than modular. Accordingly, language is inherently multimodal in this sense, that is, it uses many modalities linked together - sight, hearing, touch, motor actions, and so on. Language exploits the pre-existing multimodal character of the sensory-motor system. If this is true, it follows that there is no single «module» for language - and that human language makes use of mechanisms also present in nonhuman primates.  
[Gallese & Lakoff, 2005, p. 2]

Che cosa significa che il linguaggio è multimodale? Come lascia intendere la parola stessa, si vuole fare riferimento al fatto che sono vari i «modi» coinvolti nella comunicazione, ovvero vi sono componenti sia manuali che corporee. La multimodalità può essere definita come il ricorso contemporaneo a più canali comunicativi, che è tipico delle lingue in genere (segnate e vocali).

Abbiamo già citato le componenti orali delle lingue dei segni: queste prevedono la produzione di suoni (correlati o meno al parlato) che si affiancano al segnato, realizzando a pieno titolo la multimodalità. Per quanto riguarda invece le lingue vocali, oltre agli organi fonatori concorrono all'esito della comunicazione anche ulteriori componenti: non si può innanzitutto non citare il gesto, ma anche lo sguardo, l'espressione facciale, la postura, etc.<sup>53</sup>

Riferendoci al gesto, vogliamo intendere qualunque movimento del corpo che abbia intenzionalità comunicativa: come afferma Kendon [2004], il gesto può essere definito *visible bodily action*. È chiaro dunque che il gesto non è limitato ai movimenti delle mani, ma concerne il corpo nella sua interezza. La gestualità può accompagnare il parlato ma può anche esserne del tutto indipendente; è possibile distinguere una scala di maggiore o minore autonomia del gesto rispetto al parlato, proposta da McNeill [1992] e definita dall'autore *Kendon's continuum* (in onore proprio di Kendon):

Gesticulation → *Language-like gestures* → Pantomime → Emblems → Sign language

Come si osserva, la scala vede nella *gesticulation* (gesticolazione) il grado massimo di dipendenza rispetto al parlato: la gesticolazione occorre in perfetta sincronia con il parlato e con esso coesiste del tutto. Si susseguono varie tappe in cui il gesto si fa sempre più indipendente, per arrivare infine a *sign language*, la lingua dei segni, in cui la materia gestuale è del tutto autonoma rispetto al parlato. Se le prime ricerche sulle lingue segnate miravano a effettuare una netta

---

<sup>53</sup> Proprio come nelle lingue segnate, ma la letteratura concorda sul fatto che nelle lingue dei segni queste componenti hanno il vero e proprio ruolo di veicolare informazione linguistica, pertanto hanno un ruolo più significativo rispetto a quello che hanno nelle lingue vocali.

contrapposizione fra gesti e segni, ora piuttosto si ricercano le analogie. In passato l'obiettivo era quello di distinguere il più possibile il segnato dal gesto (oltre che dal mimo), mentre oggi sappiamo che il segno e il gesto sono accomunati fra loro innanzitutto dall'origine, che per entrambi risiede nell'azione<sup>54</sup>.

Elaborando il *Kendon's continuum*, Fontana [2008; 2009] ipotizza che, all'interno della lingua dei segni (della LIS, nello specifico), le labializzazioni e i gesti labiali, che accompagnano il segnato, possano essere paragonabili al gesto co-verbale: sarebbero dunque in questo caso le componenti orali a fungere da gestualità, rappresentando una fra le possibili realizzazioni della multimodalità in lingua segnata.

Una caratteristica che invece si riscontra fortemente nelle lingue segnate, e solo in minima misura nelle lingue vocali, è la multilinearità, ovvero la realizzazione simultanea di più articolatori che creano unità di senso: il termine è da attribuire a Cuxac [2000], che ha scelto di parlare di multilinearità<sup>55</sup> (piuttosto che riferirsi al consueto concetto di simultaneità), e nello specifico di *multilinéarité paramétrique d'informations hétérogènes*. La possibilità di esprimere più concetti in parallelo è un aspetto chiave delle lingue segnate, che si riscontra sia a livello sintattico che semantico.

Come accennato, la multilinearità si ritrova anche nelle lingue vocali, sebbene sia di gran lunga meno pervasiva: come afferma Cuxac [2000], nonostante le lingue vocali siano per natura lineari, sono in grado di rendere la multilinearità grazie ai gesti, alla qualità della voce, ai giochi di parole... La vera differenza, che rende la multilinearità nelle lingue segnate ben più interessante, è data dalla specializzazione semantica delle varie parti del corpo del segnante.

---

<sup>54</sup> Come affermano Volterra *et alii* [2019], «I gesti fondamentali nelle prime fasi di acquisizione delle lingue parlate e segnate sono sostanzialmente azioni. Proprio dal repertorio di azioni che i neonati imparano a eseguire nel primo anno di vita nasce la comunicazione intenzionale e simbolica. Azioni e gesti precedono e accompagnano l'acquisizione delle prime parole e dei primi segni. L'azione sembra svolgere il ruolo sistematico di precursore delle prime forme linguistiche sia gestuali che vocali, confermando a livello ontogenetico il ruolo centrale del sistema motorio nella costruzione del significato» [Volterra *et alii*, 2019, p. 29].

<sup>55</sup> Si sottolinea altresì che l'uso del concetto di « linéarité » nelle lingue dei segni è stato introdotto da Jouison [1995].

Au regard, incombe la rection de l'interaction et l'inscription (identification) des énoncés dans des genres ; à la mimique faciale, pour l'essentiel, les valeurs modales ; aux signes, le contenu de l'énoncé (l'information) ; aux hochements du visage, le contact phatique avec le récepteur et la garantie que les propos tenus sont placés sous la responsabilité du point de vue du sujet énonciateur ; enfin, aux mouvements corporels, la rythmique qui permettra de démarquer les changements de thématique et les frontières de syntagmes.

[Cuxac, 2000, p. 256]

Oggi si può giungere quindi alla conclusione che, allontanandoci sia dall'idea di analizzare le lingue dei segni secondo le strutture delle lingue vocali, sia dalla volontà di stabilire netti e assoluti punti di distacco fra il segnato e il parlato, è possibile piuttosto un approccio all'analisi linguistica sia delle lingue dei segni sia delle lingue vocali che guardi al *continuum* che si stabilisce fra queste, che si interroghi su cosa le une hanno da dirci sulle altre.

*CAPITOLO II*  
*CERCARE IL SENSO NELL'ORALITÀ, TRADURRE IL RITMO*

**2.1 Oltre il primato della scrittura: le forme dell'oralità**

Che vengano tramandate o che si generino *ex novo*, che siano usate da ristrettissime comunità o da molti utenti, le lingue dei segni sono oggi lingue orali, ovvero non dotate di scrittura. Ma che cosa è la scrittura? Chiarendo che in questo contesto intendiamo fare riferimento alla scrittura linguistica (che non è l'unica tipologia di scrittura esistente, basti pensare alla scrittura musicale), possiamo definire la scrittura come un sistema di notazione della lingua composto da segni grafici; si tratta dunque di un codice condiviso finalizzato alla comunicazione. Accadde nell'antica Mesopotamia, circa 5000 anni fa, che brandendo fra le mani un semplice stilo di canna a sezione triangolare e imprimendolo sull'argilla così da creare dei segni cuneiformi, i Sumeri, producendo le prime forme di scrittura, diedero vita all'invenzione che era destinata a mutare per sempre le sorti dell'umanità. Diversa da come la conosciamo oggi, divenne nel tempo sempre più stilizzata, per arrivare fino ai sistemi di scrittura oggi in uso. Questo avvenimento fu talmente importante al punto da essere marcato dagli storici come momento di passaggio dalla Preistoria alla Storia (3000 a.C.)<sup>56</sup>. Come osserva Cardona [2009]<sup>57</sup>, l'introduzione della scrittura ha avuto soprattutto conseguenze di natura socioculturale in quanto essa ha rimodulato il pensiero simbolico delle civiltà: pur essendo scrivere un atto pratico, concreto, la scrittura, consentendo di raggiungere interlocutori lontani nello spazio e nel tempo, ha comportato degli effetti che si collocano soprattutto a un livello di conoscenza.

Volendo riprendere il primo articolo della Costituzione italiana, potremmo dire che oggi quelle che sono definite civiltà occidentali sono delle società fondate

---

<sup>56</sup> In linea con quanto affermato si colloca la prospettiva antropologica: sottolineano sia Ong [2014, ediz. orig. 1982] sia Goody [1989, ediz. orig. 1987] che l'introduzione della scrittura all'interno di una società si pone all'origine di un radicale mutamento.

<sup>57</sup> Ediz. orig. 1981.

sulla scrittura. Perché fondate sulla scrittura? Basti pensare che, nella società in cui viviamo, la nostra identità è basata sulla scrittura (si fornisce la carta d'identità ai fini del riconoscimento), la nostra possibilità di lavorare è basata sulla scrittura (nessun lavoro in regola può essere ottenuto senza la firma di un contratto), la nostra genitorialità è basata sulla scrittura (alla nascita di un figlio segue l'immediata registrazione scritta all'Ufficio Anagrafe)... Potremmo fare migliaia di esempi di questo tipo, che non farebbero altro che rendere palese una verità inoppugnabile: la nostra società non può fare a meno della scrittura.

La tendenza ricorrente ad avere una visione eurocentrica potrebbe farci illudere che la scrittura abbia in tutto il mondo un carattere così pervasivo, ma in quel caso ci si sbaglierebbe di grosso: è stato infatti attestato che esistono nel mondo migliaia di lingue (il numero stimato è di circa 6000/7000, ma si tratta di un numero variabile in relazione al calcolo che si sceglie di attuare), e fra queste solo una minima percentuale è dotata di forma scritta. A titolo di esempio, si pensi alle numerosissime lingue parlate in Africa da un ristretto numero di utenti (e per questo a rischio di estinzione) che sono prive di scrittura. In presenza di lingua storico-naturale priva di forma scritta si parla di lingua orale. Le lingue orali rappresentano dunque la maggioranza dei casi ad oggi registrati nel mondo; è chiaro che, al contrario, non può esistere lingua dotata di forma scritta che non abbia (o quantomeno non abbia avuto in passato) la sua forma parlata, in quanto se esistesse non si tratterebbe di una lingua storico-naturale generatasi in maniera spontanea all'interno di una comunità.

I sistemi di scrittura si dividono in due principali categorie: scrittura logografica (o ideografica) e scrittura fonografica. Nella scrittura logografica, i segni utilizzati fanno riferimento alla rappresentazione mentale, e non hanno alcun legame con i suoni delle parole: fra le lingue oggi in uso, il caso più emblematico è quello della lingua cinese, che con i suoi ideogrammi crea un legame anche visivo con i referenti (ad esempio, il carattere 木 *Mù*, che significa albero, rappresenta anche visivamente un albero le cui radici penetrano nella terra e i cui rami si innalzano verso il cielo; il carattere non ha alcun legame con il suono della parola). Nella scrittura fonografica, al contrario, viene rappresentato l'aspetto acustico della



parola; è possibile effettuare una distinzione fra scrittura alfabetica (es. l'italiano), scrittura consonantica (es. l'arabo) e scritture sillabica (es. il giapponese).

A un unico sistema di scrittura spesso corrispondono lingue differenti: si pensi all'Europa, in cui esistono lingue tanto diverse fra loro che utilizzano per la maggior parte la scrittura alfabetica del latino<sup>58</sup>.

Per quanto concerne le lingue dei segni, come anticipavamo in introduzione queste possono essere a pieno titolo considerate lingue orali.

While Deaf Americans are visually oriented, most people are, of course, aurally oriented. Moreover, and somewhat paradoxically, although mainstream society is aurally oriented, it favors written communications. In contrast, because their visual vernacular necessitates face-to-face communication, Deaf Americans are primarily a «talking» people; indeed, ASL has no written form in widespread use. Consequently, Deaf Americans are technically an «oral» people; their lives are dominated by face-to-face «talk». As a result, their *orality* is opposed to *literacy*, the communication by way of reading and writing characteristic of mainstream society. Deaf culture is largely an oral culture: that is, a culture that has not fully developed, or cannot easily or wholly adapt to, literacy.

[Peters, 2000, p. 4]

Le lingue dei segni necessitano di una comunicazione *face-to-face*, si realizzano nell'interazione faccia a faccia: è proprio tale aspetto a determinare la natura orale delle lingue segnate. Sono stati comunque ipotizzati vari sistemi di scrittura per le lingue dei segni; oggi il più utilizzato è il *SignWriting*, elaborato da Sutton [1999] prendendo spunto dalle coreografie di danza. Occorre tuttavia specificare che il *SignWriting*, più che un sistema di scrittura, può essere considerato un sistema di trascrizione delle lingue dei segni: infatti questo sistema non viene utilizzato nella quotidianità dai vari utenti delle lingue dei segni e non è condiviso a livello sociale (piuttosto, è utilizzato quasi esclusivamente a scopi di ricerca).

Un sistema di scrittura, una volta introdotto, ha potere di azione sulla lingua: non si limita difatti a trascrivere la forma parlata, ma si configura come un

---

<sup>58</sup> Nell'Unione Europea, oltre all'alfabeto latino, vengono utilizzati (e sono ufficiali) l'alfabeto greco, l'alfabeto cirillico, l'alfabeto georgiano e l'alfabeto armeno.

sistema a sé (seppur dipendente dal parlato), in grado di modellare e in un certo senso modificare la lingua stessa. Il fatto che una lingua venga scritta è all'origine del processo di standardizzazione di quella determinata lingua: infatti, fin quando esiste solo la forma orale le varianti sono numerosissime, dato che non esiste uno standard fornito dalla scrittura. Tale riflessione può essere applicata alle lingue dei segni: a livello lessicale, tante sono le varianti che si riscontrano in Italia, la LIS che si segna a Pordenone differisce dalla LIS che si segna ad Agrigento (seppur in piccola parte), e fra le ragioni vi è di certo la mancanza di un sistema di scrittura.

Se da una parte l'assenza della scrittura comporta delle difficoltà oggettive, allo stesso tempo il fatto che non vi sia scrittura ci consente di osservare una lingua «pura», non alterata da questo sistema affiancato. Di regola, gli studi linguistici si propongono di analizzare perlopiù le forme parlate/segnate di una lingua (le forme orali), ma resta il fatto che, nella maggior parte degli studi finora condotti, sono state studiate lingue comunque dotate di forme di scrittura, e da questa influenzate. È del tutto recente l'idea di avvicinarsi allo studio di lingue distanti dalla nostra quotidianità, spesso anche distanti a livello geografico: lingue orali prive di scrittura, in cui il primato appartiene all'oralità.

Qual è, allora, il rapporto che intercorre fra traduzione e oralità? Prima di tutto, come afferma Folena [1994]<sup>59</sup>, si consideri che la forma più elementare di traduzione è proprio quella orale, che prevede la presenza di tre partecipanti: l'emittente, il destinatario e, fra di loro, l'intermediario<sup>60</sup>. Afferma Folena:

La forma più immediata ed elementare di traduzione [...] è quella orale, reversibile, impostata sulla comunicazione a tre, dove fra gli interlocutori, emittente e destinatario, si situa l'intermediario, o fra due messaggi equivalenti, quello dell'emittente e quello del destinatario, un commutatore dei due codici rispettivi. Nella tradizione occidentale il tecnico della traduzione orale ha ricevuto per lo più un nome speciale, che poi è stato spesso esteso anche alla fenomenologia scritta e culturale: in greco ἑρμηνεύς, parola attestata fin da Pindaro, che ha resistito a tutti i tentativi «ermeneutici» e resta di etimo misterioso anche nei suoi collegamenti con il nome di Ἑρμῆς, Ermete, in cui

---

<sup>59</sup> Ediz. orig. 1991.

<sup>60</sup> Nell'identificare i partecipanti, Folena fa riferimento alla nota terminologia jakobsoniana, che distingue emittente, destinatario, messaggio, referente, codice e canale [Jakobson, 1963].

qualcuno volle vedere il dio interprete, mediatore; e sembra attinta a una lingua dell'Asia Minore [...] Invece il latino *interpres -etis* è originale elaborazione di materiali latini (il secondo elemento del composto è certo connesso con *pretium*), proveniente dalla sfera economico-giuridica, cioè in origine 'mediatore, sensale, arbitro del prezzo', e l'estensione alla 'mediazione linguistica' appare autonoma anche se in seguito sulla evoluzione semantica astratta di *interpres*, *interpretari*, *interpretatio* ha pesato l'equazione con ἐρμηνεύς, ἐρμηνεύω, ἐρμηνεία, ecc.  
[Folena, 1994<sup>61</sup>, pp. 5-6]

Nel momento in cui ci si trova davanti a una civiltà orale, il ruolo che l'oralità assume nei processi traduttivi affiora, rendendosi visibile. Per quanto riguarda queste civiltà, spetta di solito all'antropologo e all'etnologo il compito della traduzione, spesso con l'ausilio di un interprete locale. Un recente volume a cura di Lavieri e Londei [2018] mette in evidenza tale rapporto fra etnologia e traduzione, rivelando la necessità di creare una correlazione fra mera trascrizione dell'orale e pratiche traduttive: lontane lingue orali (e relative culture) giungono alle civiltà occidentali tramite la traduzione, che consente di costruire l'immagine dell'Altro e di creare conoscenze.

Sia nel caso delle società lontane che conosciamo grazie ad etnologi e antropologi, sia nel caso delle persone segnanti, la traduzione consente di ridurre le distanze rispetto ad alcune comunità in cui vige il primato dell'oralità; queste traduzioni mettono spesso in risalto il primato dell'oralità, in una società che, come la nostra, rimane ancorata al prestigio della scrittura. Proprio il fatto di guardare alle lingue orali può consentirci di cogliere con maggior consapevolezza anche l'oralità che agisce nella scrittura, andando oltre il dualismo tuttora radicato fra orale e scritto. Come sostenuto da Meschonnic [1982a, 1982b], il concetto di oralità infatti non coincide con quello di orale, o di parlato, benché questa concezione si sia storicamente affermata: « l'idée semble pourtant d'une évidence ancienne, incontestable, que l'oral soit le parlé, que le passage à l'écrit soit la perte de la voix, du geste, de la mimique, de tout l'accompagnement du corps à l'énoncé proféré. De Platon à Derrida, la voix est la vie, l'écrit par lui-même est mort » [Meschonnic, 1982b, p. 16]. Al contrario, per lo studioso l'oralità va oltre la mera opposizione

---

<sup>61</sup> Ediz. orig. 1991.

allo scritto: anche in presenza di forma scritta è infatti possibile individuare un'oralità, un ritmo, in grado di fare senso.

## 2.2 Il ritmo come «forma», da Benveniste a Meschonnic

Se ci venisse chiesto di dare una definizione di «ritmo», è piuttosto probabile che ci verrebbero in mente contesti come la musica, la danza (il ritmo del valzer), i fenomeni naturali (il ritmo delle stagioni), la distribuzione nello spazio (il ritmo del colonnato)... Nel tentare di dare una definizione, ci rendiamo subito conto che i contesti d'uso sono tanti e vari, spesso per nulla accomunati fra loro. Pur tenendo conto della varietà d'ambiti in cui il termine è utilizzato, potremmo dire che l'accezione oggi attribuita alla parola «ritmo» è soprattutto quella di ripetizione a intervalli regolari.

Benveniste, nella seconda metà del Novecento, intraprese lo studio della parola «ritmo» da un punto di vista etimologico.

La notion de « rythme » est de celles qui intéressent une large portion des activités humaines. Peut-être même servirait-elle à caractériser distinctivement les comportements humains, individuels et collectifs, dans la mesure où nous prenons conscience des durées et des successions qui les règlent, et aussi quand, par-delà l'ordre humain, nous projetons un rythme dans les choses et dans les événements. Cette vaste unification de l'homme et de la nature sous une considération de « temps », d'intervalles et de retours pareils, a eu pour condition l'emploi du mot même, la généralisation, dans le vocabulaire de la pensée occidentale moderne, du terme *rythme* qui, à travers le latin, nous vient du grec.

[Benveniste, 1966, p. 327]

Come sottolinea Émile Benveniste nel suo noto saggio del 1951 dal titolo *La notion de « rythme » dans son expression linguistique* (ripubblicato nell'opera del 1966), la nozione di ritmo in potenza può interessare tutte le attività umane, se di queste si intende considerare la scansione temporale in termini di durata e successione. A partire dalla consapevolezza della generalizzazione che il termine ha subito, Benveniste sceglie di ripercorrerne le origini e osservarne il mutamento, così da indagare attraverso quali tappe il termine è giunto al significato nel tempo attribuitogli. Lo studioso ne indaga l'etimologia, notando che, secondo tutti i

dizionari, la parola greca ῥυθμός è riconducibile al verbo ῥεῖω (= scorrere): il senso della parola è legato al moto regolare delle onde del mare. Questa spiegazione, che risulta tanto semplice e soddisfacente, sarebbe data da oltre un secolo: sarebbe stato il movimento delle onde a generare nell'uomo l'idea di ritmo. Benveniste continua osservando che tale legame semantico fra «ritmo» e «scorrere» che avrebbe come *trait d'union* il moto regolare delle onde del mare si rivela insostenibile: al mare non può essere accostato il verbo ῥεῖω, perché il mare, è chiaro, non «scorre»; allo stesso modo, la parola ῥυθμός non è mai utilizzata in riferimento alle onde del mare. C'è dunque una contraddizione fra il senso di ῥεῖω e quello di ῥυθμός. Benveniste aggiunge anche che la parola ῥυθμός, nei suoi più antichi usi, non è impiegata in riferimento all'acqua che scorre, e nulla ha a che vedere con la parola «ritmo». Si tratterebbe quindi di un'interpretazione basata su presupposti scorretti. Lo studioso a questo punto inizia a ripercorrerne le effettive tracce per risalire al significato originario, osservando che la parola ῥυθμός è aliena ai poemi omerici; l'uso più antico di questa parola è invece riscontrabile negli autori ionici e nella poesia lirica e tragica, poi nella prosa attica; l'ambito principale è quello filosofico. Proprio la filosofia ionica consente di risalire all'uso originario del termine: Leucippo e Democrito, iniziatori della filosofia atomistica, facevano di questo termine un uso tecnico; grazie ad Aristotele giungono ai nostri giorni varie citazioni di Democrito che consentono di risalire al significato adeguato. Benveniste cita vari esempi che consentono di comprendere che il significato originario della parola ῥυθμός era quello di σχῆμα (= forma); uno fra questi è il trattato di Democrito, all'interno del quale il termine ῥυθμός è utilizzato per indicare che l'acqua e l'aria differiscono fra loro per il diverso modo che gli atomi hanno di disporsi nello spazio, per la diversa forma che essi acquisiscono. Altro esempio interessante è dato dall'uso che ne fa Erodoto, in riferimento alla forma delle lettere dell'alfabeto. O, ancora, l'esempio dei poeti lirici del VII secolo, che indicavano con ῥυθμός la «forma» del carattere umano, quindi anche in un senso astratto. La parola ῥυθμός nel mondo greco ha il significato di forma (e, più nello specifico, di forma distintiva, figura proporzionata, disposizione), in molteplici contesti differenti. La domanda che allora Benveniste si pone è come si sia passati dalla nozione di ῥυθμός a quella di ritmo. Lo studioso,

osservando che il significato per convenzione attribuito a ritmo esiste anche in greco (ma lo si riscontra solo a partire dal V secolo), indaga le circostanze che hanno determinato la comparsa di questa nuova accezione. In particolare, Benveniste osserva che il significato diffuso a livello sociale si deve a Platone, il quale, pur avendo inteso ῥυθμός come forma, ha applicato il termine anche alla forma del movimento (movimento del corpo umano che danza, disposizione delle figure in cui il movimento ha luogo), dando vita a una nozione di ῥυθμός corporeo, legato alla legge dei numeri. In questo modo, si è generato un malinteso poi perpetuatosi: oltrepassato il concetto di forma, ci si è spostati verso quello di misura, con la parola ῥυθμός che ha acquisito il significato di disposizione, ovvero di sequenza ordinata di movimenti.

È a partire dagli studi di Benveniste che Meschonnic [1982a] recupera la nozione originaria di ritmo inteso come forma ed elabora la sua innovativa teoria che centralizza il ruolo del ritmo. Questa la nozione di ritmo secondo Meschonnic:

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau. Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiante est de tout le discours [...] Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours.

[Meschonnic, 1982a, pp. 216-217]

Meschonnic chiarisce la sua idea di ritmo, sottolineando come il ritmo sia in grado di fornire un tratto caratterizzante a ogni *discours*. Definendo il ritmo come organizzazione delle marche che consentono la creazione di una semantica specifica, definita «significanza»<sup>62</sup>, e collocando queste marche a tutti i livelli

---

<sup>62</sup> Anche il termine «significanza» appartiene a Benveniste: afferma lo studioso che « le caractère commun à tous les systèmes et le critère de leur appartenance à la sémiologie est leur

linguistici (non solo lessicali, ma anche prosodici, accentuali, sintattici), Meschonnic effettua una vera e propria rivoluzione dell'idea di «senso», di cosa faccia senso. Se dunque per Meschonnic è il ritmo a detenere il primato, ne consegue l'importanza del *discours*, vale a dire l'unità creata proprio dal ritmo. Considerare il *discours* nella sua interezza implica che non è pensabile guardare al segno, e ancor più a significante/significato (eredità che si deve allo strutturalismo), in forma isolata: Meschonnic rifiuta la distinzione fra significante e significato, e più in generale l'idea di segno<sup>63</sup>. Per Meschonnic si parla piuttosto di significanti multipli, che generano la significanza.

Potenzialità del ritmo è quella di conferire a uno scritto il suo valore letterario, senza necessità di distinguere fra poesia e prosa. La distinzione fra poesia e prosa non ha motivazione ontologica, rappresenta soltanto una convenzione: a supporto di tale affermazione, Meschonnic riporta l'esempio della Bibbia, il Libro per antonomasia, in cui tale dicotomia non esiste. Per lo studioso, dunque, anche un saggio ha il suo ritmo, che occorre saper riconoscere per poter cogliere il senso. Si badi bene che la nozione di ritmo, per Meschonnic, non coincide con quella di metrica. In un trattato dedicato proprio al ritmo (*Traité du rythme*, scritto insieme al suo allievo Dessons e pubblicato nel 1998), specifica quanto segue:

[cette représentation nouvelle du rythme] s'oppose, indéniablement, à la représentation métricienne du rythme, et l'*englobe*. Elle n'est en rien une négation – absurde – de la métrique. Simplement, la métrique n'est qu'une des variantes dans la multiplicité des *organisations du mouvement de la parole*.  
[Meschonnic & Dessons, 1998, p. 27]

Per Meschonnic il ritmo al suo interno ingloba la metrica, che costituisce

---

propriété de signifier ou SIGNIFIANCE, et leur composition en unités de signifiante, ou SIGNES » [Benveniste, 1974, p. 51].

<sup>63</sup> Il segno come unione fra significante e significato è un concetto esposto nel *Cours de linguistique générale*, da sempre attribuito a Saussure. Il *Cours* è però in realtà stato scritto da dei suoi allievi, che sembrerebbe abbiano travisato le idee del loro maestro: difatti, i *Manuscrits d'un livre sur la linguistique générale*, scritti da Saussure di proprio pugno e solo di recente rinvenuti (pubblicati da Gallimard nel 2002 con il titolo di *Ecrits de linguistique générale*), si aprono con un'affermazione che nega la distinzione fra significante e significato: « il est faux (et impraticable) d'opposer la forme et le sens ». Saussure chiarisce che piuttosto è possibile una distinzione fra *figure vocale* e *forme-sens*.

una delle varianti possibili fra le varie *organizzazioni del movimento della parola*. La metrica, come sappiamo, è la struttura ritmica del componimento poetico; se la metrica viene collocata in posizione di superiorità, questo comporta innanzitutto un'opposizione fra poesia e prosa, se non addirittura una collocazione gerarchica fra le due. Al contrario, Meschonnic colloca il senso nelle varie marche che caratterizzano il *discours*, linguistiche ed extralinguistiche, così da conferire il primato non alla metrica, ma al ritmo, che è presente nel linguaggio tutto e anche oltre<sup>64</sup>. In *Traité du rythme*, i due autori si propongono di osservare in maniera concreta come uno studio ritmico possa influenzare il significato di un'opera letteraria, partendo dal principio che il ritmo è elemento fondamentale in quanto inscindibile dal senso.

Le rythme d'un texte en est l'élément fondamental, puisqu'il n'est rythme que d'opérer la synthèse de la syntaxe, de la prosodie et des divers mouvements énonciatifs de ce texte. On comprend que, dans ces conditions, le rythme ne puisse être dissocié de la signification des discours, puisque la signification dépend de ce qui, dans un texte, organise le langage par la mise en relation de toutes ses composantes.

[Meschonnic & Dessons, 1998, p. 6]

Si sostiene che analizzare il ritmo significhi mettere insieme una tecnica di analisi e le sue relative implicazioni. La necessità prima è quella di individuare le unità ritmiche, e di queste prendere nota facendo ricorso a un sistema semplice di notazione; gli autori forniscono numerose indicazioni al riguardo, indicazioni che in realtà hanno talvolta il limite di cadere nel criterio normativo<sup>65</sup>.

All'interno del volume, viene anche data un'ulteriore definizione di ritmo: si afferma che « *le rythme est l'organisation du mouvement de la parole par un*

---

<sup>64</sup> Afferma Meschonnic : « Or, empiriquement, le rythme est partout, hors du langage et dans le langage. Chez tout le monde, à tout moment. Pas seulement chez les poètes. Le paradoxe de notre tradition métalinguistique et métalittéraire, particulièrement en France, est d'en avoir fait un accessoire poétique, une dépendance de la versification » [Meschonnic, 1982b, p. 9].

<sup>65</sup> Il *Traité du rythme* ha il limite di essere pensato come una sorta di griglia, che rischia di ingabbiare il concetto di ritmo, ottenendo un effetto opposto a quello auspicato. Dobbiamo ricordare che il ritmo è *Sprachbewegung*, ovvero movimento del linguaggio [Apel, 1997, ediz. orig. 1982], e pertanto non può chiudersi in una griglia: la teoria deve essere spunto di riflessione e non limite.



*sujet* » [Meschonnic & Dessons, 1998, p. 28]; « *parole* » è intesa nel senso saussuriano del termine, quindi in quanto attività individuale che può essere sia scritta sia orale. Tale definizione centralizza inoltre il ruolo del soggetto: sono difatti gli elementi propri alla soggettività ad avere un ruolo chiave in correlazione con il ritmo. Ritmo dunque come continuità, ritmo che fa senso.

Ce que la théorie nouvelle du rythme doit reconnaître, c'est tout ce qu'il y a aussi dans le langage et qui est de l'ordre du continu, entre le corps et le langage, entre une langue et une littérature, entre une langue et une pensée : un ensemble de dispositifs signifiants qui sont des sémantiques du continu.  
[Meschonnic & Dessons, 1998, p. 38]

Tale è la centralità che Meschonnic conferisce al ritmo al punto di introdurre una vera e propria «poetica del ritmo». Risulta complesso dare un'unica definizione di cosa Meschonnic intenda per poetica, in quanto lo studioso trascorse gran parte della sua vita a riflettere su questo tema, introducendo varie affermazioni al riguardo. In linea generale, il termine «poetica» viene di solito utilizzato per fare riferimento al complesso di concezioni, pensieri e usi di un poeta o della poesia in senso più ampio. Come afferma Lavieri, la concezione di poetica di Meschonnic si distacca in maniera significativa dalla tradizione, introducendo l'idea di «poetica critica».

Appare evidente come l'idea meschonniciana di poetica si allontani da quelle codificate in ambito strutturalista, che la riducevano a un pensiero o a un discorso sulla letteratura o, quasi esclusivamente, a una teoria delle forme letterarie. L'opposizione non concerne soltanto, conviene sottolinearlo, l'idea di poetica poiché il senso e la portata dell'aggettivo «critica» – poetica critica – rinnova e dialettizza i due termini, non consentendo più d'isolare la critica letteraria intesa come « l'analyse interne, formelle et/ou interprétative, de textes singuliers, ou d'œuvres singulières, ou de l'œuvre entière d'un écrivain considéré dans sa singularité ». <sup>66</sup> Un senso diverso, anche, da quello di ispirazione ermeneutica e benjaminiana assunto dal progetto critico di Antoine Berman, come « dégageant de la vérité d'une traduction ». <sup>67</sup> In un percorso che va da *Pour la poétique II* a *Poétique du traduire*, Meschonnic denuncia la concezione dicotomica della traduzione come linguistica applicata, che si fonda sull'opposizione tra scrivere e tradurre, e che

---

<sup>66</sup> Lavieri cita Genette, G., « Du texte à l'œuvre », in *Figures IV*, Seuil, Paris 1999, p. 8.

<sup>67</sup> Lavieri cita Berman, 1995, p. 14.

fa del tradurre un'attività secondaria e derivata rispetto alla prima. [...] Quella di Meschonnic è una poetica sperimentale che si preconizza non soltanto come *pratica teorica* del tradurre, ma come pratica sociale.  
[Lavieri, 2016a<sup>68</sup>, p. 53-54]

Vediamo quindi che Meschonnic ricorre al termine «poetica» in un senso per lui specifico, difficile da racchiudere in una singola definizione. Ricordiamo comunque che nel 1973, in *Pour la poétique II*, Meschonnic definisce la poetica come *épistémologie de l'écriture*, indicando così la potenzialità di conoscenza che appartiene alla scrittura e la possibilità di legare la pratica alla teoria, creando fra queste un connubio indissolubile, consentita proprio dalla scrittura.

Muovendosi del resto da una posizione all'altra (ora poeta ora linguista, ora traduttore ora critico della traduzione), Meschonnic disegna, tratto dopo tratto, la sua nozione di poetica, e indaga le potenzialità del ritmo osservandolo da diverse angolazioni. I suoi studi, a tutti i livelli, gli consentono di intuire l'esistenza di una continuità ritmica, riscontrabile in modo trasversale nel linguaggio. Meschonnic apre una strada mai esplorata, di certo ardua e tortuosa, proponendo l'idea di un senso che agisce attraverso il ritmo, che è scritto ma al contempo orale, che potrà essere ascoltato se gli occhi sapranno leggerlo fra le righe.

### **2.3 Ritmo e traduzione**

La centralità del ritmo, sostenuta con ricchezza espositiva da Meschonnic, diventa caposaldo anche della riflessione dello studioso sull'attività traduttiva. Meschonnic dedica gran parte della sua vita agli studi sulla traduzione, introducendo quella che definisce «poetica del tradurre»; tale tema è trattato in un'opera densissima, intitolata proprio *Poétique du traduire* [Meschonnic, 1999], la principale ma non l'unica in cui viene esposto l'argomento. In questo paragrafo, ci soffermeremo in particolare sulle caratteristiche della poetica del tradurre di Meschonnic.

Il primo aspetto da prendere in considerazione è che Meschonnic non parla di poetica della traduzione, bensì di poetica del tradurre. Parlare di poetica della

---

<sup>68</sup> Ediz. orig. 2007.

traduzione renderebbe la traduzione un'entità astratta, un risultato distaccato dal processo, mentre oggetto di interesse di Meschonnic è proprio il tradurre, l'attività concreta del tradurre, attività pratica che consente di passare dall'esperienza alla teorizzazione (e viceversa).

Abbiamo avuto modo di ricordare che, nella poetica del ritmo di Meschonnic, il soggetto ha un ruolo fondamentale. Una tale affermazione è valida anche per quanto riguarda l'attività del tradurre, in cui il soggetto preso in esame è il traduttore. Nella storia delle traduzioni, si è radicata l'idea che il traduttore debba essere trasparente, invisibile: come afferma Lawrence Venuti nel suo noto saggio *The Translator's Invisibility* (pubblicato nel 1995), in area occidentale ha dominato dal XVII secolo in poi l'idea che il traduttore debba essere in grado di produrre delle traduzioni che, semplicemente, traduzioni non sembrano. In altre parole, secondo l'idea di invisibilità del traduttore, nel momento in cui il lettore legge una traduzione non dovrebbe essere in grado di rendersene conto, dovrebbe illudersi che quanto ha fra le mani sia stato scritto proprio in quella lingua.

Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work «invisible», producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems «natural», i.e., not translated.  
[Venuti, 1995, p. 5]

Venuti denuncia tale concezione e ne dimostra il carattere illusorio, sostenendo la necessità che il traduttore torni a essere visibile. Meschonnic, in maniera simile, attribuisce pieno valore al traduttore, a cui riconosce uno statuto pari a quello dello scrittore: lo studioso tiene conto del fatto che ogni traduttore ha una propria poetica e, di conseguenza, rivendica l'identità della traduzione come opera letteraria a pieno titolo. In *Pour la poétique II* [1973], formula delle proposizioni legate fra loro che non si configurano come postulati arbitrari ma come « principes systématiques d'une pratique théorique de la traduction » [Meschonnic, 1973, p. 305]; fra questi principi c'è proprio quello in cui si affronta la questione della cosiddetta *trasparenza* del traduttore.

La notion de transparence – avec son corollaire moralisé, la « modestie » du traducteur qui s'« efface » – appartient à l'opinion, comme ignorance théorique et méconnaissance propre à l'idéologie qui ne se connaît pas elle-même. On lui oppose la traduction comme ré-énonciation spécifique d'un sujet historique, interaction de deux poétiques, *décentrement*, le dedans-dehors d'une langue et des textualisations dans cette langue.

[Meschonnic, 1973, pp. 307-308]

In questo passaggio Meschonnic ironizza un po' sulla questione della presunta «modestia» del traduttore al fine di esprimere (con la fermezza che lo contraddistingue) la sua prospettiva sul tema: l'idea di trasparenza non può che essere indicatrice di ignoranza rispetto a cosa sia l'attività traduttiva. La traduzione non è riproduzione, non è copia, ma piuttosto è ri-enunciazione ad opera di un «soggetto storico» che traduce a partire dal suo patrimonio di sapere e conoscenze e che dà vita a un lavoro che è frutto della sua poetica. L'idea che sia insostenibile pensare che il traduttore possa essere trasparente viene ripresa da Emilio Mattioli, il quale riconosce il ruolo della poetica del traduttore e l'impossibilità che quest'ultimo non lasci il suo segno.

La traduzione implica trasferimento, spostamento, cambiamento, l'identità di due testi in campo letterario è un plagio e, d'altra parte, anche la logica nega l'identità assoluta, l'idea della copia è la negazione della qualità artistica e letteraria; insomma, l'identità della traduzione con l'originale è altrettanto ingenua che quella di lettura esaustiva di un testo. Ora, se tutto questo è un patrimonio di idee abbastanza comunemente accettato, abbastanza comunemente acquisito, non si vede come si possa pensare all'idea di un traduttore trasparente, di un traduttore che si nega. In questo contesto si pone inevitabilmente il problema della poetica del traduttore, che è quanto dire il problema della sua consapevolezza, della consapevolezza di quello che si propone di fare traducendo.

[Mattioli, 2017<sup>69</sup>, pp. 174-175]

In ragione proprio di tale consapevolezza, Mattioli intende la traduzione letteraria come rapporto fra poetiche. Si noti tuttavia che Mattioli propone un'idea di poetica differente da quella di Meschonnic; mutuata dalla neo-fenomenologia anceschiana, la poetica per Mattioli è «la riflessione che i poeti e gli artisti

---

<sup>69</sup> Saggio del 2004, contenuto nella raccolta datata 2017 a cura di Lavieri.

esercitano continuamente sul loro fare definendone precetti, norme, ideali, stabilendone gli scopi, proponendone modelli...»<sup>70</sup>.

La poetica del tradurre di Meschonnic si oppone a dei dualismi storicamente presenti nella storia delle traduzioni e tuttora radicati: «il est simple de constater que tout ce qui est divisé en deux, est à la fois schématisateur et totalisant » [Meschonnic, 1982b, p.11]. Come accennato, lo studioso rifiuta la contrapposizione fra significante e significato, nonché l'idea stessa di segno. È stata infatti proprio tale distinzione fra significante e significato, considerata caposaldo della linguistica, ad aver comportato la riduzione della traduzione a mera traduzione del significato. Andare oltre l'idea di traduzione semantica significa guardare al ritmo, alla significanza, per una traduzione che possa cogliere l'essenza dell'opera e re-enunciarla in un'altra lingua. Pensare invece di scindere il significante dal significato, tentare di separare la forma dal contenuto, comporterebbe un pieno svuotamento del senso: « la séparation supposée entre la forme et le contenu ou le corps et l'âme n'est et ne fait que du cadavre » [Meschonnic, 2007, p. 25]. In altre parole, una traduzione che scinde forma e contenuto non farebbe che «traghetare cadaveri».

Altra dicotomia rifiutata da Meschonnic è quella fra *esprit* e *lettre*. Secondo questa distinzione, una traduzione basata sull'*esprit* è una traduzione finalizzata a rendere lo «spirito», in contrapposizione con una traduzione basata sulla *lettre*, ovvero una traduzione letterale. Vero è tuttavia che tale distinzione si mitiga già in Berman, il quale inaugura una nuova forma di letteralismo che intende la traduzione focalizzata sulla *lettre* non come traduzione che riproduce a mo' di calco, ma come traduzione che presta particolare attenzione ai significanti originari [Berman, 1995]<sup>71</sup>. Meschonnic, interessato invece soprattutto alla semantica data

---

<sup>70</sup> Citazione tratta da Anceschi, L., *Da Ungaretti a D'Annunzio*, Il Saggiatore, Milano 1976, p. 48 [in Mattioli, 2017, pp. 145-146; saggio contenuto nella raccolta del 2017 a cura di Lavieri, ma in origine datato 1997].

<sup>71</sup> A tale conclusione Berman giunge nel suo ultimo scritto, pubblicato postumo, *Pour une critique des traductions : John Donne*. Come afferma Mattioli, «A me sembra che sulla poetica del tradurre l'ultimo Berman, quello del libro postumo su John Donne, abbia preso una posizione che tende a riconoscerne l'importanza. Se in *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* Berman indicava la necessità per il traduttore di sacrificare deliberatamente “ sa poétique propre ”, nel libro postumo su John Donne, segnalando la necessità di studiare la posizione traduttiva del

dal *discours* nella sua interezza, si oppone alla distinzione fra *esprit* e *lettre*, che comporta lo smantellamento dell'unità.

In correlazione ad essa, e allo stesso modo rifiutata, è la distinzione fra *sourciers* e *ciblistes* teorizzata da Jean-René Ladmiraal e per la prima volta apparsa in *Traduire : théorèmes pour la traduction*, pubblicato nel 1979<sup>72</sup>. Se i *sourciers* sono coloro che traducono rimanendo sempre vicini alla *langue source*, ovvero alla lingua di partenza, al contrario i *ciblistes* sono coloro che si propongono di tenere in considerazione il più possibile la *langue cible*, cioè la lingua d'arrivo (per riprendere i termini sopra indicati, i *sourciers* sono più vicini alla *lettre*, i *ciblistes* lo sono più all'*esprit*). Per Meschonnic, la contrapposizione stessa fra vicinanza alla *langue source* e vicinanza alla *langue cible* non ha ragion d'essere: il punto non è la traduzione fra lingue, bensì la traduzione fra testi; in questo modo, il testo d'arrivo (la traduzione) potrà configurarsi come un testo organico, come un *discours*. L'idea di traduzione fra testi, piuttosto che traduzione fra lingue, contribuisce a rafforzare l'autorialità del traduttore, che è a pieno titolo autore del suo testo.

se ammettiamo che la traduzione concerne il passaggio da un testo a un altro, da un discorso all'altro e non quello riduttivo e fuorviante fra due codici linguistici, dobbiamo anche riconoscere l'esistenza di una poetica del traduttore, la «co-autorialità traduttiva» di chi traduce.  
[Lavieri, 2009, p. 14]

Torniamo dunque alla questione che è centrale per Meschonnic, Mattioli e Lavieri: la poetica del traduttore.

Per Meschonnic la traduzione si configura come « *langage-système* ». Al fine di chiarire che cosa voglia intendere con questa espressione, lo studioso chiarisce innanzitutto che cosa non è il *langage-système*, quali non sono le sue caratteristiche. Il *langage-système* non è composito (non vi si mescolano registri diversi), non è inconsistente (non crea amalgami incoerenti), non è fittizio.

---

traduttore, compie di fatto una riabilitazione della sua poetica» [Mattioli, 2017, p. 179; saggio contenuto nella raccolta del 2017 a cura di Lavieri, ma in origine datato 2004].

<sup>72</sup> La distinzione fra *sourciers* e *ciblistes* di Ladmiraal torna anche nelle sue più recenti pubblicazioni [ad esempio, cfr. Ladmiraal, 2014].

[Le langage-système] est la contradiction maintenue du texte étranger à la ré-énonciation. Il est l'homogénéité de la pensée et du langage, du signifiant et du signifié. La traduction comme texte est un travail dans les chaînes du signifiant. Elle produit un texte si ce qu'elle produit ne se construit et ne se maintient que dans l'ambivalence de ses conflits : conflit d'une logique de l'ambivalence du signifiant avec une logique de l'identité du signe, conflit entre texte-départ et texte-arrivée. [...] C'est le rapport entre le texte-départ et l'intertextualité du traducteur, son historicité, qu'on appelle écriture d'une lecture-écriture. La distinction traditionnelle entre texte et traduction apparaît alors comme une catégorie idéaliste correspondant à une pratique idéaliste. Elle est ici annulée. La traduction travaille indissociablement les structures linguistiques et les formes littéraires : texte dans la langue d'arrivée mais gardant un double rapport avec la langue de départ, avec le texte de départ. C'est le possible actif d'une langue.  
[Meschonnic, 1973, pp. 364-365]

All'interno del più complesso sistema della lingua (*langue-système*), il *langage-système* per Meschonnic è dunque una concreta realizzazione linguistica che contiene i conflitti esistenti fra il testo di partenza e il testo di arrivo. Il *langage-système* mette in luce il rapporto fra il testo di partenza e l'intertestualità del traduttore, che consente di giungere a un testo costituito in maniera organica e dotato di ritmo, che è frutto di una lettura-scrittura. Il *langage-système* ha la potenzialità di annullare la distinzione fra testo di partenza e testo di arrivo, rendendo in questo modo inefficace la loro presunta opposizione.

Ma, del resto, cosa fa di una traduzione una traduzione, cosa la distingue dal testo di partenza? Come afferma Le Blanc [2019], l'unico elemento che fa sì che un testo sia una traduzione è il fatto che esista un testo primo a cui la traduzione è legata; non si può di certo parlare di una gerarchia fra i due testi<sup>73</sup>.

---

<sup>73</sup> A tal proposito, Le Blanc riporta un esempio indicativo per comprendere come una traduzione sia una traduzione solo in presenza dell'originale. Accadde che nel XVIII secolo, nei pressi di Ercolano, fu riportata alla luce la Villa dei Pisoni, villa romana sepolta dalle ceneri del Vesuvio durante l'eruzione del 79. All'interno della villa, nella biblioteca, furono ritrovati più di milleottocento papiri, resistenti al tempo grazie proprio alla copertura delle ceneri, ma allo stesso tempo fragilissimi (al semplice tocco rischiavano di sgretolarsi), con la conseguente impossibilità ad aver accesso a gran parte delle opere. Fra i papiri che fu possibile leggere ve n'era uno a cui si poté avere accesso in quanto fu ritrovato srotolato, si presume in quanto il lettore, davanti alla situazione di pericolo, fuggì lasciandolo aperto. Dai frammenti leggibili fu possibile constatare che questo papiro era scritto in latino e trattava di temi di geometria; venne attribuito a Marco Manilio. Molto tempo dopo nella stessa biblioteca fu possibile accedere, con grandi difficoltà tecniche, a un altro papiro scritto in greco, che rivelò un'inattesa verità: ci si trovava di fronte al trattato di geometria scritto da Demetrio Lacone, di cui il papiro in latino trovato in precedenza costituiva la traduzione, e peraltro una cattiva traduzione. L'esempio di questo trattato di geometria è

## 2.4 La nozione di lingua-cultura e il rapporto con l'alterità

La nozione di «lingua-cultura» è uno degli aspetti salienti della poetica del tradurre di Meschonnic, basata sull'inscindibilità dei due elementi. Il concetto di «lingua-cultura», e dunque dell'unità fra i due elementi, nasce nel XIX secolo e viene di solito attribuito al filosofo Wilhelm von Humboldt, al quale si devono le riflessioni sul fatto che la lingua è costitutiva dell'essere umano e che, lungi da essere relegata al singolo individuo, rappresenta il fondamento dei legami tra gli individui, legami in grado di generare rapporti sociali, comunitari [Humboldt, 1828]. Le riflessioni di Humboldt furono riprese nella prima metà del Novecento da Edward Sapir e dal suo allievo Benjamin Lee Whorf, a cui si deve la nota «ipotesi Sapir-Whorf», secondo la quale la lingua andrebbe a influire sulla percezione del mondo e sulla rappresentazione che ogni individuo ne ha, influenzando lo sviluppo cognitivo [cfr. Whorf, 1970]. Al di là dell'ipotesi Sapir-Whorf, vogliamo sottolineare che, dal XIX secolo in poi, cresce sempre più la consapevolezza del legame che intercorre fra contesto culturale e lingua in uso. Oggi quello di «lingua-cultura» è un concetto ormai noto, molto utilizzato anche in ambito didattico.

In traduzione, Meschonnic sottolinea come non si possa pensare di tradurre semplicemente lingue, ma piuttosto «lingue-culture», che tali devono essere denominate: per Meschonnic non si traduce da una lingua a un'altra, ma da una lingua-cultura a un'altra. Secondo Meschonnic [1973], quando fra due testi di due differenti lingue-culture si genera un rapporto di traduzione, il traduttore agisce scegliendo di attuare il *décentrement* (decentramento) o l'*annexion* (annessione): il decentramento esplicita questo rapporto di traduzione che intercorre fra i due testi rendendo chiaro che uno è traduzione dell'altro, mentre l'annessione tende a cancellare questo rapporto, a nascondere la natura di traduzione del testo tradotto. Per Meschonnic, il decentramento è un rapporto che percorre i due testi persino nella struttura linguistica, qualora tale struttura, all'interno del sistema testuale, ha valore; al contrario, con l'annessione questo rapporto si sgretola, scompare del

---

esemplificativo del fatto che non esiste nulla che consenta di identificare una traduzione come tale, se non il rapporto con il testo originale; e, allo stesso tempo, un testo originale non è tale *ab origine*, ma solo in presenza della sua traduzione: un testo diventa testo originale.



tutto, ed è come se il testo, scritto nella lingua di partenza, fosse stato scritto nella lingua d'arrivo, prescindendo così dalle differenze di cultura, di epoca, di struttura linguistica.

La traduzione concepita in questo nuovo modo, cioè la traduzione come traduzione del ritmo, non si accontenta di un trasporto, ma mira al rapporto o decentramento. Questa traduzione non è un punto d'arrivo, ma un punto di partenza, perché proprio del discorso letterario è dar luogo ad una rinuncia. Il traduttore è uno scrittore e non si pone in un atteggiamento di inferiorità, di secondarietà rispetto al testo che traduce.

[Mattioli, 2001, p. 20]

La traduzione dunque ha il compito di mettere in luce questo rapporto con il testo Altro, di fare dell'alterità un valore: il decentramento non può che essere la soluzione. Il concetto di decentramento rimanda allo spostarsi da un centro verso un altro centro, dal centro di una lingua-cultura verso il centro di un'altra lingua-cultura, aprendo così un dialogo fra alterità.

Mattioli continua esplicitando che per molti poeti l'attività traduttiva è stata considerata creazione poetica a tutti gli effetti, basti pensare a Baudelaire; riconoscere alla traduzione il valore pieno di poesia significa che la traduzione, una buona traduzione, non può invecchiare: solo le traduzioni cattive invecchiano e smettono di essere valide, ma questo accade in quanto non sono diventate testo. Meschonnic afferma che una buona traduzione può diventare una « traduction-œuvre » e, negando la possibilità che il traduttore possa essere trasparente, afferma la necessità di esplicitare il rapporto di traduzione che intercorre fra i due testi e di porre in risalto la soggettività del traduttore, che di questo ponte è architetto e costruttore. Viene così a cadere anche l'idea di centralità assoluta dell'autore, l'idea che una traduzione debba ambire alla fedeltà<sup>74</sup>.

Se il lettore ha chiaro di trovarsi davanti a una traduzione, ciò accade

---

<sup>74</sup> Il concetto stesso di fedeltà in traduzione nel tempo è mutato: come ricorda Lavieri [2016a], fino al XVII secolo tradurre fedelmente significava tradurre alla lettera, fino a quando la sua connotazione muta a seguito della pubblicazione della sua « *belle infidèle* » da parte di Houdar de la Motte nel 1714, una traduzione dell'Iliade di Omero che, a differenza di quella proposta da Mme Dacier nel 1669, è ricca di ornamenti: «da allora, sorprende il fatto che l'aggettivo fedele, connotato positivamente nella tradizione giudaico-cristiana, sia rimasto legato all'idea negativa di brutto e/o antiestetico» [Lavieri, 2016a, p. 68].

perché questa si è palesata<sup>75</sup>. È nel momento in cui subentra la consapevolezza piena di trovarsi davanti a una traduzione che si ha la possibilità vera di scoprire l'altro, di scoprire un universo che vive nel testo originario e che continua a respirare nella traduzione. Tale rapporto rispetto all'alterità è stato oggetto della riflessione di Antoine Berman. In particolare, in *L'Épreuve de l'étranger* [1984], ricca monografia in cui l'autore tratta degli scrittori romantici tedeschi, Berman afferma che l'*étranger*, lo straniero, risiede nel testo da tradurre, ed è solo dal rapporto con lo straniero che la lingua verso cui si traduce può trarre arricchimento. La tendenza spesso presente in traduzione di nascondere lo straniero per Berman non può che essere respinta.

La questione dell'alterità viene trattata da Berman anche in un altro suo noto scritto, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* [1999]<sup>76</sup>: per lui l'alterità va riconosciuta, va accolta in quanto tale. Rifacendosi a un'idea di atto etico che risale alla tradizione greca e ebraica (per cui l'accoglienza dell'Altro non era vista come un'imposizione ma una scelta), Berman afferma che « L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre » [Berman, 1999<sup>77</sup>, p. 74]. Berman illustra questa sua *visée éthique* sottolineando come il traduttore si trovi a rapportarsi di continuo con le nozioni di *fidélité* e di *exactitude*, che costituiscono due *Grundwörter* nell'esperienza traduttiva e che hanno a che vedere con il rapporto dell'uomo con sé stesso, con l'altro, con il mondo e con l'esistenza, nonché con i testi. Posseduto dall'«esprit de fidélité et d'exactitude», il traduttore trova la sua passione, che altro non è che una passione etica, non una passione letteraria o estetica. Berman propone dunque un approccio etico alla traduzione (che si oppone alla «traduzione etnocentrica»), ritenendo che la

---

<sup>75</sup> Quando la traduzione si rende evidente, apparendo come oggetto concreto ma ricordando sempre l'esistenza del testo primo, ci si trova davanti a un « verre coloré » (vetro colorato): è questa la metafora che è stata scelta da Georges Mounin in quello che è considerato un classico della traduttologia, *Les belles infidèles*. In questo saggio, l'autore sostiene che alcune traduzioni siano « verres colorés » (a differenza di altre che sono « verres transparents »): si tratta di vetri che, così come quelli trasparenti, consentono di vedere attraverso di essi, ma che lasciano trapelare il colore della lingua e della cultura d'origine: il lettore è cosciente di trovarsi davanti a una traduzione [Mounin, 1955].

<sup>76</sup> Ediz. orig. 1985.

<sup>77</sup> Ediz. orig. 1985.

traduzione etica sia quella che riconosce l'alterità e la presenta senza nascondere le peculiarità. Per Berman presentare l'altro a una cultura che lo ignora facendolo diventare parte dell'universo che lo accoglie significa avvicinarsi in maniera etica all'altro, significa rispettarlo.

## 2.5 L'attività traduttiva: *réflexion, expérience*

È Antoine Berman a fornire, nel 1985, un'interessante definizione di traduttologia: lo studioso la definisce come « la *réflexion* de la traduction sur elle-même à partir de sa nature d'*expérience* » [Berman, 1999<sup>78</sup>, p. 17]. Cosa vuole intendere Berman proponendo questa definizione? L'autore sottolinea che i due termini, *réflexion* e *expérience*, trovano ampio spazio nel pensiero moderno: l'esperienza è un concetto fondamentale in filosofia (si pensi a Kant, Hegel, Heidegger), e lo stesso si potrebbe dire per la riflessione. Per Berman la traduttologia quindi, pur non essendo affatto una «filosofia della traduzione», necessita di trovare le sue radici nel pensiero filosofico e su di esso costruirsi mantenendo la sua specificità: « elle se fonde sur le fait encore mal éclairé, mais indiqué au moins allusivement par Benjamin et Heidegger, qu'il existe entre les philosophies et la traduction une proximité d'essence » [Berman, 1999<sup>79</sup>, p. 18]. Berman sente dunque l'esigenza di un ancoraggio alla filosofia e al pensiero moderno, da cui trae questi due concetti chiave che sceglie di non opporre, ma di rendere complementari.

Le riflessioni storicamente condotte sulla traduzione (ma non solo sulla traduzione) hanno proposto in maniera sistematica una coppia di tipo dicotomico: *teoria e pratica*. La definizione di traduttologia di Berman, allo stesso modo, porta in scena una coppia, ma il passo in avanti è dato proprio dal fatto che la sua non è una coppia dicotomica: è il legame fra le due parti a esser messo in rilievo da Berman, il quale osserva che la traduzione, a partire dall'esperienza (cioè dalla pratica), riflette su sé stessa (facendosi teoria).

La definizione di Berman ci lascia quindi questa lezione: bisogna partire

---

<sup>78</sup> Ediz. orig. 1985.

<sup>79</sup> Ediz. orig. 1985.

dall'analisi di specifici casi, che solo in parte potranno estendersi a una riflessione generale. La teoria può nascere solo dall'analisi, dalla pratica traduttiva, dal confronto con i testi. Non vi sono, e non vi possono essere, leggi universali che la teoria sarebbe in grado di fornire. A tal proposito, non possono non venirci in mente le parole di Gianfranco Folena, «Per noi non si dà teoria senza esperienza storica» [Folena, 1994<sup>80</sup>, p. IX], poche parole che lasciano trapelare quello che deve essere un postulato per chi si occupa di studi traduttologici: la teoria, per essere buona teoria, per essere vera teoria, deve essere sempre legata alla pratica.

Il discorso è valido anche all'inverso: è impensabile dedicarsi alla pratica senza poter contare su una conoscenza teorica. Non è raro il caso del traduttore che affermi di non assoggettarsi ad alcuna teoria, di tradurre contando solo sulla pratica: perché la traduzione possa essere efficace è imprescindibile nel traduttore una consapevolezza del dialogo sulla traduzione che ha attraversato la storia, solo tale consapevolezza può essere alla base di una valida attività traduttiva.

Meschonnic stesso, che come abbiamo detto tendeva a rifiutare le rigide dicotomie, si opponeva alla netta distinzione fra teoria e pratica, per lui qualsivoglia teoria doveva provenire dall'esperienza ed essere poi applicabile all'esperienza. Anche da un punto di vista cronologico, la teoria doveva seguire alla pratica, doveva essere frutto della riflessione sulla concreta attività di traduzione. La condizione di verità di una teoria per Meschonnic sta proprio nel riscontro pratico; è noto, in effetti, che il suo motto era «*théorie-pratique*»: la teoria e la pratica costituiscono un'unità, che per sua natura è inscindibile (basti pensare al fatto che Meschonnic ha intitolato la prima parte di *Poétique du traduire* [1999] «*La pratique, c'est la théorie*», la seconda parte «*La théorie, c'est la pratique*») <sup>81</sup>.

Ci dice Meschonnic: «*La poétique de la traduction ne sépare pas théorie et pratique. Elle se fonde par leur interaction. Elle pose l'homogénéité du traduire et de l'écrire*» [Meschonnic, 1973, p. 364]. Omogeneità dell'attività del tradurre e dell'attività dello scrivere, che rende interconnessa una pratica all'altra. La poetica

---

<sup>80</sup> Ediz. orig. 1991.

<sup>81</sup> Proprio da tale pensiero deriva la locuzione «pratiche teoriche», introdotta da Lavieri [2016a, ediz. orig. 2007].

della traduzione stessa è per Meschonnic pratica teorica: « Par la théorie des textes qu'elle implique, la poétique de la traduction ne peut pas être une linguistique appliquée. La poétique de la traduction, comme pratique théorique, est une poétique expérimentale » [Meschonnic, 1973, p. 306].

L'attività pratica più celebre di Meschonnic è senz'altro la traduzione della Bibbia, che consentì allo studioso di riflettere lavorando in maniera concreta sul libro più tradotto al mondo. La traduzione della Bibbia di Meschonnic, che tanto si distacca dagli schemi tradizionali, vede proprio lo svilupparsi della teoria del ritmo: la Bibbia del resto è l'elogio del ritmo per eccellenza, è nata per essere proclamata, è scritta (oggi) e al contempo trova la sua essenza nell'oralità. Traducendo la Bibbia, Meschonnic ha voluto, e ha potuto, affermare la centralità del ritmo: un'occasione per mettersi alla prova, per dare prova di cosa significhi davvero fare teoria e tradurla in pratica.

Meschonnic ci svela dunque un caleidoscopio in cui pratica e teoria si intersecano, si mescolano, si confondono l'una nell'altra. Planando sui percorsi del senso, l'autore ne descrive le vie possibili, vie che possono essere aperte dalla lingua nelle sue infinite potenzialità. La sua è un'eredità che tanto ha dato alle riflessioni traduttologiche, e che tanto potrà continuare a dare ma anche iniziare a dare, nel momento in cui ci si sposta verso nuovi territori come quello delle lingue segnate.

*CAPITOLO III*  
***TRADURRE IN LINGUA DEI SEGNI***

**3.1 Il traduttore/interprete di lingua dei segni**

«Ciò che dobbiamo imparare a fare, lo impariamo facendolo». Con l'attualità che mai cesserà di contraddistinguerlo, Aristotele sentenzia oltre duemila anni fa l'importanza di fare per imparare, di mettersi in gioco per maturare esperienza e acquisire competenza. Così come Meschonnic teorizza la necessità di tenere saldo il connubio *théorie-pratique*, il filosofo greco sottolinea il bisogno di dirigersi verso un obiettivo iniziando proprio dalla pratica.

Se oggi possiamo avvalerci di figure la cui professionalità è indiscutibile e godere di servizi di alto livello, significa che, ormai molto tempo fa, c'è stato chi ha scelto di «fare» e così «imparare a fare»: ci riferiamo al traduttore/interprete di lingua dei segni. Questa oggi rappresenta una professione definita e senz'altro nota: almeno in contesto occidentale ci si potrebbe spingere ad affermare che quasi l'intera popolazione ha un'idea, seppur vaga, di chi sia questa figura, dato che sempre più spesso accade di vedere telegiornali, discorsi politici, programmi televisivi che prevedono la presenza di un interprete a fianco di chi tiene la comunicazione, o in un riquadro che occupa una porzione più o meno ampia dello schermo. Chi sia il traduttore/interprete di lingua dei segni è quindi chiaro a molti, ma la professione come tale è senz'altro recente. Osserviamo innanzitutto la mancata distinzione fra traduttore e interprete di lingua dei segni, già a livello terminologico. Per quanto concerne le lingue vocali, al contrario, è noto che si tratta di due professioni molto diverse. Che cosa, nello specifico, distingue il lavoro del traduttore da quello dell'interprete (in relazione alle lingue vocali)?

translators deal with written language and have time to polish their work, while interpreters deal with oral language and have no time to refine their output.

The implications are:

- translators need to be familiar with the rules of written language and be

competent writers in the target language; interpreters need to master the features of oral language and be good speakers, which includes using their voice effectively and developing a 'microphone personality';

- any supplementary knowledge, for example terminological or world knowledge, can be acquired *during* written translation but has to be acquired *prior to* interpreting;
- interpreters have to make decisions much faster than translators.

A subtler level of analysis of the skills required in translation and interpreting must await advances in psycholinguistics and cognitive psychology. Unlike translation, interpreting requires attention sharing and involves severe time constraints.

[Baker, 1998, p. 41]

L'eccellente *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di Mona Baker, pone l'accento sul fatto che il traduttore si muove sul piano della scrittura, mentre il lavoro di interpretariato è incentrato sulla lingua orale; a tale differenziazione si correlano specifiche implicazioni legate per esempio alle tempistiche<sup>82</sup>. Per quanto riguarda la lingua dei segni, invece, la differenziazione osservabile per le lingue vocali cade: molto spesso le due professioni vengono accomunate e ricorre la definizione di traduttore/interprete [cfr. Buonomo & Celo, 2010; Celo, 2015], in quanto «il processo di traduzione si svolge esclusivamente sul piano dell'oralità» [Fontana, 2013, p. 68]. Pur ammettendo quindi che non si tratta della stessa professione (sono diversi i tempi di lavoro, vengono richieste competenze differenti, per il traduttore sussiste la possibilità di rivedere e correggere), l'oralità con cui si confrontano sia il traduttore sia l'interprete fa sì che non possa essere stabilita una netta distinzione fra le due figure. Che cosa comporta tradurre/interpretare lingue orali? Nell'impossibilità di applicare metodologie e strumenti a cui si ricorre per le lingue standardizzate, si potrebbe dire che avere a che fare con lingue orali determina la necessità di adottare una prospettiva antropologica, tenendo presente che più attori sono coinvolti nel processo di costruzione del senso [Lavieri & Londei, 2018]<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Sul lavoro del traduttore non ci soffermeremo, in quanto sia gli aspetti teorici sia quelli pratici vengono ampiamente trattati all'interno di questo lavoro di tesi, dedicato proprio ai processi traduttivi; al contrario, segnaliamo per una riflessione teorica e pratica sull'interpretariato un interessante contributo di Gile [2009], in cui si discutono le differenze fra le due professioni (con un particolare *focus* sulla formazione).

<sup>83</sup> Il riconoscimento della necessità di approcciarsi all'oralità sulla base di una prospettiva antropologica è proprio quanto auspicato da Meschonnic, che riconosce la necessità di « passer

Che una lingua sia soltanto orale influisce sulla cosiddetta «cassetta degli attrezzi» a disposizione del traduttore/interprete, il cui contenuto spesso è scarso o addirittura inesistente. Sappiamo bene che, per qualsivoglia traduttore, il dizionario (nella sua forma cartacea o nelle più recenti versioni digitali) rappresenta un fondamentale strumento di consultazione, pertanto non stenteremo a comprendere che l'eventuale inesistenza dei dizionari non è certo una difficoltà da sottovalutare<sup>84</sup>. Il traduttore/interprete di lingua dei segni a quali strumenti può ricorrere? Esistono dei dizionari in lingua dei segni, riflesso di diverse scelte di notazione susseguitesesi negli anni: compaiono vari sistemi di scrittura e/o disegni, mentre più di recente sono stati anche corredati di CD o DVD contenenti video. La più recente tendenza è quella di rendere i dizionari in forma di video consultabili online. I dizionari in lingua dei segni spesso costituiscono un supporto per i traduttori, ma la loro tradizione come sappiamo è recente, pertanto in termini di completezza non sono affatto paragonabili ai dizionari di lingue vocali. Bisogna tener conto anche delle molte varianti diatopiche dei segni, che solo di rado vengono riportate sui dizionari, dato che l'assenza di un sistema di scrittura determina persino la difficoltà a recuperarle. Nel cap. 1 abbiamo sottolineato la distinzione fra unità lessicali e *transfert*: solo le prime, essendo cristallizzate, sono fisse e possono essere riportate nei dizionari. I *transfert* non sono affatto prevedibili e vengono creati in contesto: il traduttore quindi può trovarsi in difficoltà nella decodifica del messaggio ma è impossibilitato a consultare il dizionario, dato che tali segni non sono riportati. Teniamo anche presente che i *transfert* sono molto utilizzati: nella LIS è stato osservato da Russo Cardona [2004] che le strutture iconiche produttive hanno un ruolo di spicco, infatti in media costituiscono il 13,5% del discorso formale (conferenze), il 43% della narrazione libera e il 53,4% della poesia (quindi con significative differenze riscontrabili a livello quantitativo in relazione alla tipologia di segnato).

Possono, o in alcuni casi potranno, costituire un concreto aiuto per i

---

d'une notion sociologique (et ethnologique) de l'oralité, et d'une notion rhétorique de l'oralité, à une notion anthropologique et poétique de l'oralité » [Meschonnic, 1982b, p. 18].

<sup>84</sup> Come ad esempio evidenzia Éric Jolly [2018], l'assenza di dizionari dogon-francese si è rivelata essere causa di non pochi fraintendimenti.



traduttori i corpora della lingua dei segni, che sempre più sono oggetto di interesse di ricerca. I corpora sono costituiti in prevalenza da video e, di frequente, anche relative trascrizioni che sfruttano software, come ELAN, in grado di consentire la trascrizione di materiale multimodale.

È chiaro quindi che avere a che fare con lingue orali rende il lavoro di traduttore/interprete di lingue dei segni ben diverso da quello dei colleghi che lavorano con le più comuni lingue vocali in area occidentale. Ci chiediamo però anche: in che misura l'assenza di un sistema di scrittura influisce sulla lingua?

Siamo davanti a un paradosso: da una parte la norma, in quanto risultato della scrittura, è necessaria perché inquadra le coordinate delle operazioni linguistiche e, conseguentemente, della traduzione; dall'altra, imprigionando i fatti linguistici nelle gabbie normative della grammatica li snatura, trasformando il tradurre da evento storico e socio-culturale a operazione logico-grammaticale.

[Fontana, 2014b, p. 211]

È dunque paradossale come da una parte l'assenza di scrittura possa essere percepita come una mancanza (e, sul piano del lavoro del traduttore/interprete, una difficoltà oggettiva), ma dall'altra consenta di osservare la lingua senza dover passare dal filtro del sistema di scrittura, che in qualche modo altera la lingua. Fontana [2013] riprende la distinzione di Aurox [1994] fra riflessione epilinguistica e riflessione metalinguistica: la prima, tipica delle lingue orali, è spontanea e si fonda sull'intuizione, e ha come risultato l'invenzione della scrittura, mentre con la riflessione metalinguistica non ci si ferma alla rappresentazione grafica ma nasce il vero sapere linguistico. Segue una fase definita di «attrezzamento», durante la quale la lingua acquisisce il suo status letterario e si sviluppa il legame con lo status identitario. Come sostiene Fontana, la traduzione delle lingue orali, oltre a essere un'attività isolinguistica, consente di attivare un processo protometalinguistico<sup>85</sup> all'interno della comunità.

---

<sup>85</sup> Fontana specifica che il termine è stato suggerito da Antonio Lavieri [comunicazione personale].

le varietà funzionali e sociali della lingua si chiariscono in relazione alle molteplici identità linguistiche e storico-sociali dei suoi membri. Nel corso del processo traduttivo i due universi linguistico-culturali entrano in contatto, consentendo l'emergere e lo svilupparsi di nuove funzioni sociali – ruoli, rapporti, corrispondenze – all'interno di processi di semiologizzazione e di ri-semiologizzazione in continua trasformazione.

[Fontana, 2013, p. 62]

Nel momento in cui una lingua è dotata di scrittura, non soltanto ha la possibilità di essere rappresentata: la vera differenza rispetto alle lingue orali sta nell'attitudine che gli utenti hanno verso la lingua e verso l'alterità. Tradurre lingue orali significa avere a che fare con lingue che sottendono concettualizzazioni diverse: «l'oralità, infatti, struttura non solo l'organizzazione delle informazioni, ma anche i processi concettuali» [Fontana, 2013, p. 62]. Quando un traduttore/interprete lavora con lingue orali (o comunque con lingue che hanno un sistema di scrittura poco consolidato), è necessario partire da una dimensione pragmatica e sociale: la risorsa primaria è rappresentata dagli utenti della lingua, in quanto unici depositari del fatto sociale.

A questo punto è lecito chiedersi: quando nasce la professione di traduttore/interprete di lingua dei segni? Per quanto riguarda la traduzione in genere, diciamo subito che la necessità di tradurre da una lingua a un'altra affonda le sue radici in passati a noi lontanissimi: volendo fare riferimento soltanto all'area occidentale, ricordiamo che già nella Roma antica la traduzione rivestiva un ruolo fondamentale ai fini dell'interazione con i numerosi popoli con cui i romani venivano in contatto. Si potrebbe dire che nel momento in cui l'altro è accanto e usa una lingua diversa, il bisogno primario di comunicazione genera la necessità di traduzione. Per quanto concerne nello specifico la traduzione verso le lingue dei segni, non è possibile tracciare un ragionamento che prescindere dal tener conto di come la sordità e la lingua segnata siano state percepite in passato. Abbiamo accennato nel cap. 1 alla vicenda storica del *Congresso di Milano* del 1880, che mette al bando nell'intera Europa l'uso dei segni: da allora fino al 1960, anno in cui Stokoe con la sua nota pubblicazione evidenzia la linguisticità delle lingue dei segni, l'uso dei segni viene percepito con inflessibile sfavore. Se da una parte è

impensabile che le persone sorde rinuncino alla lingua per loro naturale, dall'altra l'idea che i segni siano qualcosa di vietato, discriminato, impuro, viene per forza di cose interiorizzata: i sordi anche fuori dagli istituti, in età adulta, segnano di nascosto, con un sentimento di vergogna che continua ad accompagnarli. In questa fase, pertanto, il segnato viene percepito come una rozza modalità comunicativa che appartiene esclusivamente ai sordi e può essere condiviso soltanto con persone a loro molto vicine (di solito familiari, insegnanti degli istituti, o anche in qualche caso vicini di casa...), che fungono in qualche modo da interpreti. Come afferma Fontana, «queste traduzioni nascono dunque come risposta sociale a un bisogno, in un contesto in cui gli agenti coinvolti, privi di qualsiasi competenza linguistica, intendono facilitare e mediare la comunicazione con il mondo udente circostante e maggioritario, senza mai percepire alcuna forma di retribuzione» [Fontana, 2013, p. 83]. Tali figure, che erano in questo ruolo del tutto improvvisate, non mancavano mai di modificare in qualche modo il messaggio, magari aggiungendo o omettendo delle parti. È solo nel momento in cui la comunità sorda inizia ad acquisire consapevolezza identitaria e linguistica che nasce, con gradualità, la necessità di avvalersi di figure specializzate che possano mediare fra le parti in maniera professionale e competente. Maria Luisa Franchi e Anna Maria Peruzzi [in Franchi & Maragna, 2013], ricostruendo il percorso storico della figura dell'interprete in Italia, sottolineano che si comincia a parlare di una vera e propria figura di interprete dagli anni '80 in poi, quando vengono intraprese le prime ricerche italiane sulla lingua segnata<sup>86</sup>. Da quel momento in poi inizia ad affermarsi la figura professionale dell'interprete di lingua dei segni, che tende sempre più a quella che

---

<sup>86</sup> Le autrici individuano quello che può essere considerato l'evento che determina a tutti gli effetti la nascita della figura professionale dell'interprete di lingua dei segni in Italia: la preparazione a un convegno del 1983. Quell'anno viene organizzato a Roma il 3° *Simposio internazionale di ricerca sulle lingue dei segni*, che vede la partecipazione di molti sordi italiani. Nella fase preparatoria, quattro donne che possono essere considerate le pioniere dell'interpretariato professionale in Italia (Maria Luisa Franchi, Anna Maria Peruzzi, Anna Maria Tramonti e Maria Luisa Verdirosi) riconoscono la necessità di acquisire maggiori consapevolezze relative al loro ruolo e di perfezionare le strategie interpretative, che fino a quel momento avevano acquisito soltanto grazie all'esperienza. L'Istituto di Psicologia del CNR decide di venire incontro a questa esigenza organizzando il primo corso per interpreti di lingua dei segni in Italia, tenuto da due interpreti ed esperte nella formazione di interpreti di ASL, Marina Mc Intire e Sharon Newman Solow. Da quel momento viene avviato il percorso, che si rivelerà inizialmente arduo, ma che avrà esiti positivi.

oggi conosciamo. Si noti bene: *interprete di lingua dei segni*, appunto, non *interprete per sordi*: così come non definiremmo mai una figura come *interprete per inglesi*, non è pensabile parlare di *interprete per sordi* (come in certi casi purtroppo viene tuttora definito). Non si interpreta con una visione assistenzialistica, *per* qualcuno (o addirittura *per aiutare* qualcuno), bensì, come accade per le lingue vocali, si interpreta *da una lingua all'altra*. Non si traduce soltanto da una lingua vocale a una lingua dei segni (e viceversa), ma anche da una lingua dei segni a un'altra, o da una lingua dei segni a una lingua dei segni tattile (vale a dire la lingua dei segni veicolata attraverso il tatto, che consente la comunicazione con le persone sordocieche). I traduttori/interpreti sono persone udenti o sorde; i sordi in prevalenza traducono da una lingua dei segni a un'altra, o da una lingua dei segni a una lingua dei segni tattile. Oggi si è giunti a questi risultati, ma il percorso è stato lungo e di certo non agevole.

Nel considerare la posizione sociale dell'interprete, bisogna tener conto anche del riconoscimento che la lingua con cui lavora ha nel suo paese. Volendo considerare la situazione in Europa, scopriamo che il Parlamento Europeo ha espresso il proprio parere favorevole relativo al riconoscimento delle varie lingue dei segni europee già nel 1988, anno a cui risale una risoluzione che chiedeva a tutti gli stati membri di riconoscere le lingue dei segni impiegate dalle persone sorde e la professione di interprete di lingua dei segni. Ad oggi quasi tutti i paesi hanno già riconosciuto la lingua dei segni; l'unico paese che fa eccezione è l'Italia<sup>87</sup>. Il riconoscimento della LIS darebbe ai sordi il diritto a un interprete in vari contesti, per esempio all'interno di strutture sanitarie pubbliche, durante i procedimenti giudiziari, nei rapporti con gli enti locali e le pubbliche amministrazioni. Riconoscere la LIS promuoverebbe anche in maniera considerevole la figura dell'interprete/traduttore, che ad oggi, benché in pratica abbia raggiunto elevati standard qualitativi, non gode tuttora in Italia di un riconoscimento normativo della professione. Tale mancanza giuridica comporta anche significativi problemi concernenti i percorsi formativi, che non essendo definiti per legge presentano

---

<sup>87</sup> Fino a qualche anno fa deteneva questo spiacevole primato anche il Lussemburgo, che ha provveduto a ratificare la lingua dei segni il 24 luglio 2018.

notevoli disparità<sup>88</sup>. La professione di interprete LIS, essendo priva di albo professionale, è regolamentata dalla Legge 4/2013, che attribuisce a delle associazioni professionali (alle quali comunque il lavoratore è libero di iscriversi o meno) il compito di certificare la professionalità e l'aderenza dei suoi soci a un determinato standard qualitativo. In Italia esistono due associazioni professionali per gli interpreti LIS, l'ANIMU e l'ANIOS, fondate entrambe nel 1987.

L'ultimo aspetto che vorremmo sottolineare è che il traduttore/interprete svolge il suo lavoro in ambiti molto diversi, spesso specializzandosi (grazie a formazioni mirate e all'acquisizione di esperienza) in determinati settori, per esempio in campo giuridico, medico, artistico, educativo, religioso...

### **3.2 La traduzione in condizione di bilinguismo**

Si interpreta/traduce da una lingua all'altra, ma ci chiediamo: perché si traduce? Qual è lo scopo della traduzione?

La traduction est une activité humaine universelle, rendue nécessaire à toutes les époques et dans toutes les parties du globe par les contacts entre communautés parlant des langues différentes, que ces contacts soient individuels ou collectifs, accidentels ou permanents, qu'ils soient liés à des courants d'échanges économiques ou apparaissent à l'occasion de voyages ou qu'ils fassent l'objet de codifications institutionnalisées (traités bilingues entre Etats, par exemple).

[Ladmiral, 1994<sup>89</sup>, p. 11]

Comunità dalle lingue differenti, che a causa di contatti del singolo o della collettività, sporadici o ripetuti, legati a una molteplicità di ragioni, si ritrovano nella necessità di comunicare, ed ecco che subentra la traduzione. Per quanto concerne la traduzione in lingua dei segni, si può allo stesso modo parlare di incontro fra individui che conoscono lingue diverse? In parte sì, perché l'utente nella maggior parte dei casi non conosce la lingua dei segni e necessita di una

---

<sup>88</sup> In contesto universitario e all'interno di alcune associazioni vengono proposti corsi eccellenti, ma non sempre gli enti che conferiscono il titolo di interprete LIS garantiscono alta qualità, sufficiente numero di ore, programmi ben strutturati, docenti opportunamente formati.

<sup>89</sup> Ediz. orig. 1979.

mediazione. E il sordo? Come si pone rispetto alla lingua vocale (per la quale richiede una traduzione)? In realtà, la maggior parte dei sordi sono bilingui, conoscono sia la lingua vocale che la lingua segnata.

Per quanto riguarda il repertorio linguistico, la comunità utilizza sistematicamente due lingue, la lingua dei segni per comunicare con i membri della comunità, e l'italiano, che non è soltanto la lingua della maggioranza, è anche lingua dell'istruzione, della cultura e dell'informazione. È sostanzialmente una lingua con un ruolo, uno status e una funzione istituzionale riconosciuta.

[Fontana, 2009, p. 170]

Il bilinguismo dei sordi vede coinvolte due lingue che utilizzano due diverse modalità, ragione per la quale si parla di «bilinguismo bimodale» [Pinto & Volterra, 2008]. Le persone sorde hanno nel loro repertorio linguistico sia la lingua dei segni sia la lingua italiana, ma mentre la lingua dei segni viene utilizzata solo fra membri della comunità sorda, la lingua italiana è la lingua maggioritaria e gode di uno status alto. Fontana si interroga sulla possibilità di analizzare tale situazione linguistica in termini di diglossia<sup>90</sup>. È però proprio a partire dal concetto di diglossia, così come proposto da Ferguson [1974], che Fontana ritiene di poter escludere la situazione diglottica: ci si trova in condizione di diglossia, infatti, quando sono presenti due varietà usate all'interno di una comunità e una lingua soltanto, mentre nel caso dei sordi vi sono due differenti comunità in contatto fra loro, che usano due lingue molto diverse, una che sfrutta il canale visivo-gestuale e l'altra quello acustico-vocale; inoltre, l'italiano viene usato per interagire con gli udenti, non è soltanto lingua scritta. Per Fontana la comunità sorda si trova a tutti gli effetti in una condizione di bilinguismo, «in cui ruolo e funzioni delle due lingue si equilibrano a seconda di variabili esterne come la situazione comunicativa e l'interlocutore, oltre all'età di acquisizione della lingua dei segni e di

---

<sup>90</sup> L'ipotesi che la comunità sorda viva una condizione diglottica era già stata avanzata da Stokoe in uno studio del 1969, a cui Fontana fa riferimento. Stokoe, nello specifico, aveva proposto di individuare nell'inglese segnato la varietà alta e nella lingua dei segni colloquiale la varietà bassa, evidenziando le analogie rispetto alle situazioni di diglossia osservate per le lingue vocali. Come ricorda Fontana, l'ipotesi di Stokoe non si è rivelata fondata proprio perché lo studioso ha considerato l'inglese segnato come varietà alta, escludendo la lingua orale, ma il suo lavoro ha spianato la strada per altre ricerche in questa direzione.

apprendimento della lingua orale» [Fontana, 2009, p. 174].

Guardando ai sordi adulti di oggi, ovvero coloro che hanno frequentato gli istituti speciali o che, dagli anni '70 in poi, sono stati inseriti all'interno delle scuole normali<sup>91</sup>, osserviamo nella maggior parte dei casi una compresenza di entrambe le lingue nel repertorio linguistico, con competenze di livello differenziato nell'una e nell'altra lingua. Considerando la nuova generazione di sordi, cioè i bambini/ragazzi che stanno adesso vivendo il loro percorso educativo, ricordiamo la possibilità per loro di un'educazione bilingue (lingua vocale/lingua dei segni) e sottolineiamo che, a ragione, non può in nessun caso essere intrapreso un percorso educativo che proponga soltanto la lingua dei segni ed escluda la lingua vocale (mentre è consentito l'inverso, cioè escludere la lingua dei segni)<sup>92</sup>.

---

<sup>91</sup> La questione dell'inquadramento della sordità in contesto scolastico merita una, seppur breve, digressione. Si consideri che prima della Riforma Gentile del 1923 l'obbligo scolastico non riguardava i sordi; solo grazie a tale riforma questo venne esteso ai sordi e ai ciechi. Un decennio dopo vennero istituite le cosiddette «scuole speciali», destinate a sordi, ciechi e «anormali psichici», che non facevano altro che separare il soggetto disabile dal resto della società (allontanandolo fisicamente, in alcuni casi con distanze considerevoli, anche dalla famiglia, con conseguenze sul piano psicologico non indifferenti). Bisognerà attendere la Legge n. 118 del 30 marzo 1971 per assistere all'inserimento degli alunni disabili all'interno delle scuole normali; tuttavia, in questa fase sono ancora costretti a frequentare classi differenziali. Ha inizio la fase di integrazione dello studente disabile con la Legge n. 517 del 4 agosto 1977, che traccia un significativo mutamento di rotta: gli alunni disabili cessano di essere relegati alle classi differenziali, per loro si progetta una programmazione educativa mirata e nasce la figura dell'insegnante specializzato. In seguito, con la Legge n. 104 del 1992, muta in maniera radicale la prospettiva rispetto alla disabilità: si considerano le potenzialità dei soggetti disabili e se ne considerano in primo luogo i diritti. Grazie alla *Convenzione delle Nazioni Unite sui diritti delle persone con disabilità*, sottoscritta dall'Italia nel 2007 e ratificata nel 2009, si supera il concetto di integrazione e nasce l'idea di inclusione, secondo la quale lo studente disabile deve diventare parte attiva del gruppo di appartenenza e lavorare sugli obiettivi di apprendimento con uguaglianza di opportunità. All'interno della realtà scolastica, oggi l'inclusione dell'alunno disabile è considerata una priorità.

<sup>92</sup> Per il bambino sordo sono possibili tre diversi percorsi educativi: oralista, bimodale e bilingue. Il metodo oralista mira al raggiungimento di una buona competenza linguistica nella lingua parlata e scritta e prevede l'esclusivo ricorso alla lingua orale, quindi i gesti e i segni non vengono mai utilizzati; l'articolazione dei suoni è prioritaria, si punta a ottenere una buona qualità della voce. Il metodo bimodale propone il ricorso alla doppia modalità: acustico-vocale e visivo-gestuale (l'adulto che interagisce con il bambino sordo parla e segna contemporaneamente). Il logopedista quindi, oltre alla lingua parlata, fa ricorso all'Italiano Segnato (IS) o all'Italiano Segnato Esatto (ISE): nel primo caso si tratta di un codice che rispetta la sintassi dell'italiano e a questa accosta il lessico della LIS; nel secondo caso è previsto anche il ricorso alla dattilologia per esprimere le parti grammaticali dell'italiano che non hanno un corrispettivo in LIS (ad esempio, l'articolo). Infine, l'educazione bilingue prevede l'esposizione simultanea del bambino sordo alla lingua parlata e alla lingua segnata, consentendogli di fare proprie due lingue e due culture. La possibilità di aver accesso a una lingua per lui naturale fin dalla prima infanzia è alla base di un regolare sviluppo cognitivo e linguistico (al pari di quanto avviene nel bambino udente). La decisione di quale percorso educativo



Se dunque le persone sorde sono bilingui, perché è necessario avvalersi della traduzione? Non basterebbe in situazioni private scrivere e in situazioni pubbliche ricorrere a un servizio di sottotitolazione su schermo? Potremmo dire che è la natura del rapporto con la lingua vocale a generare il bisogno. Benché i sordi vengano istruiti anche in lingua vocale, è chiaro che il deficit uditivo comporta l'impossibilità di un'acquisizione naturale paragonabile a quella degli udenti: per imparare la lingua vocale è necessario intraprendere un percorso formale di notevole complessità, che comprende terapia logopedica, didattica mirata, incontri con educatori, oltre naturalmente all'iter medico (scelta di protesizzazione acustica o di impianto cocleare). Il bambino sordo acquisisce la lingua vocale con sforzo, studio ed esercizio, ma spesso questo non basta: gli mancano infatti molte competenze linguistiche che di solito i coetanei udenti acquisiscono in maniera informale e senza fatica, magari soltanto ascoltando i genitori parlare fra loro. Ne consegue che spesso le persone sorde presentano notevoli difficoltà in lingua vocale, sia nella produzione che nella comprensione: «possiamo dire che tutti i lavori concordano nel rilevare che ragazzi e adulti sordi non raggiungono quasi mai una competenza linguistica simile a quella di un parlante nativo né nella lingua parlata né in quella scritta» [Caselli *et alii*, 2006, p. 235]<sup>93</sup>. Si pensa spesso che per comunicare con le persone sorde basti scrivere, ma in realtà questo spesso vale solo per messaggi molto semplici e che, a un livello pragmatico, non sottendono implicite: in caso contrario (e dunque, in pratica, nella maggior parte delle situazioni) il messaggio potrebbe essere frainteso. Immaginiamo il contesto di una conferenza: la sottotitolazione compare sullo schermo, il relatore magari parla in

---

intraprendere spetta naturalmente alla famiglia del bambino. Per un approfondimento sulla questione dell'educazione del bambino sordo, cfr. Caselli *et alii*, 2006; Rinaldi *et alii*, 2015.

<sup>93</sup> È stato in particolare osservato che «gli studenti sordi, se confrontati con coetanei udenti: - producono frasi più brevi e tendono ad evitare strutture sintattiche complesse; - evidenziano un vocabolario più povero sia in comprensione sia in produzione; - mostrano una accentuata rigidità lessicale che non permette loro di padroneggiare le diverse sfumature di significato di una stessa parola; - commettono errori nella comprensione di testi scritti che contengono frasi passive reversibili, pronomi, preposizioni e nomi nella forma plurale; - incontrano problemi nel giudicare l'accettabilità di frasi relative, subordinate e pronominalizzate; - commettono errori di omissione, sostituzione e aggiunta in diversi aspetti della morfologia sia libera sia legata, anche se gli errori sono maggiori in quella libera e in particolare nell'uso delle preposizioni, degli articoli e dei pronomi» [Caselli *et alii*, 2006, p. 235].



maniera veloce e di conseguenza i sottotitoli si susseguono rapidi non lasciando il tempo di leggere con calma, o il relatore ricorre a un'implicatura conversazionale e la persona sorda non riesce a coglierla, oppure il relatore fa una battuta e, mentre tutti ridono, il sordo si chiede cosa stia accadendo... La figura che stiamo immaginando seduta fra il pubblico è una persona nata e cresciuta in Italia, ma la cui condizione è per certi versi paragonabile a quella di uno straniero<sup>94</sup>. Non affermiamo di certo che tale condizione riguardi tutti i sordi (ci sono persone sorde che hanno un ottimo livello in italiano), ma quella descritta è una realtà molto diffusa; è stato osservato che le difficoltà in lingua italiana prescindono dal fatto di essere segnanti o meno<sup>95</sup>, ma sembrano dipendere dalla modalità percettiva dominante [Garcia & Perini, 2010]. Se dunque per alcuni sordi, nello specifico coloro che non segnano e che fin dall'infanzia sono stati abituati a fare ricorso soltanto alla lingua vocale scritta, i sottotitoli rappresentano la migliore soluzione, per un'altra consistente parte di sordi la traduzione in lingua dei segni risulta indispensabile; è questa la ragione per la quale un evento che si propone di essere del tutto accessibile alla comunità sorda deve prevedere sia il servizio di sottotitolazione sia quello di interpretariato, ed è altresì questa la ragione per la quale possiamo dire che i sordi sono bilingui ma necessitano di un interprete/traduttore.

### **3.3 Sociolinguistica e traduttologia: riflessioni su lingue in contatto**

La traduzione in lingua dei segni consente scambi comunicativi fra individui che utilizzano lingue diverse ma condividono gli spazi fisici, avvicina persone che sono lontane sul piano linguistico e culturale ma non geografico, mette

---

<sup>94</sup> Per questa ragione, vengono progettati percorsi di didattica della lingua vocale destinati a persone sorde [Garcia & Perini, 2010; Raniolo & Fontana, in stampa].

<sup>95</sup> Si consideri che «dalle ricerche emerge che il bilinguismo non sembra essere la causa dei più frequenti errori delle persone sorde. Questa osservazione è sostenuta anche dai dati relativi a persone sorde non segnanti (che non hanno cioè mai avuto accesso alla Lingua dei Segni Italiana), che spesso commettono lo stesso tipo di errori delle persone competenti in LIS. Ad esempio, in un'indagine condotta con alcuni bambini della scuola elementare e ragazzi della scuola media, che non avevano avuto alcun contatto con la lingua dei segni, nella prova di produzione di frasi con preposizioni è emerso che essi hanno prodotto frasi del tipo “armadio palla dentro” che appare, come ordine degli elementi, identica a una frase in LIS» [Caselli *et alii*, 2006, p. 239].

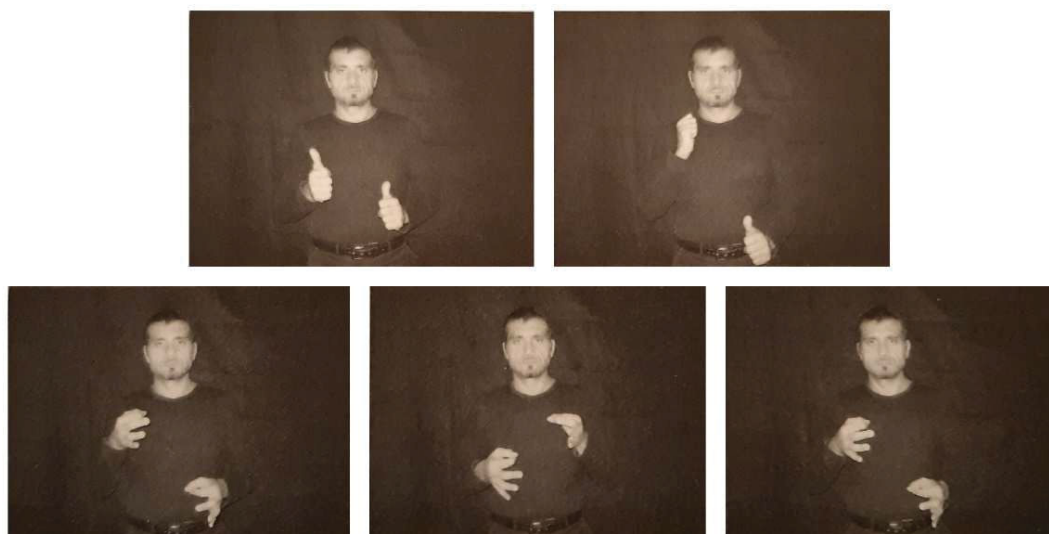
in relazione due persone che magari da decenni abitano non soltanto nella stessa città ma addirittura nello stesso quartiere. Questa premessa è finalizzata ad affermare che, benché le due comunità siano distinte e necessitino di traduzione per comunicare, vivono una particolare condizione di contatto sociolinguistico che ha un'influenza sulla traduzione.

Abbiamo più volte sottolineato che di recente la lingua dei segni ha iniziato a venire fuori dai contesti familiari per estendersi ad ambiti pubblici, in cui si ricorre a un lessico più ricco. Può accadere che l'interprete, mentre sta traducendo, si trovi davanti un vocabolo in lingua vocale per il quale non esiste un segno<sup>96</sup>. In questa situazione l'interprete ha una doppia possibilità: ricorrere alla dattilologia o coniare un neologismo. In realtà non si tratta di due opzioni contrapposte, in quanto di solito l'interprete agisce proponendo la dattilologia a cui fa seguire immediatamente il segno coniato, che da quel momento diventa il segno che l'interprete utilizzerà nel corso di quell'evento per riferirsi a tale concetto. Alcuni neologismi vivono soltanto all'interno di quell'evento, mentre altri vengono riproposti e si affermano, entrando a tutti gli effetti nella lingua. Mentre per la dattilologia è palese la correlazione con l'italiano (si tratta di una sorta di *spelling* lettera per lettera utilizzando l'alfabeto segnato), in realtà, come osservato da Buonomo e Celo [2010], anche per la creazione di un neologismo segnato spesso l'interprete si appoggia alla lingua vocale, proponendo magari un calco; gli autori ipotizzano che un esempio possa essere costituito da uno dei segni a cui talvolta si ricorre per tradurre il termine «pregiudizio», usato sia da interpreti sia da sordi (questo segno, che non è comunque l'unico esistente in LIS, mette insieme «prima/pre» e «giudizio», appoggiandosi dunque all'italiano).

---

<sup>96</sup> Non è detto che il segno non esista in assoluto. In alcuni casi il segno esiste, in quanto è stato creato da qualche membro della comunità sorda, ma essendo diffuso fra pochi l'interprete non lo conosce. Pensiamo ai termini tecnici relativi alla cucina che vengono utilizzati dai ragazzi sordi che frequentano gli Istituti Professionali Alberghieri, esempio di lessico utilizzato da un gruppo ristretto. Come dicevamo, la risorsa sono gli utenti della lingua: in alcuni casi possono essere consultati in anticipo (nella fase di preparazione del lavoro), ma non tutti i termini sono prevedibili in anticipo, è probabile che comunque l'interprete si trovi nella condizione di non conoscere un segno.

Fig. 3.1 PREGIUDIZIO in LIS [Buonomo & Celo, 2010, p. 43]<sup>97</sup>



Il contatto fra le due lingue spesso è evidente: già nel 1989 Davis affermava che è possibile osservare delle interferenze fra le due lingue, nello specifico casi di prestiti, *code switching* e *code mixing*.

La lingua vocale costituisce inoltre un riferimento essenziale nei fenomeni di disambiguazione: si pensi alle labializzazioni, che riproducendo una parte della parola in lingua vocale consentono di distinguere fra segni omonimi, neologismi e varianti regionali [Fontana & Roccaforte, 2015], o alla traduzione in lingua dei segni tattile, in cui, data l'impossibilità che la persona sordocieca colga le componenti corporee non veicolabili attraverso il tatto (come le componenti orali), viene contemplato fra le tecniche per disambiguare il ricorso alla dattilologia e, in modo particolare, all'inizializzazione<sup>98</sup>.

Scelte traduttive di questo tipo, che prevedono l'appoggiarsi in contemporanea alle due lingue, non potrebbero essere sostenibili in contesti tipici (in cui si ricorre alla traduzione perché l'altra lingua la si conosce poco o non la si

---

<sup>97</sup> I due riquadri superiori riproducono «pre» o «prima», i tre inferiori riproducono «giudizio».

<sup>98</sup> Questa strategia, insieme ad altre (quali ad esempio la segnalazione del campo semantico, il ricorso a sinonimi, la ripetizione di elementi chiave, etc.), è stata individuata all'interno di un programma di ricerca dal titolo *Communication Through Touch Project*, coordinato da Sarah Reed, che ha avuto inizio nel 1996 ed è durato diciotto mesi [per un approfondimento, cfr. Checchetto 2011].

conosce affatto), ma risultano efficaci nel momento in cui le due lingue coesistono nel repertorio degli utenti, come appunto nel caso dei sordi. Come afferma Weinreich [2008]<sup>99</sup>, infatti, è proprio l'individuo che usa due lingue a rappresentare il luogo del contatto.

### 3.4 Tradurre lingue asimmetriche

Le due lingue che coesistono negli individui sordi sono lingue asimmetriche: la traduzione crea un ponte comunicativo fra un gruppo di minoranza, i sordi, e un gruppo di maggioranza, gli udenti.

i rapporti tra la lingua dei segni e la lingua italiana non sono paragonabili a quelli tra due lingue ad altissima circolazione dotate di forma scritta come l'italiano e l'inglese, perché si tratta pur sempre di lingue che utilizzano due diverse modalità di comunicazione e che, da un punto di vista sociale, godono di uno *status* sociale diverso in quanto utilizzate da comunità asimmetriche in termini di prestigio socio-economico.

[Fontana & Zuccalà, 2011, p. 179]

In contesto italiano, già nel 1979 veniva pubblicato un volume, *Dal gesto al gesto* (a cura di Montanini Manfredi *et alii*), che conteneva due contributi<sup>100</sup> di Bernard Mottez, sociologo francese, all'interno dei quali si sosteneva il diritto della comunità sorda a essere riconosciuta come minoranza linguistica. Nel mondo occidentale, la lingua dei segni può essere considerata a tutti gli effetti una lingua di minoranza<sup>101</sup>. Per le minoranze linguistiche, in costante contatto con il gruppo di maggioranza, la traduzione rappresenta un'attività quotidiana: Fontana [2013] parla di «continuità ininterrotta del tradurre».

In un rapporto egemonico fra lingue di maggioranza e lingue di minoranza

---

<sup>99</sup> Ediz. orig. 1963.

<sup>100</sup> I due contributi erano intitolati «Ostinarsi contro i deficit significa spesso aggravare l'handicap: l'esempio dei sordi» e «I paradossi della politica d'integrazione: la comunità dei sordi»

<sup>101</sup> La riflessione qui condotta è applicabile alle società in cui effettivamente la comunità sorda costituisce un gruppo di minoranza (in Italia, ad esempio, 1 neonato su 1000 nasce con sordità congenita, secondo i dati forniti dall'ospedale pediatrico Bambin Gesù di Roma); sono state infatti osservate delle società in cui la percentuale dei sordi per cause genetiche è molto alta e pertanto la lingua dei segni è anche parte del repertorio linguistico della comunità udente (come nel caso della comunità dei beduini israeliti Al Sayyid, in cui i sordi sono 30 su 1000).

(e rispettive letterature), per Lawrence Venuti [1998] sussistono relazioni asimmetriche la cui motivazione risiede nell'etnocentrismo della traduzione (concetto mutuato da Berman, 1999<sup>102</sup>): dimostrando infatti che l'inglese, dalla Seconda Guerra Mondiale in poi, è la lingua che viene tradotta di più al mondo e al contempo quella che traduce di meno, osserva come tale condizione di supremazia linguistica sia alla base di un'egemonia culturale degli Stati Uniti e della Gran Bretagna. Lo studioso americano sottolinea il significativo ruolo che la traduzione riveste nella formazione dell'identità culturale e nella rappresentazione dell'altro, auspicando un maggior rispetto nei confronti delle differenze linguistiche e culturali.

To limit the ethnocentric movement inherent in translation, a project must take into account the interests of more than just those of a cultural constituency that occupies a dominant position in the domestic culture. A translation project must consider the culture where the foreign text originated and address various domestic constituencies. [...] A translation project motivated by an ethics of difference thus alters the reproduction of dominant domestic ideologies and institutions that provide a partial representation of foreign cultures and marginalize other domestic constituencies.

[Venuti, 1998, pp. 82-83]

L'etica della differenza di cui parla Venuti, anche questa di chiara ispirazione bermaniana, è incentrata sull'idea che, piuttosto che negare l'estraneità di un'opera proveniente da contesto straniero, occorra mostrarne le specificità culturali, i tratti locali, o in altre parole le differenze.

Ma quali sono le lingue di minoranza a cui fa riferimento Venuti? Si potrebbero citare in primo luogo le lingue delle terre colonizzate, sottoposte a una massiccia imposizione delle lingue e delle culture dei colonizzatori, e per le quali la traduzione, divenuta in periodo coloniale e post-coloniale a tutti gli effetti inevitabile, è rivelatrice dei rapporti di dominio e dipendenza, delle asimmetrie che hanno caratterizzato per secoli questi popoli. In quei luoghi è stata però proprio l'imposizione degli usi linguistici e culturali, finalizzata alla dominazione, a favorire la creazione di una cultura letteraria indigena: la traduzione è diventata

---

<sup>102</sup> Ediz. orig. 1985.

un'arma di resistenza, una spinta alla nascita dei movimenti nazionalisti, una strategia di costruzione dell'identità.

Sulle lingue di minoranza riflette anche Cronin [2003], sottolineando innanzitutto l'assenza, fra gli studi traduttologici, di una mirata riflessione teorica sul tema (quantomeno all'epoca di scrittura del suo saggio)<sup>103</sup>. Proprio in presenza di minoranze, la traduzione ha un ruolo ambiguo: è allo stesso tempo «predator and deliverer, enemy and friend» [Cronin, 2003, p. 142], in quanto da una parte fa sì che le lingue locali avviano un processo di imitazione della lingua dominante che rischia di farle pian piano scomparire, ma dall'altra è proprio l'attività del tradurre che consente la loro sopravvivenza.

Minority languages have a fundamentally paradoxical relationship with translation. As languages operating in a multilingual world with vastly accelerated information flows from dominant languages, they must translate continually in order to retain their viability and relevance as living languages. Yet translation itself may in fact endanger the very specificity of those languages that practise it, particularly in situations of diglossia. The situation of translation in the culture of a minority language is therefore highly ambiguous. The ambiguity is partly related to the functions of translation in the minority language culture. These can be broadly divided into the pragmatic and aesthetic functions.

[Cronin, 2003, pp. 146-147]

Per Cronin, quindi, la traduzione si pone rispetto alle lingue di minoranza in una posizione oscillante: da una parte le alimenta, dall'altra le mette in pericolo. Tale bivalenza fa sì che le lingue di minoranza, coinvolte nel processo di incessante traduzione dalle lingue dominanti, traggano al contempo linfa vitale e veleno, possibilità di essere lingue vive e rischio di sparire del tutto (soprattutto nelle situazioni di diglossia).

Cronin approfondisce ulteriormente il tema della salvaguardia della diversità linguistica affrontando la questione del legame fra traduzione e identità in

---

<sup>103</sup> Cronin [2003] fa riferimento alla *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* a cura di Mona Baker, edizione del 1998, in cui la voce non esiste. Specificiamo tuttavia che già nella seconda edizione (del 2009) e nella più recente edizione (terza edizione, del 2019) la voce «Minority» è stata inserita, redatta proprio da Cronin; il fatto stesso che la voce sia presente è riflesso non soltanto di un riconoscimento della competenza (peraltro pionieristica) di Cronin in relazione alla questione, ma anche di un'attenzione crescente verso tale tema.

un libro intitolato proprio *Translation and identity* [2006]. L'autore considera che già da decenni è stata osservata per la pluralità linguistica e culturale una tendenza ad avviarsi gradualmente verso l'estinzione, dovuta ai processi di standardizzazione che coinvolgono l'intero pianeta<sup>104</sup>. Un ruolo chiave nella promozione della differenza può però essere rivestito proprio dalla traduzione, in grado di entrare a pieno titolo nei processi trasformativi che vedono protagoniste lingue e culture.

Come sottolinea Derungs [2011] facendo riferimento nello specifico al romancio dei Grigioni (Svizzera), affinché le traduzioni pensate per lingue di minoranza possano avere concrete possibilità di diffusione occorre che venga promossa e finanziata una politica di promozione culturale, occorrono istituzioni attente ai problemi di minoranza che possano dare incarichi ai traduttori e occorrono ulteriori istituzioni, finanziate con denaro pubblico, che nel concreto abbiano i mezzi per pubblicare. La lingua a cui fa riferimento Derungs, il romancio appunto, è una lingua che si ritrova solo in alcuni territori isolati del cantone svizzero dei Grigioni, e il cui uso è di solito limitato alla quotidianità familiare e sociale interna alla comunità (per tutti gli altri ambiti si ricorre al tedesco), ma che può comunque contare su un riconoscimento ufficiale<sup>105</sup>. Come si accennava nel paragrafo 3.1, il riconoscimento legale di una lingua di minoranza costituisce senz'altro un passo fondamentale per l'avvio di una serie di politiche atte a tutelare la lingua.

Chi traduce per una comunità di minoranza, e nello specifico per una comunità sorda, si trova in una posizione di confine di certo molto delicata, poiché ha il compito di definire i limiti e al contempo di contribuire alla rivendicazione dei diritti [Fontana, 2013]. La comunità sorda, proprio in quanto comunità di minoranza, è caratterizzata da una serie di dinamiche interne alla comunità stessa e

---

<sup>104</sup> L'osservazione di Cronin, che mette in luce una diffusa visione pessimistica, prospetta l'ipotesi che il fine di tali considerazioni possa essere rappresentato dalla volontà di costruire consapevolezza in relazione a tale questione: «It is worth considering whether such pessimism and apocalypticism amount not so much to a guide to a solution as to a way of further implicating us in the problem the critics analyse and decry» [Cronin, 2006, p. 126].

<sup>105</sup> Come ricorda Derungs [2011], il romancio dei Grigioni a partire dal 1880 è riconosciuto come una delle tre lingue ufficiali del cantone dei Grigioni, insieme al tedesco e all'italiano; nel 1938 è stato accettato come quarta lingua nazionale e, a partire dal 1996, parzialmente, come lingua ufficiale (*Teilamtssprache*) della Svizzera. Anche dal punto di vista internazionale viene tutelato: dall'aprile 1998 è protetto a livello europeo, in relazione a quanto disposto dalla «Carta Europea delle lingue regionali o minoritarie».

in rapporto con la comunità di maggioranza.

la comunità è una costellazione di azioni sociali centripete, cioè tese ad educare la comunità stessa a liberarsi dall'oppressore [e] promuovere la consapevolezza linguistica nella comunità, e centrifughe, volte a costruire l'autodeterminazione nella maggioranza udente. Il confine nasce dalla contrapposizione tra le spinte normalizzatrici e assimilatrici, e il tentativo di promuovere la consapevolezza linguistico-sociale e l'autodeterminazione. [Fontana & Zuccalà, 2012, p. 47]

Abbiamo già accennato alle logiche di *in-group* e *out-group* individuate da Fontana [2017] nella relazione fra sordi e udenti, che valorizzano quanto è interno al gruppo e discriminano quanto è esterno. Chi si colloca al confine fra i due gruppi, ovvero l'interprete, interviene nelle dinamiche di definizione dei confini della comunità e di rivendicazione dei diritti, in quanto rappresenta una preziosa risorsa di integrazione, una figura che può consentire un rovesciamento di prospettiva, persino uno strumento politico il cui ruolo è quello di evidenziare un'alterità subordinata alla maggioranza udente [Fontana & Zuccalà, 2011, p. 182]. Appare quindi evidente che il ruolo del traduttore/interprete si configura come molto complesso: si tratta di una figura la cui esistenza stessa contribuisce a definire i rapporti fra comunità di minoranza e comunità di maggioranza.

### **3.5 La traduzione letteraria in lingua dei segni**

Rapporti fra comunità che mutano, comunità sorda che cerca il suo spazio in società e comunità udente che diventa (o dovrebbe diventare) sempre più pronta a sostenere nuove politiche di inclusione. Grazie alla traduzione, i sordi possono a tutti gli effetti occupare nuovi spazi sociali e accedere a contenuti che in passato erano riservati soltanto alla comunità di maggioranza. Fra i contesti nuovi verso cui ci si è spostati citiamo l'ambito letterario: la traduzione ha dato la possibilità ai sordi di godere di opere letterarie scritte in lingua vocale che erano prima inaccessibili (come sappiamo, esiste in lingua vocale una mole incalcolabile di opere letterarie, che solo se tradotte in segni possono appartenere anche ai sordi).

Stando alle attestazioni, la traduzione letteraria (nello specifico poetica)



dalla lingua vocale alla lingua dei segni è antecedente alla creazione originale in lingua segnata: le prime poesie originali in ASL risalgono agli anni '60 e '70 del secolo scorso, mentre già decenni prima esistevano traduzioni di poesie e canzoni in lingua vocale, oltre che canti e giochi linguistici (trasmessi per esempio fra i vari studenti del già citato *Gallaudet College*, oggi *Gallaudet University*), che comunque presentavano molte caratteristiche della poesia in lingua segnata. Come sottolineano Bauman *et alii* [2006], un esempio è dato dalla traduzione in ASL dell'inno americano, *Star Spangled Banner*, di cui già esiste testimonianza in un filmato del 1940<sup>106</sup>.

Nel momento in cui compare la poesia in lingua segnata, quale rapporto intercorre fra produzione e traduzione? Al fine di definire tale rapporto, prendiamo in considerazione una figura chiave: si tratta di Dorothy (Dot) Miles, icona della poesia in lingua dei segni, che aveva un'ottima competenza sia in lingua vocale sia in lingua segnata e autotraduceva le sue poesie<sup>107</sup>. A parere di Sutton-Spence [2005], oltre a poter essere considerata la prima poetessa autrice di poesia originale in lingua dei segni<sup>108</sup>, Miles è stata la prima a tradurre poesia in una maniera consapevole e strutturata, in virtù delle sue conoscenze dell'inglese e della poesia

---

<sup>106</sup> La performance di Mrs. Washington Barrow's è stata ripresa in un filmato del 1940 di Charles Krauel [Supalla, T., *Charles Krauel: A profile of a deaf filmmaker* (videocassetta), Dawn Pictures, San Diego, CA 1994].

<sup>107</sup> La sua ottima competenza in lingua vocale era dovuta in gran parte al fatto che non era nata sorda ma lo era diventata all'età di otto anni a causa di una meningite, quindi aveva avuto modo di acquisire l'inglese in maniera naturale; aveva poi appreso anche la lingua dei segni, che da ragazza considerava comunque una lingua da usare di nascosto. Quando poi Dorothy Miles è entrata in qualità di attrice al *National Theatre of the Deaf* (NTD) nel 1967, ha preso consapevolezza del fatto che può esistere poesia in lingua dei segni ed è stata per la prima volta incoraggiata a tradurre alcune sue poesie dall'inglese all'ASL. Guardando alla poesia di Dorothy Miles nella sua interezza, è possibile distinguere tre principali categorie: poesie in lingua vocale (inglese) scritta, poesie sia in lingua dei segni sia in lingua vocale, poesie in lingua dei segni del tutto indipendenti dalla lingua vocale [cfr. Sutton-Spence, 2005]. Per conoscere da vicino la poesia di Dorothy Miles, suggeriamo la sua raccolta *Gestures* [1976].

<sup>108</sup> I primissimi esempi di letteratura segnata risalgono all'Ottocento, fioriti soprattutto all'interno degli istituti per sordomuti: come notano Bauman *et alii* [2006], dalla metà del XIX secolo fino al 1880, anno del Congresso di Milano, si è iniziato a fare un uso creativo della lingua dei segni, nella forma di poesie, aneddoti e storie. A quei tempi queste creazioni potevano essere condivise solo con i sordi e con i pochi udenti in grado di segnare; alcune di queste sono però resistite al tempo, tramandate di generazione in generazione. Tuttavia, come afferma Sutton-Spence [2005], non vi sono prove risalenti a periodi precedenti gli anni '60 e '70 che documentino l'esistenza di poesia originale e attribuibile a un singolo autore composta in lingua dei segni; i primi esempi documentati di poesia in lingua dei segni sono da attribuire a Dorothy Miles, negli anni '60.

inglese, della lingua segnata (BSL e ASL) e della sua esperienza in contesto artistico (era un'attrice del *National Theatre of the Deaf*), tutte competenze che la poetessa è stata in grado di fare convergere nella sua opera, dando vita a una vera e propria *revolution in poetry*.

The way she approached her translations, however, was novel, as she drew on her in-depth knowledge of English poetic features and sign language folklore, recognising the poetic principles that would create good sign language translations of English poems.

[Sutton-Spence, 2005, p. 22]

Il periodo in cui Dorothy Miles iniziava a tradurre le sue poesie dall'inglese all'ASL era anche quello in cui si sperimentava con le sue prime poesie originali in lingua dei segni, a partire proprio dalle sue conoscenze letterarie in lingua inglese e in virtù di una sensibilità acquisita in relazione alla lingua vocale e con gradualità trasferita alla lingua segnata. Era la fase in cui cominciava a interrogarsi sulle strategie che potessero consentire di ricreare in segni le caratteristiche tradizionali della poesia; in un'intervista televisiva per *Deaf Focus* del 1976 affermava: «I am trying... to find ways to use sign language according to the principles of spoken poetry. For example, instead of rhymes like “cat” and “hat”, I might use signs like WRONG and WHY, with the same final handshape»<sup>109</sup>. Seguiva a questa fase un periodo in cui Dorothy Miles componeva poesie nei due sistemi linguistici (vocale e segnato), probabilmente per conferire alle sue poesie segnate il prestigio dell'inglese<sup>110</sup>.

Miles si è occupata anche di tradurre le sue poesie dall'ASL alla BSL (oltre che di creare poesia in BSL), quando ha lasciato l'America per fare ritorno nel Regno Unito<sup>111</sup>: si tratta di un interessante caso, peraltro piuttosto raro, di traduzione poetica da una lingua dei segni a un'altra. La poesia di Miles in BSL

---

<sup>109</sup> L'intervista è riportata da Sutton-Spence, 2005, p. 23. La configurazione (*handshape*) in comune ai segni WRONG e WHY a cui si fa riferimento è la configurazione Y.

<sup>110</sup> Questa ipotesi, avanzata da Ormsby [1995], viene ripresa da Sutton-Spence [2005].

<sup>111</sup> Dorothy Miles è nata nel Galles nell'anno 1931; trasferitasi all'età di venticinque anni in America, dove ha studiato e poi lavorato dando prova del suo talento nella scrittura e nella recitazione, è tornata nel Regno Unito nel 1977, circa vent'anni dopo.

degli ultimi anni è del tutto indipendente dalla lingua vocale e, a parere di Sutton-Spence, molto ben riuscita.

Abbiamo voluto ripercorrere per grandi linee le tappe che hanno caratterizzato il lavoro di creazione e traduzione di Dorothy Miles dato il suo ruolo pionieristico: ci troviamo di fronte a una figura chiave nella nascita della poesia in lingua dei segni e nell'opera teorica e pratica di traduzione<sup>112</sup>. Contemporanei a Miles sono altri poeti noti come Clayton Valli e Ella Mae Lentz: trattandosi di artisti del secolo scorso, la tecnologia dell'epoca ha consentito che ci giungessero alcuni filmati, molto utili al fine di ricostruire il percorso storico. Da Miles e suoi contemporanei in poi, tanto la produzione quanto la traduzione poetica iniziano a fiorire sempre più, sia in America che in Europa. In Italia i primi poeti sono i fratelli Giuseppe e Rosaria Giuranna (le loro poesie vengono raccolte in un CD che risale al 2002); collaborano con loro e danno avvio alle riflessioni teoriche sulla poesia in lingua dei segni Elena Antinoro Pizzuto e Tommaso Russo Cardona (si veda bibliografia). Le riflessioni sulla traduzione poetica sono più recenti, si potrebbe citare il lavoro che include considerazioni e proposte traduttive di poesia del Novecento a cura di Pietro Celo [2009], o altresì di Celo il contributo *La traduzione letteraria* (in un volume del 2015 da lui curato).

Nella traduzione (così come nella produzione originaria) di poesia in lingua dei segni, alla maniera più tradizionale si affianca la possibilità del «Visual Vernacular», in acronimo VV<sup>113</sup>. Come il nome stesso lascia intendere, l'aspetto principale è rappresentato proprio dalla dimensione visiva.

Le principe de base de cette technique consiste à faire de l'axe central du corps le pivot de tout le récit. Il s'agit de donner à voir l'histoire sans se déplacer, sans avoir recours à des stratégies théâtrales, mais uniquement en puisant dans les capacités iconiques de la langue, augmentées par des techniques de mime. Il s'agit de faire du théâtre sans autre artifice scénique que ce que peuvent les bras, les mains et le visage déployés autour d'un tronc pivot. Faisant de cette

---

<sup>112</sup> Klima e Bellugi [1979], i primi studiosi a essersi occupati di poesia in lingua dei segni, si sono soffermati in particolare proprio sulle poesie di Miles, proponendo uno studio dei suoi haiku *Seasons*.

<sup>113</sup> In francese l'acronimo VV viene sciolto nella locuzione « Vision Virtuelle » (benché più di frequente si usi comunque definirlo ricorrendo all'acronimo); in italiano una traduzione non esiste, si usa la terminologia inglese.

technique un socle, les poètes développent un certain nombre d'autres techniques qui sont autant de manières de donner à voir. Élargissant les références, ces dernières seront autant le fruit d'un dialogue avec les arts visuels qui leur sont contemporains que celui d'une réflexivité métalinguistique. Ils développeront, par exemple, des techniques qu'on a appelées cinématographiques, d'une part, et transformatives (ou de *morphing*) d'autre part. Ce qu'on entend par VV regroupera donc, avec le temps, un certain nombre de ces techniques qui tendent à se préciser et à se diversifier. [Chateauvert, 2014, p. 80]

Si tratta di una forma artistica che ricorre soprattutto alla potenzialità iconica della lingua, e che fa un uso minimo di unità lessicali o addirittura le esclude del tutto. Eccellenti traduzioni in VV sono state realizzate dalla traduttrice francese Marie Lamothe: si considerino per esempio le sue traduzioni delle poesie di Flora Aurima Devatine, scrittrice tahitiana [Lamothe, 2019]. Come afferma Zaghetto [2013], in Italia il VV è stato riconosciuto e definito come tale negli anni 2005-2006; è tuttavia probabile che esistesse già prima del 2000, diffuso all'interno degli istituti, ma non era così denominato. Anche in Italia oggi si traduce la poesia in VV, come avremo modo di approfondire.

Un ambito di particolare interesse in relazione alla traduzione letteraria è senz'altro quello teatrale. Il teatro in lingua dei segni, i cui inizi in Europa sono databili agli anni '70, consente di osservare la tendenza a tradurre opere già esistenti in lingua vocale o a creare spettacoli *ex novo*. A tale doppia possibilità si affianca in parallelo la scelta di rendere accessibile o meno lo spettacolo anche agli udenti in lingua vocale, collocando sul palco (o esterno al palco) un interprete che traduca/reciti. Strategie di varia natura sono state messe in atto in Italia e in Francia, come testimoniano le produzioni artistiche del più noto teatro francese che porta in scena spettacoli in lingua dei segni, IVT (*International Visual Theatre*), e della storica compagnia teatrale di artisti sordi italiani, «Laboratorio Zero»<sup>114</sup>.

---

<sup>114</sup> La compagnia porta questo nome a partire dal 1987. Il nome in origine scelto era «La Mandragola», poi probabilmente per rendere palese la caratteristica della compagnia viene scelto il nome «Laboratorio teatrale dei sordi romani», che si rivela comunque lungo e piuttosto banale. Nel 1987 la compagnia si trova in difficoltà economiche, o come racconta la regista «Zero soldi, zero aiuto delle persone, zero sostegno morale...»: da qui nasce l'idea del nuovo nome, «Laboratorio Zero».

IVT, la cui fondazione nel 1976 a Parigi<sup>115</sup> rappresenta un momento cruciale per la nascita del teatro in lingua dei segni in Francia, è un laboratorio artistico (oltre che linguistico e pedagogico) che ha come vocazione quella di promuovere la lingua dei segni e la cultura visiva; IVT propone spettacoli bilingue (LSF e francese) accessibili a chiunque sia interessato, che conosca o meno la lingua dei segni. La testimonianza di Victor Abbou<sup>116</sup>, uno dei primissimi attori di IVT nonché in generale figura molto nota nella comunità sorda francese, ci mostra come, dopo un'iniziale fase in cui vennero proposti spettacoli teatrali concernenti nello specifico la sordità<sup>117</sup>, si iniziò a lavorare anche su classici della letteratura francese:

Il y eut aussi des adaptations comme « L'Avare » de Molière ou « Le plus heureux des trois » d'Eugène Labiche, mis en scène par Chantal Liennel, etc. L'idée sous-jacente de ces mises en scène et adaptations était de relever un défi : prouver que la langue des signes pouvait aborder tous les styles théâtraux, tous les registres de langue, du policier au théâtre classique en passant par la poésie. Ce fut une belle réussite.  
[Abbou, 2017, pp. 108-109]

Una vera e propria sfida, dunque. In una fase storica in cui per la prima volta i sordi sentivano il riconoscimento della propria identità e cominciavano ad appropriarsi di un'arte che li vedeva protagonisti e liberi di usare la loro lingua naturale, c'era la necessità di mostrare che con la lingua dei segni si poteva fare arte, a tutti i livelli. Per questa ragione si decise di tradurre e adattare opere della letteratura internazionale. Osservando l'attività teatrale di IVT dall'anno della sua creazione ad oggi, si nota la frequente scelta di proporre traduzioni e adattamenti in

---

<sup>115</sup> La fondazione di IVT è avvenuta grazie all'incontro, avvenuto ormai più di quarant'anni fa, fra due figure entrambe già impegnate nel teatro: Jean Grémion, regista teatrale francese, e Alfredo Corrado, artista sordo italo-americano. I due hanno fondato IVT a Château de Vincennes, ma dal 2004 questo ha sede nel nono *arrondissement* di Parigi, nei locali un tempo appartenuti all'antico teatro « Grand-Guignol ».

<sup>116</sup> Troviamo la testimonianza nella sua autobiografia [Abbou, 2017].

<sup>117</sup> Il primo spettacolo di IVT era intitolato « [ ] », ad opera di Alfredo Corrado e datato 1977. La scelta sicuramente originale del titolo si spiega in questo modo: « Ce titre figurait la communauté repliée sur elle-même. L'idée était d'interpeller notre public sur l'absence totale d'interactions entre les sourds et les entendants avant l'existence d'IVT » [Abbou, 2017, p. 105]. A questo nel 1979 seguì un secondo spettacolo, nuovamente di Alfredo Corrado: « [ ] »: come afferma Abbou, « les crochets ouverts signifiant cette nouvelle ouverture qui se faisait par la voie du jeu théâtral » [Abbou, 2017, pp. 106-107].

lingua segnata di note opere teatrali, sebbene prevalgano le opere originali; tra le traduzioni vi sono « L'Avare » dalla commedia di Molière nel 1987, « Antigone » dalla tragedia di Sofocle nel 1995, « Woyzeck » dal dramma di Georg Büchner nel 1999, « K. Lear » dalla tragedia di Shakespeare nel 2007, « Le Petit Prince » dal racconto di Antoine de Saint-Exupéry nel 2018.

In Italia non abbiamo un vero e proprio teatro fisico che ha visto nascere il teatro in lingua dei segni, ma una compagnia di attori sordi più di ogni altra si è distinta: si tratta di «Laboratorio Zero», con sede anche in questo caso nella capitale. Anche questa, come IVT, nasce negli anni '70, grazie a Ginetta Rosato, regista e fondatrice della compagnia<sup>118</sup>. È soprattutto a partire dagli anni '80 che il teatro per i sordi italiani diventa una realtà significativa, costituendosi come una nuova forma di aggregazione socio-culturale. Come ricordano Maria Luisa Franchi e Anna Maria Peruzzi [in Franchi & Maragna, 2013], la comunità sorda italiana vive un periodo di entusiasmo legato proprio alla scoperta di un'identità sorda, che comporta la comparsa di nuovi modelli socio-culturali, fra cui proprio il teatro. In questa fase, agli occhi della comunità udente le persone sorde si presentano sempre più come delle figure *proattive*, in grado di sostenere i propri bisogni, capaci di prendere in mano la propria vita. Il «Laboratorio Zero» in misura maggiore che IVT ha portato in scena spettacoli tratti dalla letteratura tradizionale, configurando questa come una scelta esplicita. Ripercorrendo la storia, osserviamo che quasi tutti gli spettacoli della compagnia sono stati e sono traduzioni<sup>119</sup>: fra i tanti, potremmo citare «La Gatta Cenerentola» del 1984 tratto dall'opera di Roberto De Simone, «Hotel del libero scambio» del 1993 tratto dalla commedia di Georges Feydeau, «Trappola per topi» del 2005 tratto dal grande classico di Agatha Christie, «Un tram che si chiama

---

<sup>118</sup> Sul sito del Gruppo SILIS di Roma è possibile vedere un'intervista a Ginetta Rosato, la quale racconta come è diventata regista e ricostruisce la storia della compagnia. L'intervista è divisa in due parti, riportiamo quindi due link:

<https://www.grupposilis.it/notizieinlis/index.php/esperienza-di-vita-e-lavoro/cinema-teatro-musica/45-regista-1-parte-2>

<https://www.grupposilis.it/notizieinlis/index.php/esperienza-di-vita-e-lavoro/cinema-teatro-musica/44-regista-2-parte>

Rosato, «Intervista alla regista di "Laboratorio Zero"», consultato il 24 giugno 2020.

<sup>119</sup> Nello specifico, come notano Volterra *et alii* [2019], inizialmente «Laboratorio Zero» proponeva riadattamenti in italiano segnato, e solo in un secondo tempo vere e proprie traduzioni in LIS.

Desiderio» del 2014 tratto dal dramma di Tennessee Williams.

La discrepanza fra la scelta francese e quella italiana si riscontra fin dagli esordi: mentre, come dicevamo, IVT ha debuttato con degli spettacoli dedicati alla realtà delle persone sorde, il primo spettacolo del «Laboratorio Zero» è stato «La casa di Bernarda Alba» nel 1977, tratto dal dramma di Federico García Lorca.

Si notino al contempo le scelte linguistiche: «La casa di Bernarda Alba» non era uno spettacolo destinato soltanto ai sordi, in quanto fin da principio la compagnia ha proposto spettacoli bilingui, aperti tanto a chi padroneggiava la lingua dei segni quanto a chi non la conosceva affatto, provando così a fare del teatro un momento di integrazione fra sordi e udenti<sup>120</sup>. IVT ha invece esordito con spettacoli unicamente in lingua dei segni, quindi nel concreto aperti solo alle persone appartenenti alla comunità sorda, e soltanto nel 1984 ha proposto la prima opera bilingue, accessibile anche agli udenti («Ednom» di Didier Flory, regia di Alfredo Corrado).

Dopo una rapida panoramica relativa alle traduzioni di opere teatrali, potremmo citare fra gli ambiti di traduzione artistica in lingua dei segni quello delle canzoni: la sempre crescente diffusione del fenomeno ha consentito e consente di fare comprendere ai sordi che la musica è di tutti e non rappresenta esclusivo appannaggio degli udenti. Nei più noti programmi televisivi e talent show sono apparsi più volte gruppi o singoli cantanti che hanno proposto versioni segnate di celebri canzoni. Non possiamo esimerci dal sottolineare che, soprattutto di recente, sono sempre di più i sordi e gli udenti che a livello professionale o amatoriale realizzano traduzioni non soltanto di canzoni, ma anche di poesie e favole in lingua dei segni, spesso pubblicate su social network, blog, YouTube o specifici siti dedicati alla sordità; questi video hanno il vantaggio, certo non trascurabile, di ottenere una visibilità che va oltre la cerchia di coloro che in prima persona sono interessati alla lingua dei segni.

---

<sup>120</sup> La scelta della lingua da portare in scena però non si è mantenuta costante: «Trappola per topi», nel 2005, era soltanto in lingua dei segni. In seguito è subentrato nuovamente il ricorso alle voci, e a partire dal 2008 sono entrati nella compagnia anche attori udenti. Per un approfondimento, si veda il sito <http://www.laboratoriozero.it/index.php/features/about-hot-theatre> Laboratorio Zero, storia, consultato il 14 giugno 2020.



Il sempre più evidente proliferare di traduzioni in lingua dei segni mostra la volontà delle persone sorde di rendersi visibili agli occhi della comunità di maggioranza proprio attraverso l'arte. Ci sentiamo di condividere il pensiero di Cronin [2006], il quale, riflettendo su traduzione e identità, fa preciso riferimento alla traduzione letteraria, affermando che la «litterariness» di una lingua non risiede né nel numero di parlanti, né nella ricchezza della tradizione letteraria, bensì è legata alla quantità di traduttori e di opportunità di traduzione, che fanno sì che quella lingua possa a tutti gli effetti circolare nel mondo<sup>121</sup>. La proposta di Cronin è quella di guardare al rapporto fra traduzione e identità secondo una prospettiva di «neghentropia traduttiva»: la traduzione può rendere concreta la possibilità che nascano nuove forme culturali, può valorizzare e fare sviluppare la diversità, può favorire, come dice la parola stessa, una tendenza naturale all'ordine. In accordo con quanto sostenuto da Cronin, potremmo dire che la traduzione letteraria in lingua dei segni ha la potenzialità di promuovere l'identità sorda in tutti i suoi aspetti, consegnando alla comunità di maggioranza l'immagine di un'alterità sconosciuta (eppure vicina) e portando alla luce una comunità che da sempre è nell'ombra.

---

<sup>121</sup> Cronin, in questa osservazione sulla traduzione letteraria, riprende il pensiero di Casanova, citando un'affermazione particolarmente efficace della studiosa francese: « Dans l'univers littéraire, si l'espace des langues peut, lui aussi, être représenté selon une 'figuration florale', c'est-à-dire un système où les langues de la périphérie sont reliées au centre par les polyglottes et les traducteurs, alors on pourra mesurer la littérarité (la puissance, le prestige, le volume de capital linguistico-littéraire) d'une langue, non pas au nombre d'écrivains ou de lecteurs dans cette langue, mais au nombre de polyglottes littéraires (ou protagonistes de l'espace littéraire, éditeurs, intermédiaires cosmopolites, découvreurs cultivés...) qui la pratiquent et au nombre de traducteurs littéraires – tant à l'exportation qu'à l'importation – qui font circuler les textes depuis ou vers cette langue littéraire » [Casanova, P., *La République mondiale des lettres*, Seuil, Paris 1999, p. 37, in Cronin, 2006, p. 123].



## Parte II

# **Quando la traduzione passa per il corpo**

CAPITOLO IV  
*PER UNA SEMANTICA DEI PROCESSI TRADUTTIVI*

**4.1 Cultura visiva: tradurre l'immagine**

Nel 1984 si teneva negli Stati Uniti, presso il «National Technical Institute for the Deaf (NTID)», un workshop su poesia e sordità organizzato da Jim Cohn, poeta udente, i cui relatori invitati erano Allen Ginsberg, poeta della *Beat Generation*, e Robert Panara, poeta e professore sordo. Un momento di confronto fra poesia in lingua vocale (americana) scritta e poesia in lingua dei segni (ASL), denominato proprio *Deaf-Beat Summit*, in cui le riflessioni si sono mosse tanto sul piano letterario quanto su quello traduttivo<sup>122</sup>. Durante il workshop, la riflessione ha riguardato in ampia misura i processi e le metodologie che possono essere messi in atto per cogliere l'immagine evocata dalla poesia in lingua vocale scritta e renderla in lingua dei segni, lingua per natura visiva. L'immagine evocata è proprio il cuore della questione, per Ginsberg. Del resto, come lui stesso afferma durante l'incontro, gli autori che lo hanno più ispirato sono stati Ezra Pound e William Carlos Williams, autori imagisti da cui aveva appreso proprio la centralità dell'immagine<sup>123</sup>. Ginsberg si propone di combinare *picture images* in stile surrealista: la sua poesia evoca scene reali, ma con accostamenti surreali. Per un poeta del XX secolo per cui l'immagine costituisce il cuore pulsante della sua poesia, l'immagine costituisce l'unica componente traducibile.

---

<sup>122</sup> Il video del workshop è disponibile su YouTube a questi link:  
<https://www.youtube.com/watch?v=n-9vy4sIojA>  
<https://www.youtube.com/watch?v=nQdbAbhOW18>  
Deaf-Beat Summit, 1984, consultato il 5 luglio 2020.

Inoltre, la vicenda è ampiamente trattata in Cohn [1999], in cui l'incontro viene ripercorso e si discute dell'impatto che questo ha avuto.

<sup>123</sup> Sia Ezra Pound che William Carlos Williams appartenevano all'Imagismo, corrente letteraria nata in area anglo-americana che risale all'inizio del Novecento. La frase di Williams, «No ideas but in things» (verso di una sua poesia, «Peterson»), è diventato una sorta di mantra: un enunciato che sintetizza la volontà di rendere protagonista della poesia la cosa concreta, in grado di evocare un'immagine, piuttosto che il concetto.

The ambition of a good poet is to write something that is visually bright and clear. I help in translating my poems into other languages and the only thing you can translate completely is a picture. You can't translate wit or rhyme. So that's the great test of poetic essence. It's fortunate that modern poetry is the closest verbal formulation to what might be useful for deaf people.

[Citazione di Ginsberg, in Cohn, 1999, p. 28]

A suo avviso, dunque, né *wit* (ovvero spirito) né rima possono essere tradotti, soltanto l'immagine merita un posto nella traduzione<sup>124</sup>. Un'affermazione che in tale misura adombra del tutto alcune fra le componenti fondamentali della poesia per lasciare alla luce solamente un aspetto, benché centrale, appare troppo radicale persino in una riflessione sulla traduzione in lingua dei segni, in cui la componente visiva (e dunque l'immagine) è prioritaria. Che l'immagine venga privilegiata è un'ipotesi sostenibile, ma che la poesia si faccia coincidere con l'immagine è una visione parziale.

Le XX<sup>e</sup> siècle poétique en Europe s'est joué presque tout entier sur l'image. De l'imagisme anglais à l'imaginisme russe, du futurisme italien au surréalisme, dont l'appauvrissement syntaxique en poésie est lié, pour la pratique et la théorie, à la métaphore par complément de nom. Ruptures de ruptures, tous ces *ismes* ont partagé le culte de l'image, les reniements, une stratégie. De Marinetti à Mac-Luhan, il y a un effet-image, par lui-même globalisant. Un primat de l'instant, une cohue des simultanités, le rapprochement des lieux et des temps éloignés censés libérer de l'espace et du temps.

[Meschonnic, 1982a, pp. 482-483]

Sostiene Meschonnic che il problema non sta nell'importanza dell'immagine, ma nella riduzione della poesia all'immagine; a tal proposito,

---

<sup>124</sup> Come si legge in citazione, sostiene Ginsberg che la centralità dell'immagine è una caratteristica della poesia moderna, e questo aspetto rende tale poesia vicina alla cultura sorda. Su quest'ultimo aspetto Cohn [1999] si sofferma, prendendo in considerazione il termine «closest», il concetto di vicinanza: a suo parere, la scelta di tale termine evidenzia il rispetto della differenza. «there is an acknowledgement of a gap, a respect for difference. Ginsberg could have said Imagism = ASL visual poetry, but he would only have been speaking, as Peter Cook states, from "the kingdom of noise". The longing of the poetic is something other than the making of an emulated, academic literature in which one surrenders the authority of one's own language to the past. Driven by the desire to go beyond traditional boundaries, a more essential model for future deaf and hearing poetries is not in creating more mechanisms of cultural determinism, but in the sometimes clear and sometimes ambiguous original operations of elements in which we find the visionary poetry of our shared experience» [Cohn, 1999, pp. 39-40].

afferma che la poesia di Pound, imagista, è lodevole proprio in quanto, pur centralizzando l'immagine, non si distacca mai del tutto dalla poesia tradizionale<sup>125</sup>. Condividiamo la posizione di Meschonnic ma al contempo riteniamo che la prospettiva di Ginsberg, del tutto incentrata sull'immagine, possa fornire un interessante spunto ai fini della nostra riflessione, considerato che i processi traduttivi verso la lingua dei segni, data proprio la natura visiva delle lingue segnate, sono incentrati sulla semantica dell'immagine.

Come, dunque, è possibile tradurre l'immagine? Durante il seminario sopra citato, Ginsberg ha messo alla prova la platea proponendo la lettura (parziale) della sua più famosa poesia, «Howl», con lo scopo di evidenziare chiarezza o oscurità del senso, ovvero se il senso venisse colto o meno. Sfida tutt'altro che facile, data l'astrattezza che caratterizza la poesia, una ballata psichedelica divenuta manifesto della *Beat Generation*. Era alto il livello dei relatori, ma altrettanto lo era quello della platea, che vedeva fra il pubblico la presenza di altri poeti, sordi e udenti, fra cui Patrick Graybill, Debbie Rennie, Peter Cook e Kenny Lerner (cfr. Bauman *et alii*, 2006). A un certo momento Ginsberg legge quello che lui stesso considera il suo verso preferito della poesia «Howl»:

who sank all night in submarine light of Bickford's floated out and sat through  
the stale beer afternoon in desolate Fugazzi's, listening to the crack  
of doom on the hydrogen jukebox<sup>126</sup>,

La locuzione che fa discutere è «hydrogen jukebox». Il primo a presentare una traduzione è Panara, che suggerisce il segno di A-BOMB (bomba atomica), proposta che però non soddisfa Ginsberg, il quale decide dunque di interpellare il

---

<sup>125</sup> Afferma Meschonnic: « Si Pound ne rompt pas avec une pensée du rythme, comme les réducteurs de la poésie à l'image, c'est à la mesure de son traditionalisme. Et le rythme est pour lui encore essentiellement métrique : les "plus subtiles cadences" de *A Retrospect* (1918) » [Meschonnic, 1982a, p. 483].

<sup>126</sup> Il verso è tratto da Ginsberg, A., *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco 1956, p. 11. Nella lettura Ginsberg apporta lievi modifiche, queste le parole che legge: «who sank all night in submarine light of Bickford's *cafeteria* floated out *on the street* and sat through the stale beer afternoon in desolate *beer bars*, listening to the crack of doom on the hydrogen jukebox».

pubblico. È il poeta sordo Patrick Graybill ad azzardare una traduzione, rendendosi protagonista di quello che è considerato un momento memorabile<sup>127</sup>.

He took an imaginary quarter out of his pants pocket and placed it in the make-believe jukebox he had outlined before him. Becoming the jukebox – the canned music emblem of an out-of-control military-industrial complex marching apocalyptically to the tune of its own mass-produced hallucinatory culture that could not be stopped except by its own weapons of mass destruction – one arm retrieved a record, and in its vertical position, brought it towards the center, turned it horizontal, and laid it on his other upturned hand, the turntable. With the platter on the table, and the axis for its spinning created by his middle fingers, down came the needle. A look of concern crossed his face, then fear, then terror as his body, his hands, convulsed wildly spinning; projecting the chaos of a machine out of control. The moment has hung eternal in my mind. The facing, outstretched palms – no longer rotating, but like heavy pistons – drew all the energy in the room to their last compression. Then exploding outward, with open-mouthed agony, mushroom clouds slashed through our collective brains.

[Cohn, 1999, p. 39]

La proposta di Graybill è una traduzione che lascia senza fiato tutti i presenti, e che rende Ginsberg stesso più che soddisfatto: quell'immagine che, in quanto autore, aveva in mente, prende forma in un'altra lingua. I segni enunciano in una forma differente quello che Ginsberg riconosce come il senso originario. Un «that looks like it» che l'autore pronuncia riprende la questione dell'immagine: sostiene che un'immagine somigliante è stata realizzata, che una tale *performance* potrebbe addirittura essere considerata un haiku a sé stante. Una traduzione, a nostro avviso, che aveva il valore aggiunto di essere costruita alla presenza dell'autore originario, e che dava l'impressione che autore e traduttore stessero contribuendo a una co-costruzione del senso<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Come afferma Cohn, Graybill proponendosi come volontario è come se avesse sentito la responsabilità dell'intera cultura sorda: la sua *performance*, del resto, avrebbe avuto un impatto sulla sua poesia e su quella dei poeti sordi presenti. L'incontro con Ginsberg ha dato un contributo decisivo alla nascita, nel 1984, di *The Bird's Brain Society*, gruppo che organizzava dibattiti intorno alla poesia segnata, e per il quale la poesia Ginsberg rappresentava un significativo riferimento (il nome stesso del gruppo è legato al titolo di una poesia di Ginsberg, «Birdbrain!»).

<sup>128</sup> Graybill, poeta sordo, ha avuto modo di mettersi alla prova con la traduzione di un frammento di poesia, alla presenza dell'autore. In linea generale, la possibilità per chi traduce di avere un confronto con l'autore è di norma piuttosto rara, a causa di motivazioni cronologiche, geografiche, pratiche e non solo. Per la traduzione verso la lingua dei segni, occorre tenere conto in

La traduzione di Graybill appare molto interessante in particolare per la ricchezza di *transfert*, strutture iconiche che, come dicevamo, predominano in poesia. Non possiamo tuttavia non riconoscere un limite in questa traduzione, dato dalla lunghezza. La locuzione da tradurre era «hydrogen jukebox», costituita da sole due parole, ma la traduzione di Graybill, come si evince dal video del workshop disponibile su YouTube (link sopra indicato) e dalla descrizione di Cohn, era molto lunga. Il fatto che Ginsberg stesso riconosca che tale traduzione potrebbe rappresentare un haiku è in effetti indicativo. Si tratta, a nostro avviso, di una traduzione interessante se vista in forma isolata (come in effetti è accaduto durante il workshop), ma non sostenibile se si volesse tradurre la poesia nella sua interezza. La traduzione di Graybill sembra in qualche modo dilatare l'immagine che era stata proposta da Ginsberg: dilatandone l'immagine, se ne dilata il senso (che acquisisce nuove sfaccettature inesistenti nella poesia originaria), ma soprattutto se ne dilata il ritmo, la forma, processo che rende tale traduzione non efficace. Riteniamo dunque non soltanto che attribuire assoluta priorità all'immagine non è sostenibile, ma non lo è nemmeno nella particolare situazione in cui sia il contesto di partenza (l'Imagismo) sia la *langue-culture* d'arrivo (la lingua dei segni) attribuiscono notevole importanza all'immagine. La traduzione di Graybill resta comunque una proposta lodevole e ricca di spunti, che ci consente di osservare i percorsi del senso nella semantica visiva.

#### **4.2 La traduzione della metafora, le vie dell'iconicità**

Sarà a questo punto chiaro che le produzioni artistiche dei sordi, in linea con la cultura visiva che le caratterizza, sono incentrate proprio sull'aspetto visivo: «one of the most striking aspects of sign language is the richness of its visual aspect, which allows for a degree of subtlety that comes into its own in sign poetry» [Sutton-Spence, 2005, p. 4]. L'aspetto visivo si concretizza in gran parte nell'iconicità, nella possibilità di *donner à voir* di cui parla Cuxac. Abbiamo già

---

primo luogo della distanza culturale: questo appare paradossale in quanto è possibile che non sussistano le altre ragioni (quali ad esempio la distanza geografica), ma permanga la difficoltà di un incontro fra mondo udente e mondo sordo. Come in effetti ricordano Bauman *et alii* [2006], gli incontri fra poeti sordi e poeti udenti sono stati piuttosto rari.

avuto modo di sottolineare che in lingua dei segni l'iconicità è strettamente legata alla metafora: il *Double Mapping Model* teorizzato da Taub [2001], che individua nella metafora il primo *mapping* e nell'iconicità il secondo, si radica proprio nell'aspetto visivo (cfr. cap. 1). La linguistica cognitiva ha dimostrato che la metafora è parte del quotidiano, ha sottolineato che il pensiero umano è di natura metaforica: tale consapevolezza è valida per tutte le lingue, sia vocali sia segnate. È vero però che l'uomo può scegliere di fare un uso estetico della metafora, dandogli spazio in letteratura, e riproponendo così un processo a lui tanto familiare: la metafora è anche artificio retorico, a cui le lingue dei segni ricorrono sfruttandone proprio il valore iconico. Al fine di indagare il ruolo della metafora in traduzione ed esplorare come questa contribuisca a fare senso, soffermiamoci innanzitutto sulle caratteristiche della metafora nella poesia segnata, a partire da una riflessione di Taub:

the linkage of metaphor and iconicity in signed languages provides the poet with rich resources for linguistic art.

A skilled poet can combine a number of usually distinct metaphors to form a coherent whole. In particular, the poet can create a scenario that contains the source domains of several metaphors – via the mappings, the scenario's concrete events evoke the corresponding abstract events. Using the terminology of Fauconnier and Turner (1996)<sup>129</sup>, we can describe the scenario as a *blend* of the metaphors.

[Taub, 2001, p. 196]

Per Taub lo stretto legame fra metafora e iconicità è fonte inesauribile di risorse per il poeta; al pari di quanto avviene nella lingua quotidiana, la metafora consente di trasporre gli eventi da un piano astratto a un piano concreto, ma il poeta ha il talento e l'abilità che gli consentono di elaborare le metafore in maniera artistica. Taub struttura ed esemplifica questa sua riflessione ricorrendo allo studio della poesia «The Treasure» della poetessa sorda Ella Mae Lentz<sup>130</sup>, in cui la

---

<sup>129</sup> Fauconnier, G., Turner, M., «Blending as a central process of grammar», in A. Goldberg (a cura di), *Conceptual Structure, Discourse, and Language*, CSLI Publications, Stanford 1996, pp. 113-130.

<sup>130</sup> La poesia in lingua dei segni si ritrova in Lentz, 2006. Per riflettere sulla questione Taub propone una sua traduzione, contenuta appunto in Taub [2001].

scoperta di un tesoro sepolto è metafora della scoperta della lingua dei segni. La studiosa nota che è possibile distinguere nella poesia due frame, *archeology* (i ricercatori portano alla luce preziosi manufatti) e *burial* (i corpi morti sono coperti dalla terra); a partire da questi, è possibile individuare due *framing* metaforici, LINGUISTIC ANALYSIS IS ARCHEOLOGY e OPPRESSION IS BURIAL, che sono metafore non convenzionali in ASL, ma sono costruite a partire da metafore convenzionali (come, ad esempio, KNOWING IS SEEING). Alcune delle metafore a cui la poetessa ricorre sono metafore di orientamento, che quindi si costituiscono attraverso un uso metaforico dello spazio. È questo il caso della metafora POWERFUL IS UP, che mappa in maniera netta una scala verticale concernente la posizione sociale e il potere.

Tab. 4.1 *Powerful is up* [Taub, 2001, p. 215]

POWERFUL IS UP	
SOURCE	TARGET
Up-down dimension	Scale of relative power/importance
Higher locations	More important ranks
Lower locations	Less important ranks
Movement upward	Increasing power
Movement downward	Decreasing power

La poesia di Lentz consente di osservare una costante alternanza fra alto e basso, che letta in chiave metaforica indica l'oscillazione del potere, la possibilità per chi sta sopra di celare quello che sta sotto, di tornare a seppellire una lingua che mantiene uno status «basso».

Una interessante strategia per rendere la metafora è quella di effettuare una variazione a uno o più parametri. Consideriamo un esempio riportato da Sutton-Spence [2005]: nella poesia di Dorothy Miles «Christmas List», la metafora è quella del seme, dal quale, una volta piantato in testa, crescerà l'intelligenza. Il segno PLANT-SEED è di norma articolato dal palmo della mano a un'area antistante il segnante; per rendere la metafora viene mutato il punto di fine del segno, che non è più una porzione dello spazio neutro ma la testa del segnante. «We are all familiar with the idea of “planting an idea in someone’s mind” but the poet’s skill lies in presenting a visually literal interpretation of it» [Sutton-Spence, 2005, p. 117].



Vorremmo chiederci: come viene resa la metafora nella traduzione poetica verso la lingua dei segni? Come una metafora pensata in una lingua vocale, pensata per essere ascoltata, si muove e acquisisce una nuova forma di natura visiva? L'esempio che scegliamo è tratto dalla poesia « La page est claire... » della poetessa franco-marocchina Sapho, tradotta da Marie Lamothe e contenuta nell'antologia *Les mains fertiles*<sup>131</sup> [Baumié, 2015]. La poetessa in questa sua poesia riflette proprio sulla sua identità al contempo francese e marocchina, sul suo essere parte sia dell'una sia dell'altra realtà:

[...]  
Il n'y a rien à faire  
je suis un poète arabe qui parle français  
ou peut-être une poète française qui parle arabe  
non je dirais un poète arabe qui écrit en français  
mais enfin cette langue je la parle pas comme un natif de Neuilly ou  
de Saint Mars du Désert !  
y a rien à faire ma langue est charnue  
je ne veux plus la retenir lui faire des coupes ici ou là pour  
dissimuler sa baroquitude et cette propension à l'abondance  
y a rien à faire y a quelque chose qui déborde  
c'est le bord qui m'intéresse  
tout comme vous, poètes français  
je suis au bord du bord  
peut-être

de l'autre côté  
[...]  
[Baumié, 2015, p. 16]

La metafora su cui intendiamo soffermarci è quella del *bord*: metafora che, sebbene espressa in maniera chiara in particolare nei versi « Je suis au bord du bord / peut-être // de l'autre côté », risulta chiara soltanto tenendo in considerazione la poesia nella sua interezza, e in particolare la parte sopra riportata in cui la poetessa esplicita che con *bord* indica la sua condizione di figura sulla linea di confine, il suo essere poetessa di due mondi diversi. Come vediamo, il sostantivo *bord* si ripete

---

<sup>131</sup> *Les mains fertiles*, il cui sottotitolo è *50 poètes en langue des signes*, è un'antologia poetica curata da Brigitte Baumié, che raccoglie poesie in lingua francese e in altre lingue con traduzione in francese, per presentarne in DVD la traduzione in LSF. Si tratta della prima antologia di poesia in LSF.

più volte, oltre alla presenza del verbo correlato *déborde*. Quali strategie nel processo traduttivo?

Considerando la traduzione a partire dal verso « y a rien à faire y a quelque chose qui déborde », osserviamo che l'atto di strabordare non viene indicato ricorrendo al segno codificato per DÉBORDER, ma si usa un *transfert* che innanzitutto traccia una sorta di grande contenitore colmo, da cui «straborda» il contenuto; il *transfert* è caratterizzato da movimento deciso, non lento come quello che accompagna il segno codificato, e sembra piuttosto indicare che non soltanto il contenuto straborda, ma il contenuto in fuoriuscita dà nuova forma al contenitore, lo rende più ampio, ed è proprio lo strabordare che segna il nuovo confine, il nuovo bordo. Notiamo anche la presenza di un gesto, che non è traduzione di uno specifico momento della poesia, di un'esclamazione, ma a perfezione rende il senso di compiaciuta accettazione, la valorizzazione del *bord* che trapela dal verso « c'est le bord qui m'intéresse »; seguirà poi un altro gesto, ad accompagnare l'incertezza finale. Per esprimere l'idea dell'interesse verso il *bord*, la traduttrice ricorre a un segno molto particolare poiché appartenente al gruppo di segni definiti « *pi-sourd* », ovvero del tutto specifici della lingua dei segni. Il segno viene prodotto con uno schiocco delle labbra, a mo' di bacio che il segnante si dà sulla mano, e viene utilizzato per indicare il più pieno apprezzamento di qualcosa (potremmo tradurlo con *j'adore*). In questa seppure breve parte compare anche un altro *pi-sourd*, utilizzato poco dopo per indicare il concetto di identità (io, in maniera identica ai poeti francesi...), realizzato con configurazione  $\overset{\circ}{F}$  che diventa configurazione 5 in un movimento verso l'alto. Nella traduzione, proprio come nella poesia originaria, il concetto di *bord* è ricorrente e spesse volte ripetuto; viene prodotto ricorrendo a un *transfert* che ne indica la forma; inoltre a livello manuale compare sempre alla stessa maniera, ma l'espressione facciale muta. La prima volta, quando si intende il bordo del contenitore, il segno è accompagnato da lingua leggermente esposta, che di solito è unita ai segni in cui si intende sottolineare la grande dimensione di qualcosa, qui presente perché prosegue l'idea di grande contenitore colmo. La seconda volta, quando costituisce l'oggetto del più totale interesse, è accompagnata da espressione che denota massima attenzione, labbra strette che a tratti lasciano

intravedere i denti; in questo caso segue di nuovo il movimento di scatto che indica lo spostamento del bordo, ma in uno spazio questa volta più ristretto. La terza volta che compare il bordo è quella in cui la metafora raggiunge il suo culmine e si traduce il verso « je suis au bord du bord »: compare il bordo e un'oscillazione della mano dominante fra le due parti, con espressione dubbiosa. L'ultima parte qui riportata esemplifica ulteriormente il dubbio: da che parte stare?

Fig. 4.1 Traduzione di M. Lamothe dei versi « Je suis au bord du bord / peut-être // de l'autre côté », tratti da « La page est claire... » di Sapho [Baumié, 2015]



Qual è dunque la strategia scelta? La traduttrice sposta la metafora rendendola visibile e tangibile: mostra un contenitore ricolmo di qualcosa di talmente abbondante al punto da strabordare, un contenitore il cui bordo viene alterato dal suo stesso contenuto, un bordo che costringe alla domanda: dove collocarsi? Potremmo azzardare l'ipotesi che, scegliendo di rappresentare un contenitore, una sorta di coppa, la traduttrice tracci la forma di una grande V, rappresentazione del ventre e per eccellenza simbolo femminile, che si fa simbolo della poetessa stessa, la cui doppia identità straborda dentro di sé. Questa traduzione, a nostro avviso eccellente soprattutto per il sapiente uso dei *transfert* e, in linea generale, delle strategie che la rendono molto vicina alla cultura sorda (fra cui l'uso dei *pi-sourd*), consente proprio di osservare come una metafora può muoversi dalla forma vocale alla forma segnata: la priorità va alla forma visiva, e visivamente viene costruita un'immagine in grado di veicolare senso. L'immagine è quella del contenitore i cui bordi strabordano, e strabordando di volta in volta segnano, disegnano e ridisegnano i confini, che altro non sono che parti nello spazio: tale strategia fa sì che la questione identitaria divenga una questione spaziale, divenga la domanda su dove collocarsi nel mondo.

Consideriamo inoltre che una poesia nella sua interezza può essere una metafora, come afferma Sutton-Spence [2005]: l'autrice fa presente che molte delle poesie di Miles, ad esempio, non trattano temi strettamente legati alla sordità (ma magari sono legate alla natura, agli animali...), eppure veicolano la prospettiva sorda, l'esperienza di essere sorda. Uno fra gli esempi che propone Sutton-Spence concerne la poesia «Elephants Dancing»<sup>132</sup>, in cui la poetessa, benché non faccia mai esplicito riferimento alla sordità, «uses the idea of animals trained to serve

---

<sup>132</sup> Dorothy Miles ha composto questa poesia sia in inglese sia in ASL, le due versioni si completano a vicenda. La poesia in lingua dei segni è visibile al seguente link: <https://www.youtube.com/watch?v=tTQamyRXuos>  
Miles, «Elephants Dancing», consultato il 29 ottobre 2020.

Questa la versione in inglese: «Dum-de-dum, / Dum-de-dum, / There in the dust / You dance for me. // One step forward, / Pause, hold; / One step backward, / Pause, hold. / Back and forth / Again and again, / As if your legs / Were held by chains. // Chains! / Of course. / So that's how you learned / Your dancing laws. // One step forward, / Tug, stop; / One step backward, / Tug, stop; / And now that is / Your only dance / You well-adjusted / Elephants. // I hope some day to see / Elephants dancing free.» [Miles, 1976, p. 26].

humans at the cost of their own freedom, to parallel the idea of Deaf people being obliged to conform to the norms and expectations of hearing society» [Sutton-Spence, 2005, p. 118], come in effetti viene confermato da Miles stessa<sup>133</sup>. In ambito traduttivo, riteniamo che allo stesso modo si possa scegliere di tradurre un'opera, una specifica opera, proprio perché metafora di un aspetto della realtà sorda. Considerando nello specifico il teatro, riteniamo infatti che, nonostante vi siano certo delle innegabili ragioni pratiche dietro la scelta di un'opera, se una compagnia di attori sordi, una compagnia che appartiene a una comunità di minoranza, porta in scena proprio una determinata opera, è probabile che a monte non vi sia il caso, ma la particolare sensibilità che la comunità ha sviluppato verso certi temi. Osservando le opere teatrali di IVT tratte da testi letterari, ed in modo particolare quelle degli ultimi anni, notiamo, fra le altre, opere dedicate a temi che, a nostro avviso, sono affini alla realtà delle persone sorde, benché la sordità non sia trattata in maniera diretta. È un esempio «White dog» del 2018, spettacolo tratto da « Chien Blanc » di Romain Gary. Questo spettacolo, così come il romanzo, costituisce una denuncia contro il razzismo nei confronti della comunità afroamericana negli anni '60, nonché un'occasione di riflessione sulla natura umana. Altro spettacolo su cui vorremmo soffermarci è « Le joueur d'échecs » del 2017, libero adattamento in chiave visiva del racconto di Stefan Zweig, in cui si narra la storia di un abilissimo giocatore di scacchi che tragicamente deve questo suo talento al fatto di aver vissuto un'esperienza di isolamento imposta dai nazisti, durante la quale ha come unica compagnia un manuale per gli scacchi che diventa maniera per evadere dalla solitudine. Potremmo anche citare « Carmen, opéra sauvage » del 2014, che porta in scena la passionale e ribelle donna gitana tratta dall'opera di Bizet: « ce sera comme l'opéra sans l'opéra, où se côtoieront la culture des sourds, celle des gitans, le taureau et le tambour, les cœurs battants et les chœurs

---

<sup>133</sup> Come spiega Sutton-Spence [2005], questo afferma Dorothy Miles durante uno spettacolo del 1990 in cui ha presentato questa poesia (traduzione dall'ASL all'inglese di Sutton-Spence): «I went to the zoo and I saw elephants 'dancing' with repetitive steps. I looked at them and thought about it and that's why I wrote this poem. The poem really thinks about Deaf people. Always being told 'do it like this, like this'. So the elephants' feet moving back and forth are like the *blah, blah, blah* of a Deaf person speaking obediently» [Sutton-Spence, 2005, p. 106].

dansés, pour chanter un opéra en langue des signes: une première ! »<sup>134</sup>. In quest'opera entra in scena la cultura gitana, che con veemenza trapela da Carmen e dal suo popolo. Temi come la comunità oppressa (in «White dog»), il bisogno di comunicare (in « Le joueur d'échecs ») o la cultura di una minoranza (in « Carmen, opéra sauvage »), sebbene qui non riguardino le persone sorde in maniera diretta, sono comunque temi cari alla comunità sorda. Queste traduzioni, e più in generale questi spettacoli, benché portino in scena delle opere che in origine erano state ideate da altri autori, acquisiscono il senso che viene attribuito dal traduttore, ma anche dagli attori che la interpretano e persino dal pubblico che assiste. In questo specifico contesto, tali figure appartengono alla comunità sorda, ne incarnano i valori identitari, e presumibilmente trasferiranno tali valori nell'opera, facendo sì che il senso transiti verso la realtà sorda. Non è necessario proporre temi legati alla sordità per veicolare la cultura sorda, ma questa può trapelare, in forma metaforica, anche attraverso altre tematiche.

### 4.3 Traduzioni sospese

Una singola parola può avere più di un significato, un enunciato può essere letto in duplice modo, una battuta può, con esiti diversi, essere attribuibile a più di un personaggio: dietro queste scelte spesso di grande effetto vi è la penna dell'autore che all'ambiguità fa ricorso a fini estetici. In presenza di ambiguità il senso è, quantomeno, doppio. L'intreccio che lega traduzione ed ermeneutica fa sì che il traduttore si ritrovi in un labirinto del senso, investito del dovere di scegliere il suo percorso: potrà sciogliere l'ambiguità alla ricerca di una strada che sia il più lineare possibile, oppure potrà optare per «quella meno battuta», quella che fa tutta la differenza, la strada che trattiene la duplice interpretazione e che lascia la traduzione sospesa sul filo dell'ambiguità.

Svelare l'ambiguità significa separare il significato dal significante, il senso dalla forma, e trattenere uno dei due a scapito dell'altro: ma se una tale

---

<sup>134</sup> Dagli archivi di IVT, stagione 2013-2014  
<http://ivt.fr/archives/saison-2013-2014>  
Théâtre IVT, archivi, consultato il 16 giugno 2020.



dicotomia, come ci insegna Meschonnic, non può essere scissa, la strada più lineare potrebbe non essere la migliore fra le scelte.

Mattioli [2017]<sup>135</sup> correla la sua idea di poetica, intesa alla maniera anceschiana come riflessione che artisti e poeti esercitano sul loro fare (cfr. cap. 2), a quella di ermeneutica della traduzione: lo studioso si interroga sulla questione dell'interpretazione, processo che spetta in maniera inevitabile al traduttore, nonché sul concetto di ambiguità. In particolare, considera la prospettiva di Gadamer, il quale nel suo saggio *Verità e Metodo* [1997<sup>136</sup>] afferma che il traduttore ha il compito di decidere il senso di ogni sfumatura e renderlo chiaro nella sua traduzione, sciogliendo così ogni ambiguità. L'autore italiano si pone in disaccordo con Gadamer, ritenendo che tale prospettiva, a torto normativa, costituisca l'exasperazione dell'ermeneutica, poiché incarna il rischio legato alla volontà di stabilire una coincidenza fra interpretazione e traduzione. Per Mattioli, infatti, proprio il «disambiguare» fa sì che un'opera perda la propria letterarietà<sup>137</sup>.

Vorremmo chiederci: si può parlare di ambiguità nella letteratura in lingua segnata? L'ambiguità letteraria presente in lingua vocale può essere mantenuta nella traduzione verso la lingua dei segni? Il fatto che la lingua dei segni sia una lingua visiva, una lingua che «mostra», comporta una perdita di ambiguità?

Diciamo subito che, per quanto riguarda la poesia segnata in senso lato, l'ambiguità è stata considerata come una delle caratteristiche fondanti [Sutton-Spence, 2005]. Vorremmo però chiederci nello specifico quale sia il ruolo dell'ambiguità all'interno del processo traduttivo: tenteremo di rispondere a queste domande analizzando degli esempi di traduzione poetica dall'italiano alla LIS.

All'interno di Celo [2009] viene proposta la traduzione in LIS della celebre

---

<sup>135</sup> Del 2017 è la raccolta di saggi di Mattioli *Il problema del tradurre (1965-2005)*, pubblicata postuma a cura di A. Lavieri. Si cita nello specifico dal saggio «Poetica ed ermeneutica della traduzione», datato 1997.

<sup>136</sup> Ediz. orig. 1960.

<sup>137</sup> Mattioli fa anche riferimento a Bode [1988], il quale ritiene che l'ambiguità in letteratura sia sempre esistita, ma che nella modernità abbia acquisito una posizione centrale, definendosi come conseguenza della logica autoreferenziale che caratterizza i tempi moderni. La posizione di Mattioli, come l'autore stesso sottolinea, si pone in accordo con quella di Venuti [1992] e, andando a ritroso, di Kloepfer [1975], entrambi contro l'idea di appiattare i testi attraverso l'interpretazione forzata fornita dal traduttore, o in altre parole contro la disambiguazione.

poesia di Giuseppe Ungaretti «I fiumi», componimento del 1916 comparso per la prima volta nella raccolta *L'allegria* del 1931<sup>138</sup>. Riportiamo qui i primi due versi:

Mi tengo a quest'albero mutilato  
Abbandonato in questa dolina  
[...]

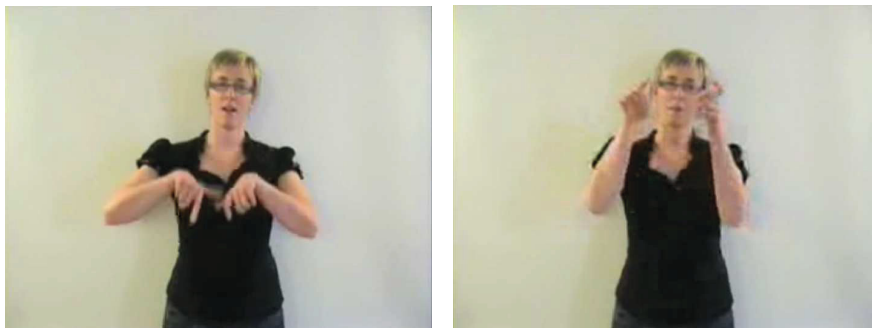
Ci soffermiamo sulla prima parte della poesia in quanto ci interessa prendere in considerazione i due aggettivi che compaiono nei primi due versi: «mutilato» e «abbandonato». L'ambiguità qui consiste nel fatto che entrambi i due aggettivi (e in modo particolare, per struttura sintattica, il secondo) sono attribuibili sia all'albero sia al poeta: tale sottile scelta consente di vedere la contiguità che lega l'albero e l'uomo, entrambi provati dalle sofferenze della guerra. Come rendere tale ambiguità nella traduzione segnata? Osserviamo una soluzione proposta in Celo [2009], che a nostro avviso rappresenta una scelta traduttiva molto efficace.

Fig. 4.2 Traduzione di M. Pettenuzzo dei versi « Mi tengo a quest'albero mutilato / Abbandonato in questa dolina», tratti da «I fiumi» di G. Ungaretti [Celo, 2009]

#### DOLINA



#### ALBERO

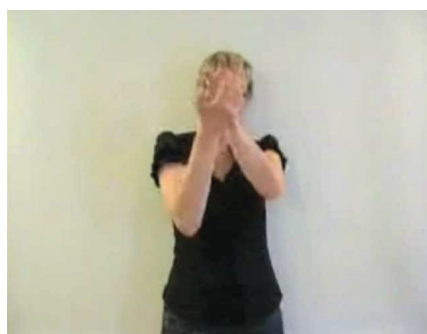


---

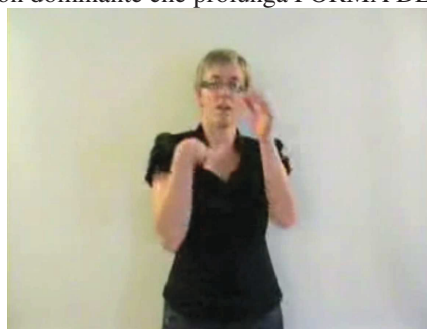
<sup>138</sup> Ungaretti, G., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2009.



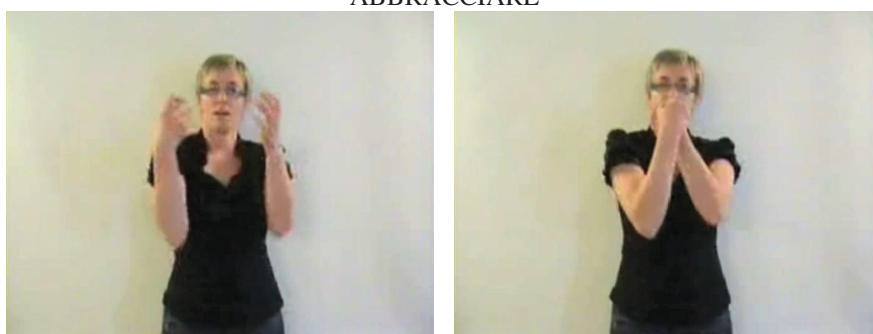
FORMA DELL'ALBERO (*transfert de forme*)



IO (+ mano non dominante che prolunga FORMA DELL'ALBERO)



ABBRACCIARE





Un'analisi linguistica ci consente di osservare la presenza sia di unità lessicali sia di *transfert*; sono in particolare questi ultimi che consentono di ricreare l'ambiguità conferendole una nuova forma in lingua segnata. La traduzione ha

inizio con la costruzione dell'immagine: innanzitutto viene collocata la dolina, che in maniera molto fluida si trasforma nell'albero. A seguire un delicato movimento rotatorio che disegna la forma dell'albero e lo pone al centro della scena. La segnante ricorre poi al pronome personale in prima persona singolare e produce un segno che mostra l'atto di abbracciare l'albero, di aggrapparsi al tronco. Vorremmo in particolare soffermarci sul segno ABBRACCIARE, notando innanzitutto che il segno codificato per ABBRACCIARE è di solito leggermente più ampio e collocato più in basso (all'altezza del petto), come è possibile vedere per esempio in *Spread The Sign*.

Fig. 4.3 ABBRACCIARE (*Spread The Sign*)<sup>139</sup>



In questa traduzione, ABBRACCIARE viene segnato più in alto e un po' più stretto, riprendendo con esattezza il luogo in cui era stato collocato l'albero; la posizione esatta dell'albero era stata indicata attraverso un *transfert*, che ne aveva ricostruito tronco e chioma. In realtà il segno ABBRACCIARE, dato che non viene prodotto nella sua forma codificata ma viene adattato all'albero, più che un'unità lessicale potrebbe essere considerato un *transfert de personne*: la segnante impersona il poeta che abbraccia l'albero<sup>140</sup>. I due *transfert* condividono inoltre la configurazione 5  che lega i due segni; il secondo (*transfert de personne*) in aggiunta presenta la configurazione A  ovvero una configurazione a pugno chiuso

<sup>139</sup> <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>  
«Spread The Sign», consultato il 28 ottobre 2020.

<sup>140</sup> A supporto di quanto affermato, potremmo considerare il leggero movimento del busto e soprattutto lo sguardo (secondo Cuxac, indicatore di *transfert*), rivolto direttamente all'albero.

che dà un senso di chiusura e armonicamente sembra chiudere il verso<sup>141</sup>. Movimento e orientamento non sono allo stesso modo con tale esattezza condivisi (anche perché, altrimenti, ci troveremmo davanti a segni uguali), ma possiamo notare che sia i movimenti in linea curva sia l'orientamento speculare fra le due mani sono condivisi.

A nostro avviso, dunque, è proprio l'uso del *transfert* che qui consente di ricostruire l'ambiguità: nei due *transfert*, una così evidente condivisione dei parametri lega inscindibilmente le parti, sancisce l'unione fra l'albero e il poeta, re-enuncia in nuova veste l'ambiguità. Tale osservazione si configura in linea con quanto affermato da Sutton-Spence:

Although ambiguity in sign language poems can arise from established, frozen signs with more than one meaning (just as in spoken languages) productive signs are especially important for ambiguity because of the way that visual motivation is used as part of the sign-formation processes in sign languages.  
[Sutton-Spence, 2005, p. 87]

Altra poesia di cui è proposta la traduzione in Celo [2009], e che vorremmo prendere in considerazione per discutere la questione dell'ambiguità, è «Meriggiare pallido e assorto» di Eugenio Montale, composta nel 1925 e appartenente alla raccolta *Ossi di seppia*<sup>142</sup>. Vorremmo soffermarci sull'ambiguità di natura morfo-sintattica insita già nel titolo: «meriggiare», anziché come verbo, potrebbe essere interpretato come sostantivo (verbo sostantivato) che si rifà al momento della giornata, considerata soprattutto la presenza dei due aggettivi. Scegliere di interpretare la parola «meriggiare» come sostantivo, piuttosto che come verbo, significa farne il soggetto della locuzione; se invece viene inteso come verbo, il soggetto è (probabilmente) il poeta stesso. Come possiamo comprendere, non è

---

<sup>141</sup> In questo punto si chiude il verso nella poesia originaria, ma potremmo dire lo stesso anche nella traduzione segnata? Il concetto di verso nella letteratura scritta non coincide con quello della letteratura segnata; secondo Valli [1990] la divisione in versi può essere correlata alla rima, che in segni assume la forma di rima data da configurazione, da movimento o da componenti non manuali. La ripetizione della configurazione qui presente ci fa pensare che possiamo considerare questo un esempio di rima e ritenere che anche nella traduzione in lingua segnata in questo punto ci sia la chiusura del verso.

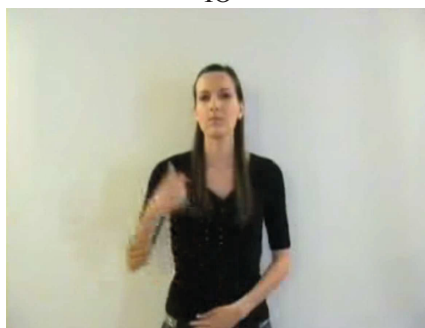
<sup>142</sup> Montale, E., *Opere complete*, I Meridiani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1996.

irrilevante considerare «merigiare» come sostantivo, piuttosto che come verbo: si aprono due possibili strade, ovvero due possibili percorsi del senso.

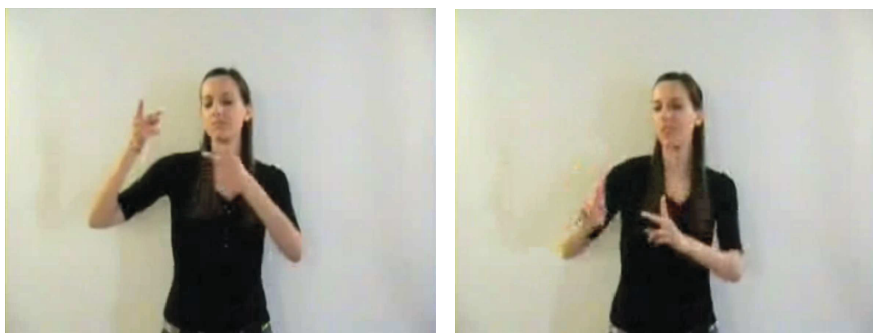
Come è stato tradotto il titolo in altre lingue? Angelini propone di tradurre in francese con « À midi faire halte, pâle et pensif »<sup>143</sup>. Quel «merigiare», che evoca in sé un'usanza tutta italiana dettata dal clima, diventa un « faire halte »: il traduttore evoca il momento di riposo ed esplicita « à midi », collocato a inizio del verso. Non ci sono dubbi che qui « faire halte » non ha carattere sostantivato, e neanche « midi » può costituire il soggetto (si tratta piuttosto dell'indicazione temporale, « à midi »): « pâle et pensif » si riferisce al soggetto protagonista della poesia, che possiamo dedurre essere il poeta stesso. Nella traduzione qui osservata, non subentra il dubbio di trovarsi di fronte a un sostantivo o a un verbo, non compare tale ambiguità: che il traduttore abbia scelto di fare ricorso a un verbo è evidente. Consideriamo ora la traduzione in LIS presente in Celo [2009].

Fig. 4.4 Traduzione di G. Veclani del verso «Merigiare pallido e assorto», tratto da «Merigiare pallido e assorto» di E. Montale [Celo, 2009]

IO



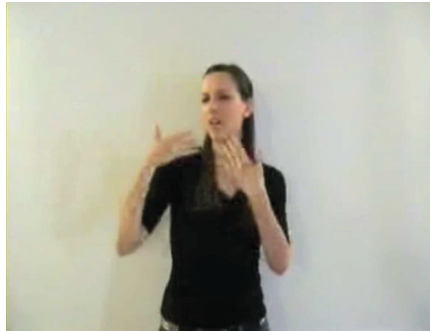
SEDESI



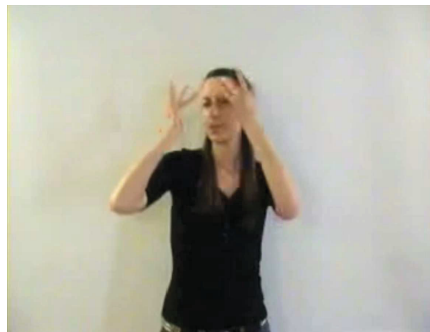
---

<sup>143</sup> Traduzione di Patrice Dyerval Angelini, *Anthologie bilingue de la poésie italienne*, La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris 1994.

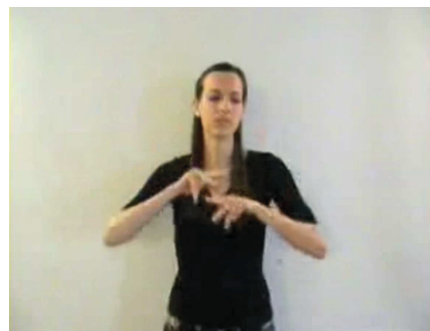
CALDO/ESTATE



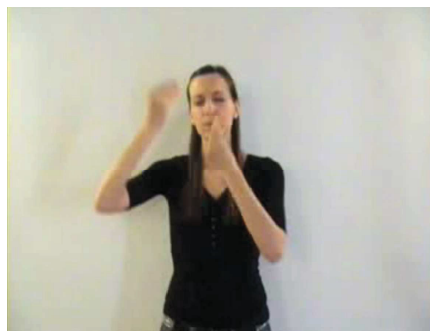
SUDORE



RIPOSARE



PENSARE



Qui ci troviamo davanti a un verbo o a un sostantivo? Il punto non è la risposta, bensì la domanda stessa, che nel caso delle lingue dei segni è mal posta.

La distinzione fra verbo e sostantivo, valida nelle lingue vocali, non lo è altrettanto nelle lingue dei segni: proposta nei primi studi sulle lingue segnate in accordo con la logica assimilazionista<sup>144</sup>, è stata oggi superata a favore del concetto di unità lessicale, che non prevede netta distinzione fra verbo e sostantivo ma si basa piuttosto sul carattere più o meno iconico [cfr. Volterra *et alii*, 2019]. È vero infatti che i limiti delle glosse ci impongono di scegliere fra verbi e sostantivi, come è stato fatto, ma in lingua dei segni una distinzione netta in realtà non esiste. Possiamo dunque affermare che tale ambiguità si perde in traduzione? Sì, tale sottigliezza si perde, in ragione del fatto che, mancando tale distinzione nella lingua d'arrivo, non può che essere assente in traduzione. Se è vero tuttavia che si perde l'ambiguità di natura morfo-sintattica, potremmo comunque sostenere che l'ambiguità in senso lato in altro modo si recupera. Il verbo «merigiare» non ha una traduzione precisa in LIS che non sia banalmente un POMERIGGIO DORMIRE; in traduzione si sceglie di rendere «merigiare pallido e assorto» con una serie di segni che ricostruiscono la contingenza, e con l'esattezza lo stare seduto, la calura e il sudore, nonché le azioni di riposare e pensare. Notiamo bene: non viene prodotto il segno POMERIGGIO, non si fornisce indicazione temporale. Potremmo ipotizzare che tale scelta sia voluta in quanto, nella consapevolezza che udenti e sordi condividono l'usanza tutta italiana del merigiare, della pennichella pomeridiana nelle ore più calde, poteva essere sufficiente la descrizione della situazione per rendere anche l'aspetto temporale. Uno dei segni utilizzati, inoltre, significa sia CALDO che ESTATE, quindi in maniera ambigua può sia condurre a pensare alla temperatura, sia, in maniera più esplicita, alla stagione. Resta comunque un messaggio fra le righe, veicolato in maniera ambigua ma percepibile in virtù di ragioni culturali.

Le traduzioni qui osservate ci consentono di notare che nel processo traduttivo in lingua dei segni l'ambiguità può essere recuperata, con esiti molto felici. Nel passaggio verso una lingua di natura così differente l'ambiguità assume

---

<sup>144</sup> Si osservava una morfologia nominale e verbale composita, che consentiva di notare talvolta marcate distinzioni fra nome e verbo, talvolta nette somiglianze, con la conseguente necessità di riferirsi al contesto. In particolare, nel caso di marcata discrepanza morfologica, si notava nei nomi movimento breve e contenuto, nei verbi movimento ampio e maggiore mobilità nello spazio segnico [Volterra, 2004, ediz. orig. 1987].

tutt'altra forma, ma rimane allo stesso modo un artificio che consente di giocare con il senso.

#### **4.4 *Pòiesis* e traduzione**

Abbiamo già avuto modo di sottolineare che il processo di traduzione della letteratura verso le lingue segnate è in incremento. Se da una parte aumenta il numero di persone, sorde e udenti, che si interessano alla traduzione, dall'altra in parallelo si accosta la volontà di distaccarsi dalla realtà degli udenti, e di conseguenza anche dalla loro letteratura, così da produrre un'arte in grado di incarnare a pieno titolo le specificità della cultura sorda. Questa forza al contempo centripeta e centrifuga rispetto alla comunità di maggioranza sembra rispecchiare la riflessione di Fontana [2017] sul rapporto fra comunità di minoranza (sorda) e comunità di maggioranza (udente) in relazione alle logiche di *in-group* e *out-group*, a cui in precedenza abbiamo fatto riferimento. Potrebbe essere connessa proprio a tali dinamiche la scelta di creare letteratura sorda, esplicitamente destinata a valorizzare la cultura sorda, piuttosto che tradurre letteratura dalla lingua vocale: fare arte sorda significa definire le caratteristiche della cultura sorda, appropriarsene come sordi e diffonderle agli udenti. È vero al contempo che avvicinarsi alla tradizione letteraria costruitasi nei secoli e tradurla in lingua dei segni costituisce l'occasione per appropriarsi di un significativo patrimonio culturale e avere un punto di contatto con la comunità udente, che permane la comunità di maggioranza.

Come afferma Sutton-Spence [2005] riprendendo il pensiero di Ormsby [1995], bisogna tenere presente che la prima fase di traduzione dall'inglese all'ASL, inaugurata da Dorothy Miles (cfr. cap. 3), è stata e probabilmente continua tuttora a essere percepita solo come un necessario periodo di transizione, prima di iniziare una produzione consapevole di poesia in lingua dei segni: una fase in cui i segnanti erano diventati competenti nella manipolazione estetica e artistica della lingua dei segni ma sentivano l'esigenza di conferire autorevolezza alla loro opera ricorrendo alla traduzione di opere note di tutto rispetto.

This period of translation served, I think, as a sort of intermediate phase, during which signers used English texts to explore the poetic possibilities of ASL to test the acceptability of finished poems in sign. Poetic translation was both a proving ground for the legitimacy of poems in a language deemed substrate, as well as a process that, as it occurred, began to define for ASL a poetic register.

[Ormsby, 1995, pp. 122-123]<sup>145</sup>

In queste riflessioni, la traduzione, definita appunto come fase transitoria da superare, si configura come un processo secondario rispetto alla produzione *ex novo*. Afferma Sutton-Spence che, anche nel momento in cui nasce la poesia creata originariamente in lingua dei segni, comunque la traduzione continua ad affiancarla. L'autrice sottolinea tuttavia quella che individua come una grande differenza.

A great difference between the translations and the original compositions, however, was that the signer devising the translation was working with the ideas and emotions of someone else, usually hearing poets. When signers compose their own poem in sign language, they are not only free to use the language they find most comfortable, but can also express their own ideas and emotions.

[Sutton-Spence, 2005, pp. 23-24]

Non ci sentiamo di condividere questa sua visione, che sembra appiattare il ruolo della traduzione. Benché sia vero che tradurre comporta dei vincoli dati dal legame al testo di partenza, vedere il traduttore nella sua autonomia, parlare come suggerisce Meschonnic di poetica del traduttore, significa riconoscergli la possibilità di fare sentire la sua voce, di metterci del suo, ivi compreso di lasciare trapelare la cultura sorda; come abbiamo visto in precedenza, anche nelle traduzioni di opere che trattano temi in apparenza del tutto estranei alla sordità, in realtà alcune tematiche care alla comunità sorda possono nascondersi fra le righe. Occorre ricordare che la traduzione, infatti, è un processo poetico a tutti gli effetti, il quale lascia al traduttore quella possibilità di esprimersi di cui la comunità sorda tanto sente il bisogno.

---

<sup>145</sup> La citazione viene riportata da Sutton-Spence, 2005, p. 23.



Un aspetto che non possiamo non notare nella riflessione di Sutton-Spence è l'espressione *usually hearing poets*: ecco, riteniamo che proprio in queste parole sia racchiuso il problema. L'idea di attingere alla cultura udente dà l'impressione ai sordi di non poterne avere una propria, riprende l'idea di comunità oppressa di cui parla Fontana. È però vero che quel patrimonio, grazie alla traduzione, ha la potenzialità di appartenere anche al sordo: muovere verso una differente visione, che al traduttore conferisce pieno valore e che alla traduzione attribuisce un ruolo positivo, può consentire il superamento di tale preconcetto.

Ulteriore questione che trapela dalle parole di Sutton-Spence è l'idea che la poesia «serva» per esprimere idee ed emozioni, quindi nel momento in cui ci si trova a tradurre si maneggiano idee ed emozioni altrui che bisogna per forza di cose fare propri. Ma è questo il vero scopo della poesia? Non si tratta di una concezione alquanto riduttiva? L'impressione che se ne trae è che, così come la traduzione verso le lingue segnate in senso lato si trova in una fase protometalinguistica [cfr. Fontana, 2013], allo stesso modo, o in misura maggiore, vi si trova la traduzione letteraria nello specifico. Se infatti per le lingue vocali la traduttologia ha affinato e va affinando delle precise consapevolezze, queste tuttora stentano a essere estese alle lingue dei segni (probabilmente per la ristrettezza di traduttologi che si occupano di lingue segnate). Trapela la necessità di fare confluire determinate consapezze dalla lingua vocale alla lingua segnata, ma guardando alle caratteristiche proprie della lingua dei segni. In questo modo, il processo di traduzione verso le lingue dei segni potrà essere percepito a pieno titolo come processo poetico della letteratura, processo che consente di ripensare la poesia stessa.

#### **4.5 La traduzione come affermazione identitaria**

Nella primavera del 1981, nella calda Sicilia, avviene l'incontro fra due poeti: Ignazio Buttitta e Joseph Castronovo. Ci si potrebbe chiedere cosa abbiano in comune due poeti i cui stessi nomi hanno un suono così differente, l'uno siciliano, l'altro americano. Eppure Castronovo non è certo un cognome americano, il padre aveva origini siciliane: era di Bagheria, come Buttitta. Bagheria, quel piccolo

paesino della provincia palermitana, quel paesino che se non fosse stato per il film di Tornatore nessuno conoscerebbe, all'infuori dei siciliani. Eppure, non è solo la comune origine a legare i due poeti. Uno compone in dialetto siciliano, l'altro in ASL. Questo potrebbe in apparenza sembrare ragione di contrapposizione, eppure è, al contrario, luogo del contatto. Come affermano Antinoro Pizzuto e Russo Cardona [2002], la poesia in lingua segnata è espressione di una particolare comunità linguistica, la comunità sorda, che per certi versi può essere paragonata alla comunità dialettologa: in comune con il dialetto vi è la condizione di lingua minoritaria, e di conseguenza l'aver sperimentato «una lunga storia di oppressione e misconoscimento» [Antinoro Pizzuto & Russo Cardona, 2002, p. 2]. Quell'incontro fra Buttitta e Castronovo è l'incontro fra due poeti che capiscono di avere molto da dire, insieme. Nel maggio dello stesso anno, in una libreria di Palermo, si tiene uno spettacolo intitolato «Occhi», organizzato da Antinoro Pizzuto, durante il quale Buttitta e Castronovo presentano le loro poesie, in due lingue così diverse eppure così vicine.

Buttitta non aveva mai sentito parlare, fino ad allora, di lingue dei segni, né di poeti sordi segnanti. Castronovo non aveva mai incontrato un poeta udente che componesse in dialetto. Ma la comprensione fra i due poeti non avrebbe potuto essere più immediata, nonostante e al di là delle barriere create dalle lingue molto diverse usate da ciascuno dei due. Il profondo interesse reciproco portava in breve i due poeti a impegnarsi in uno straordinario recital comune, intitolato significativamente «Occhi», tenutosi a Palermo nel maggio 1981. [Antinoro Pizzuto & Russo Cardona, 2002, p. 3]

Il sottotitolo di quello spettacolo era «Poesie in lingua dei segni e poesie in dialetto si incontrano»: venivano presentate insieme poesie in dialetto siciliano e in ASL, con la «consapevolezza della comune condizione minoritaria e della ricchezza espressiva del proprio patrimonio linguistico» [Antinoro Pizzuto & Russo Cardona, 2002, p. 4]. Si è svolta anche la pionieristica impresa di interpretare da e in due diverse lingue dei segni (la LIS e l'ASL), nonché due diverse lingue parlate (il siciliano e l'italiano). Il dialetto e la lingua dei segni hanno trovato un punto d'incontro grazie alla traduzione letteraria, in grado di rivelare l'affinità fra queste

due lingue e di consentire a un pubblico misto di sordi e udenti di avvicinarsi al contempo alla cultura siciliana e alla cultura sorda.

Quale è il senso della letteratura e della traduzione per una comunità che compie un percorso verso l'identità (che sia affermazione identitaria, nel caso delle lingue dei segni, o legame con la tradizione da cui l'identità si origina, nel caso del dialetto)? Quale rapporto lega letteratura e identità? Appartenere a un gruppo di minoranza, sperimentare l'oppressione, dovere lottare per utilizzare la propria lingua: una tale esperienza ha un impatto così forte da penetrare in maniera quasi sistematica nella letteratura. Si osserva infatti che fra i temi più ricorrenti della poesia in lingua dei segni vi è la condizione di sordità (a cui spesso si correla la difficoltà di essere sordi in un mondo udente) e la lingua dei segni stessa. Al contempo, le poesie in dialetto spesso presentano tradizioni locali, riti, usanze perdute, ma anche il dialetto stesso talvolta costituisce il tema predominante. La poesia in dialetto e la poesia in lingua dei segni sono riflesso di una comunità che percepisce il bisogno di affermare la propria identità, di rendersi visibile agli occhi della comunità di maggioranza, e di conseguenza anche la traduzione è insignita del compito di fare trapelare questa volontà, di riprodurre il cuore pulsante che si nasconde dietro queste realtà.

Bisogna tenere conto che l'aspetto identitario viene inserito nella traduzione talvolta in maniera inconsapevole: dato che non si traduce verso una lingua ma verso una *langue-culture*, la cultura non può essere scissa dal processo traduttivo, pertanto i tratti culturali sono presenti che il traduttore lo voglia/sappia o meno. Bauman *et alii* [2006], prendendo in considerazione la traduzione letteraria delle favole verso le lingue dei segni, notano come sia inevitabile inserire elementi della cultura sorda, magari facendo diventare, volontariamente o meno, i personaggi sordi: gli autori riportano l'esempio di Cappuccetto Rosso, in inglese *Little Red Riding Hood*.

Often in the process of translation, Deaf cultural behavior, values, or norms find their way into the work, whether the translator is aware of this or not. For example, in telling «Little Red Riding Hood», a translator may unconsciously make the characters «Deaf» by assigning them behavior and discourse that are

visually based, akin to those in the DEAF WORLD (such as waving one's hands to get attention of another character). An example of conscious translation (i.e., adaptation) of this story might involve making the mother, girl, and grandmother Deaf and the Wolf hearing, to set up a dichotomy that reflects conflicts in the culture.

[Bauman *et alii*, 2006, pp. 32-33]

Il vantaggio della traduzione, dunque, non è soltanto quello di avere un testo che entra a fare parte del patrimonio sordo, quanto piuttosto quello di avere un testo che vi fa accesso nella lingua dei segni, intesa come *langue-culture*: la differenza non sta nell'accessibilità (molti sordi, magari con sforzo, sarebbero in grado di leggere in italiano), ma nel fatto che quando un testo acquisisce una nuova forma in lingua segnata ne acquisisce anche i tratti culturali, rende consapevoli i sordi di potersi rispecchiare in quei tratti, o in altre parole contribuisce alla costruzione dell'identità sorda. Ci troviamo in accordo con Cronin [2006], il quale afferma che avere una letteratura nella propria lingua è un'affermazione identitaria<sup>146</sup>.

Tradurre implica dialogare con l'Altro, e così riconoscere sé stesso come diverso dall'Altro. Landowski [1997] afferma che l'identità può riconoscere la propria differenza grazie all'alterità, definendosi a partire dal contenuto che viene attribuito agli aspetti che determinano la differenza, o in altre parole a partire dalla maniera in cui l'Altro viene oggettivato nella sua alterità. Le persone sorde anche grazie alla traduzione si riconoscono nella differenza rispetto alla comunità udente, scoprono la loro identità, si creano come comunità.

Sappiamo che la comunità sorda è molto eterogenea, è costituita da persone che sentono di avere una forte identità sorda ma anche da persone che ne rimangono ai margini (cfr. cap. 1). Benché le sfumature siano molteplici, quello dell'identità sorda resta un concetto con cui i sordi si confrontano, alla luce innanzitutto del bisogno umano di definirsi. La traduzione ha a nostro avviso un

---

<sup>146</sup> Potremmo a questo proposito citare Bandia, in quale insiste sul ruolo della traduzione nella definizione identitaria, sottolineando (con specifico riferimento al contesto africano) che « le fait d'affirmer son identité en soulignant la différence linguistique dans une langue globale est un moyen de subvertir et de remettre en question l'héritage nefaste du colonialisme » [Bandia, 2018, p. 98].

ruolo fondamentale nel costruire l'identità sorda, nel delineare gli aspetti identitari in cui una persona sorda può riconoscersi e così trovare il proprio posto nel mondo: a nostro avviso di conseguenza si potrebbe parlare, oltre che di processo poetico della letteratura, anche di processo antropopietico, rispetto alla costruzione di un'identità individuale e sociale.

**LA TRADUZIONE IN LINGUA DEI SEGNI: QUANDO IL CORPO È SENSO**

**5.1 Tradurre con il corpo, tradurre il corpo: una prospettiva *embodied***

Scegliere una postazione dal quale possa essere visibile al pubblico, avere un aspetto curato, indossare abbigliamento in tinta unita il cui colore, scuro per chi ha pelle chiara o viceversa, faccia risaltare le mani e il volto, evitare di indossare gioielli il cui luccichio potrebbe creare fastidio. Sarebbe impensabile che a un interprete o un traduttore di lingua vocale venissero richieste tali attenzioni, mentre è un obbligo per chi interpreta/traduce in lingua dei segni. La ragione, in linea con quanto abbiamo esposto fin qui, risiede proprio nell'aspetto visivo: se le lingue dei segni vengono recepite attraverso la vista, allora è proprio al canale visivo che un interprete/traduttore deve rivolgere la propria attenzione, facendo sì che nulla possa distrarre dai contenuti veicolati. Così come un interprete di lingua vocale si preoccupa di una distrazione uditiva (in presenza di un microfono che fischia, ad esempio, non potrebbe continuare), allo stesso modo un interprete di lingua dei segni è tenuto a verificare che non vi siano distrazioni visive. Non è richiesta tuttavia soltanto un'attenzione alla scena, allo sfondo, ma, come dicevamo, anche al proprio, personale aspetto fisico: l'immagine stessa dell'interprete/traduttore è legata a specifiche norme in quanto il suo ruolo è quello di «incarnare» il contenuto interpretato/tradotto, di fare sì che il proprio corpo, nella sua interezza, diventi ora la voce di una persona interpretata, ora la pagina di un libro tradotto. In ogni caso, qualsiasi sia il contesto d'uso della lingua dei segni, dunque non soltanto interpretariato/traduzione professionale, il corpo mantiene un primato indiscutibile in quanto rappresenta il canale comunicativo, indispensabile affinché la comunicazione possa avere luogo.

Un saggio del 2014 di Sutton-Spence e de Quadros, dedicato alla visione che i poeti in lingua dei segni hanno della poesia, ha un titolo molto eloquente: «I am the book». Il titolo riprende il pensiero di Paul Scott, poeta che compone in

BSL, il quale ha chiaro che, mentre per le persone udenti che intendono leggere una poesia l'azione da compiere *in primis* è prendere un libro dallo scaffale, per le persone sorde è il poeta a rappresentare il libro. Si tratta di una condizione che distingue in modo netto le due differenti maniere di approcciarsi alla poesia, o alla letteratura in genere: mentre un'opera scritta in una lingua vocale può essere letta interamente senza che il lettore abbia idea di quale sia l'aspetto del suo autore, chi si avvicina alla letteratura in lingua segnata si troverà di fronte una presenza fisica che riproduce l'opera, in diretta o in differita tramite video. Questa riflessione non vale soltanto per la letteratura prodotta in origine in lingua segnata, ma è del tutto sovrapponibile alla traduzione: allo stesso modo, infatti, una traduzione in lingua segnata non può prescindere dalla presenza fisica della persona che interpreta.

Il corpo nell'arte è sempre esistito e da sempre viene valorizzato: basti pensare alla Venere di Botticelli, espressione dell'ode al corpo femminile che risale alla fine del Quattrocento. Al contempo, il corpo è associato alla ritualità, spesso è proprio a livello fisico che compaiono i segni dei riti di passaggio. Eppure, non dobbiamo dimenticare che la tradizione occidentale ha storicamente fatto propria l'idea che il corpo sia l'antitesi della purezza, a partire dalla concezione biblica secondo la quale il corpo è punizione divina, fardello dato agli uomini a seguito della Caduta dall'Eden e del peccato originario, così come dall'idea platonica di corpo come prigioniero dell'anima. Per quanto concerne nello specifico la lingua dei segni, potremmo affermare che la volontà, diventata normativa a seguito del Congresso di Milano del 1880, di interdire l'uso del segnato, è di certo almeno in parte riconducibile a tale visione dell'epoca.

È solo nel secolo scorso che l'idea di corpo viene recuperata, in parallelo con la consapevolezza che non è sostenibile la scissione fra corpo e mente, ovvero il concetto che da Damasio [1994] è stato definito come «l'errore di Cartesio». Vorremmo in particolare fare riferimento all'*embodied cognition*, che proprio sul corpo, sul possedere un corpo che agisce nel mondo, è incentrata. Il concetto di *embodiment*, ovvero l'idea che la cognizione umana si costruisca a partire dal corpo e dall'interazione con l'ambiente, comincia ad affermarsi nelle scienze cognitive a partire dalla fine degli anni '80. In realtà, già negli anni '70 hanno inizio le prime

riflessioni sul tema: si pensi allo studio di Paul Key, il quale osserva che i colori, benché abbiano delle caratteristiche fisiche proprie, esistono soltanto in quanto il corpo è in grado di percepirli, grazie ai coni localizzati nella retina deputati alla percezione dei colori e alle reti neuronali [Kay & McDaniel, 1978]. Questa riflessione di Kay rappresenta uno dei primi lavori che nel Novecento mettono in evidenza il ruolo del corpo nella cognizione e nella lingua, dopo una lunga tradizione che ne ha del tutto ignorato l'importanza. L'*embodied cognition* nasce in netta contrapposizione con il cognitivismo classico, per il quale i processi cognitivi sono analizzabili in termini di processi che manipolano simboli informativi sulla base di un criterio algoritmico; il presupposto della prospettiva *embodied*, incarnata, è il legame fra linguaggio e sistema sensomotorio. Vengono prese nello specifico in considerazione le potenzialità dell'*embodied simulation* [Gallese & Sinigaglia, 2011], che, per effetto dei neuroni specchio, consente l'attivazione di circuiti neurali correlati ad azioni e percezioni anche quando queste non sono sperimentate in prima persona, ma da altri<sup>147</sup>. La visione *embodied* ha un carattere molto innovativo, che come dicevamo viene accolto con favore dagli studi sulle lingue dei segni e sul gesto, i quali individuano un *continuum* fra azione, gesto, segno e parola [Volterra *et alii*, 2019].

Sappiamo che, in merito alle lingue dei segni, nel Novecento avviene la presa di coscienza del valore di lingua: tale consapevolezza non poteva che subentrare in questo periodo storico. È infatti solo quando l'importanza del corpo viene riconosciuta che le lingue segnate, corporee per eccellenza, possono essere considerate come lingue: già *Sign Language Structure* di Stokoe [1960], apripista della ricerca sulle lingue dei segni, pone l'attenzione sul corpo all'interno del processo comunicativo segnato. Su questa scia, e in maniera sempre più consapevole, proseguono gli studi; citiamo ad esempio le riflessioni di Jouison, che analizza il coinvolgimento corporeo e parla di « configurations corporelles » [Jouison, 1995, p. 146] di cui riconosce il valore iconico, e di quelle di Cuxac, che

---

<sup>147</sup> Nel momento in cui per esempio una persona viene esposta a una frase come «Marco prende il libro», benché non stia compiendo personalmente l'azione citata, si attivano i medesimi circuiti neurali che si attiverebbero se l'azione venisse compiuta nella pratica [Barsalou, 2010].



ipotizzando un « processus d'iconicisation de l'expérience perceptivo-pratique » [Cuxac, 2000, p. 27] altro non fa che riconoscere il ruolo del corpo e delle sue percezioni, a partire dal quale ha luogo il processo di iconicizzazione<sup>148</sup>. Inoltre, concetti chiave nello studio tanto delle lingue vocali quanto delle lingue segnate, come la multimodalità, si nutrono di studi che propongono un approccio *embodied*, quali ad esempio quelli di Goodwin [2000; 2010].

Potremmo dunque affermare che nel Novecento il legame fra corpo e linguaggio appare sempre più evidente, non solo nell'ambito degli studi sulle lingue segnate e sul gesto ma anche in merito alle lingue vocali. Troviamo interessante a questo proposito soffermarci sul pensiero di Meschonnic [1982a], il quale fa riferimento a un *continu corps-langage* al fine di porre in evidenza lo stretto legame che caratterizza corpo e linguaggio.

Le rythme est tellement lié au corps, tellement joué par notre corps, qu'il a produit, dans ses échanges corporels-langagiers, des métaphores. La critique du rythme est la critique de ces métaphores. Ce qui ne signifie pas, au sens familier, les critiquer. Mais tenter de comprendre ce qu'elles disent. D'entendre le corps à travers le physiologisme. Saisir l'historicité du corps à travers la métaphysique du corps-nature. Il y a des échanges d'organes. Spire avait écrit : « *Entendre* c'est prononcer aussi »<sup>149</sup>. L'oreille est une « bouche sonique » pour Tomatis<sup>150</sup>, qui écrit : « Parler, c'est jouer de son corps » (ibid., p. 145), inversant, et cette inversion est créatrice, le rapport conventionnel entre le langage et le corps : « le corps humain est l'instrument du langage » (ibid., p. 179). Inversion aussi, chez Lacan : « Un corps [...] c'est de la parole comme telle qu'il surgit »<sup>151</sup>.  
[Meschonnic, 1982a, p. 654]

Secondo l'autore, il legame significativo fra corpo e linguaggio si colloca all'origine delle metafore. Inoltre, l'*excursus* proposto dallo studioso<sup>152</sup> recupera nella letteratura l'idea che il corpo crei il linguaggio e al contempo il linguaggio crei il corpo.

---

<sup>148</sup> Notiamo che le considerazioni sulla lingua segnata dei due studiosi francesi accostano all'aspetto corporeo la componente iconica, aspetto su cui torneremo.

<sup>149</sup> Meschonnic cita: Spire, A., *Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des techniques poétiques*, José Corti, Paris 1949, p. 55.

<sup>150</sup> Meschonnic cita: Tomatis, A., *L'oreille et le langage*, Le Seuil, Paris 1963, p. 69.

<sup>151</sup> Meschonnic cita: Lacan, J., *Scilicet* n. 6/7, 1975, p. 50.

<sup>152</sup> Fra gli studiosi citati compare Tomatis, otorinolaringoiatra noto per i suoi studi sulla sordità e il linguaggio, con particolare attenzione ai neonati.

Meschonnic si interroga sulla presenza della corporeità in differenti tipi di linguaggio (considerando anche la questione dello scritto), e giunge all'affermazione che il corpo vive nel linguaggio in relazione al ruolo che vi riveste il ritmo: ritiene pertanto che proprio il linguaggio poetico sia il più corporeo. L'idea di corporeità del linguaggio poetico la ritroviamo anche in Jakobson, il quale sostiene che la funzione poetica « met en évidence le côté palpable des signes » [Jakobson, 1963, p. 218]. Per Jakobson la funzione poetica (delle poesie, ma anche, per esempio, delle pubblicità) è caratterizzata dal ruolo primario del messaggio stesso: si ritrovano degli elementi che sfruttano la materia fisica del suono (come la paronomasia) per attirare l'attenzione proprio sul messaggio.

Nel caso delle lingue dei segni, è possibile individuare una maggiore corporeità nel linguaggio poetico? Si potrebbe, sulla scia di Meschonnic, individuare una corrispondenza fra coinvolgimento corporeo e ritmo? Teniamo conto innanzitutto che in questo caso il legame fra linguaggio e corpo è dotato di inscindibilità assoluta: il corpo non può mai essere scisso dal linguaggio in quanto ne costituisce il canale comunicativo, la comunicazione non può avere luogo in assenza della corporeità. Il corpo è presente in qualsivoglia uso linguistico, ma delle differenze sono riscontrabili. Come abbiamo già sottolineato, osserva Russo Cardona [1999, 2004] che alla tipologia testuale si correla una maggiore o minore iconicità: l'«iconicità dinamica», caratteristica delle strutture iconiche produttive, è riscontrabile in prevalenza in poesia e nella narrazione drammatizzata, mentre nelle conferenze è di gran lunga meno presente; tale osservazione conferma la sua ipotesi relativa alla presenza di una relazione fra «stratificazioni iconiche» e diversi usi della lingua. Tenendo conto che le potenzialità iconiche della lingua sono legate al contesto d'uso, potremmo sostenere che proprio le stratificazioni iconiche, il ricorso più o meno frequente all'iconicità (correlata alla corporeità, come sostenuto da Jouison e Cuxac), possano consentire di individuare maggiore o minore coinvolgimento corporeo, che alla maniera di Meschonnic vogliamo intendere come ritmo. In una traduzione che si colloca in ambito artistico, quale è la traduzione poetica, appare pertanto necessario dare vita a un *discours* che si incentri proprio sugli aspetti iconico-corporei, individuabili nelle *Structures de Grande*

*Iconicité*: è difatti mirando a un pieno coinvolgimento corporeo (si pensi al *transfert de personne*, che implica la necessità di «incorporare» il personaggio) che non soltanto si può ottenere una poesia vicina per strategie alle produzioni poetiche originarie in lingua segnata, ma si può anche conferire un ruolo centrale al corpo, che diventa artefice della forma-senso.

## **5.2 Dai sensi al senso: itinerari cognitivi**

Come sostiene Oliver Sacks [1989], noto neurologo, gli udenti nel momento in cui leggono o immaginano una persona che parla sono in grado di «udire» una voce nell'orecchio interiore. Una persona sorda può essere perfettamente in grado di apprezzare le bellezze di una lingua scritta, benché non possa avervi accesso tramite l'udito, non possa sentirne la voce; la lingua scritta potrà parlargli in modo visivo, il sordo potrà «vedere la voce» delle parole.

Con il suo volume *Seeing Voices* del 1989 (tradotto in Italia l'anno successivo con il titolo *Vedere Voci*), Sacks si sposta dai suoi consueti studi sui disturbi neurologici per indagare la questione della sordità e il complesso mondo che tutt'intorno si costruisce<sup>153</sup>. Vedere voci potrebbe apparire in sé un ossimoro: entrambi i termini sono legati in maniera netta a due aree sensoriali che non soltanto sono considerate diverse ma addirittura opposte fra di loro. Lo studioso si approccia al tema illustrando come la vista abbia avuto la capacità di compensare all'assenza dell'udito al punto da consentire la comparsa delle lingue dei segni, che proprio sul canale visivo si basano. Che cosa significa ascoltare per una persona sorda? Vediamo di rispondere a questa domanda come risponderebbe un sordo, ovvero considerando come si segna ASCOLTARE in LIS.

---

<sup>153</sup> L'approccio di Sacks, che qui vorremmo riprendere, non si sofferma sulla perdita (in questo caso, uditiva), ma sul guadagno che dalla sordità se ne trae, e che lo studioso individua nella vista.

Fig. 5.1 ASCOLTARE, segno 1 e segno 2 (*Spread The Sign*)<sup>154</sup>



Esistono due differenti segni, riportati in *Spread The Sign* come (1) e (2), che meglio non potrebbero riflettere il profilo della persona sorda: il sordo è colui che riesce ad «ascoltare» grazie alla vista (1), ma al contempo è una figura che vive in una società udente, che è a contatto con delle persone abituate ad «ascoltare», a ricorrere all'udito (2). Contrariamente a quanto si potrebbe credere, l'azione di ascoltare, così intesa, appartiene del tutto alla persona sorda, nell'ascolto si radica la relazione interna ed esterna alla comunità sorda. Oltre che un'esperienza uditiva fondata sull'interazione, potremmo interrogarci sul corrispondente dell'udito che appartiene all'orecchio interiore. Sacks riporta l'esperienza del poeta sordo segnante Clayton Valli: «when a poem is coming to him, feels his body making little signs – he is, as it were, speaking to himself, in his own voice» [Sacks, 1989, p. 134]. Il concetto di voce, o di voce che sopraggiunge, è chiaro a una persona sorda: tuttavia non è certo la voce che si ascolta internamente anche quando nessun suono sta tecnicamente attraversando l'orecchio, ma è piuttosto un input che, proprio come accade agli udenti, conduce all'idea, ma in questo caso si concretizza nelle mani che d'improvviso cominciano ad articolare i segni, a dare forma all'intuizione.

A nostro avviso, intendere l'ascolto considerando tali peculiari sfaccettature non può che collocarsi alla base della traduzione in lingua dei segni: tradurre verso una lingua segnata significa partire da un *discours* pensato per essere

---

<sup>154</sup> <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>  
«Spread The Sign», consultato il 28 ottobre 2020.

ascoltato (in maniera fisica attraverso l'udito, perché declamato da altri o da sé stessi in lettura esofasica, oppure ricorrendo alla propria voce interna, attraverso lettura endofasica) e giungere a un *discours* pensato per essere «ascoltato» attraverso la vista. Spostare l'esperienza percettiva di ascolto dall'udito alla vista costituisce il presupposto per costruire delle riflessioni a partire dai sistemi percettivi e i meccanismi dell'*embodied cognition*, con l'obiettivo di esplorare i percorsi della sensorialità e osservare come i sensi cooperano, si intrecciano fra loro, al contempo opponendosi e legandosi.

Nel processo traduttivo, quale rapporto intercorre fra corporeità e sensorialità? Mutuiamo dalla filosofia, e in particolare dalla fenomenologia, la distinzione fra *Körper* e *Leib*, in cui il primo è il corpo anatomico, mentre il secondo è il corpo vivente. Tale distinzione consente di porre l'accento sull'esperienza legata alla corporeità, sull'inscindibilità di avere un corpo ed essere corpo<sup>155</sup>. Appare evidente che, benché l'aspetto anatomico non sia trascurabile, il nostro interesse si orienta in prevalenza verso il *Leib*, il corpo che vive nel mondo, che interagisce con il mondo, che muta a partire dall'esperienza con il mondo. Merleau-Ponty [1945] sostiene che la percezione, alla quale riconosce il primato, necessita di essere acquisita, in quanto è frutto dell'interazione fra l'organismo e l'ambiente circostante: a partire dai propri sensi, l'uomo entra in contatto con il mondo. Il pensiero di Merleau-Ponty è precursore di una logica *embodied* che pone l'accento sul fatto che lo stesso stare al mondo dell'uomo non è scindibile dal suo essere carne. Vorremmo in particolare soffermarci sul pensiero di Merleau-Ponty al fine di fare presente la centralità della sinestesia nel processo percettivo, che per lo studioso si presenta in maniera sistematica. La sinestesia, proprio come la metafora, è di solito intesa come artificio poetico, ma in realtà entrambe hanno un ruolo pregnante nel linguaggio umano, e l'uso poetico non ne è che il riflesso.

Nel passaggio da una lingua vocale a una lingua segnata e viceversa, in cui ci si muove fra diverse sensorialità, il meccanismo sinestesico ha un ruolo cardine, in quanto la sinestesia è alla base del dialogo fra i due mondi. Ne consegue, a nostro

---

<sup>155</sup> Così come afferma Husserl nelle sue *Meditazioni Cartesiane*, il soggetto è definito dall'incarnazione e dall'essere nel mondo, da cui deriva anche la percezione dell'alterità.

avviso, che la traduzione stessa dovrà configurarsi come processo sinestesico, delineato in stretta connessione con la corporeità. La commistione di sensi che caratterizza il processo traduttivo ci porta infatti a ritenere che la significanza non possa che essere di natura sinestesica: non può infatti prescindere dal livello sensoriale che, pur non essendo in maniera diretta un livello linguistico, influisce sul processo linguistico e lo modella nella misura in cui i sensi, in dialogo fra loro, fanno senso. Dovranno dunque essere individuate delle strategie che pongano in relazione ritmo e sensi, e che consentano di re-enunciare il ritmo anche nel quadro di una differente percezione sensoriale. Nel concreto, quello che ad esempio è in teatro un improvviso silenzio potrà ad esempio tradursi in un blocco del movimento, una voce rotta diventerà un'azione interrotta, quanto era udibile cesserà di essere udito e quanto era visibile cesserà di essere visto, con rapporti fra sensi che diventano « correspondances », come direbbe Baudelaire.

### 5.3 Corpo e *mimesis*

Nel momento in cui si traduce verso la lingua dei segni, il ruolo del traduttore, in maniera camaleontica, è quello di mutare il suo corpo al fine di incarnare l'opera da tradurre. Ma mentre il corpo del camaleonte muta in maniera passiva, quindi che il povero animaletto lo voglia o meno, al contrario il ruolo del traduttore si configura come attivo, il corpo muta per la volontà del traduttore di tendere al testo originario acquisendo una nuova forma che appartiene alla *langue-culture* d'arrivo: tale processo è inquadrabile nel concetto di μίμησις (*mimesis*). Il termine greco *mimesis* viene di solito inteso come imitazione/rappresentazione operata dalla letteratura o, più in generale, dall'arte; tuttavia, come esplicita Mattioli [1993], il concetto di *mimesis* è di gran lunga più complesso: benché venga spesso fatto coincidere con quello di imitazione e adattamento, la *mimesis* è caratterizzata da molte più sfaccettature che comprendono «pensare e agire, teoria e prassi, sentimenti e riflessione» [Mattioli, 1993, p. 3], e nulla ha a che vedere con la passività. In accordo con Mattioli si esprime Lavieri [2004], secondo il quale la questione della *mimesis* rappresenta uno dei principali temi della tradizione teorica occidentale, difatti è oggetto d'interesse di più discipline. In ambito traduttologico,

nello specifico, la *mimesis* così intesa vede la traduzione come processo che si articola a partire dal testo originario, ma che si configura come processo poetico.

Alla luce di quanto abbiamo sostenuto, dedurremo che la *mimesis* del processo traduttivo in lingua dei segni non può che avere natura corporea. Se da una parte la notevole iconicità che caratterizza le lingue dei segni fa sì che, oltre ai *transfert*, anche le unità lessicali siano dotate di potenziale mimetico e lascino possibilità al traduttore di esercitare la sua creatività<sup>156</sup>, a nostro avviso la *mimesis* corporea può trovare piena realizzazione nelle *Structures de Grande Iconicité*, che non soltanto, essendo strutture particolarmente iconiche, riescono alla perfezione nel compito di imitazione del reale, ma sono anche quelle che lasciano maggiore possibilità creativa, essendo strutture che si producono in maniera differente volta per volta. Tradurre ricorrendo in larga misura alle *Structures de Grande Iconicité* consente un passaggio dall'uditivo al visivo, dallo scritto al segnato, che è *mimesis* intesa come *pòiesis*.

Potremmo tuttavia spingerci più avanti notando che la parola *mimesis* condivide la radice con un'altra parola di origine greca, μίμος, tradotta come «mimo». Il mimo prevede la centralità di un corpo il cui scopo è quello di imitare la realtà; si tratta di una tecnica scenica da cui deriva la pantomima, rappresentazione in cui il *performer* evita del tutto di fare ricorso alla parola<sup>157</sup> e si esprime attraverso il gesto, i movimenti del corpo, le espressioni facciali. La pantomima è un genere molto noto al grande pubblico, in gran parte grazie al cinema muto (si pensi, fra tutte, alle pantomime di Charlie Chaplin). Nella pantomima, l'azione non si avvale affatto del parlato/sonoro, ma si basa su gestualità, espressioni del volto, movimento, danza<sup>158</sup>. Appare evidente che uno

---

<sup>156</sup> È possibile anche, in un uso poetico della lingua, variare leggermente i parametri con precisa finalità semantica, dando vita a una metafora (cfr. § 4.2).

<sup>157</sup> Che nella pantomima il parlato sia assente viene sottolineato anche da McNeill [1992], il quale, come dicevamo (cfr. cap. 1), inserisce la pantomima nel *Kendon's continuum*. All'interno di questo paragrafo torniamo su McNeill e discutiamo il dibattito che ha generato.

<sup>158</sup> Sono solo gli ultimissimi film, a cavallo fra cinema muto e avvento del sonoro, a presentare musica e, in minima misura, voci e suoni: il cinema muto propriamente detto ne era del tutto privo e la proiezione dei film muti, che di solito si svolgeva in teatro, veniva accompagnata da musicisti o addirittura intere orchestre che creavano un sottofondo di musica dal vivo. In questo caso, il sonoro entrava a tutti gli effetti nello spettacolo durante la *performance*, ma ne restava incorporato e, sebbene avesse un ruolo significativo all'interno dello spettacolo, non era



spettacolo così strutturato può essere colto nella sua pienezza anche da chi non ha accesso al canale uditivo: potremmo dire che tanto il mimo quanto la pantomima riflettono il pensiero visuale che è caratteristica dei sordi, ragione per la quale ci si è avvalsi di materiale tratto da pantomima e cinema muto negli studi sulle lingue segnate<sup>159</sup>. È stato inoltre notato che spesso dietro celebri pantomime si celano proprio i sordi: Chaplin stesso ha collaborato con un artista sordo, Granville Redmond, di cui apprezzava proprio le capacità nella pantomima<sup>160</sup>. Notiamo anche che alle strategie di mimo si correla la già citata tecnica del VV, che gioca proprio sull'aspetto visivo<sup>161</sup>; il VV è un'invenzione di Bernard Bragg, che dal mimo era affascinato e che inventò il *sign-mime* come strategia teatrale che sul mimo si imperniava [cfr. Padden & Humphries, 2005]. La *performance* mimata, e in tempi più recenti il vero e proprio VV, ha trovato proseguimento in vari artisti sordi, fra i quali citiamo gli italiani Giuseppe Giuranna e Nicola Della Maggiora; in contesto francese ricordiamo Guy Boucheveau e Simon Attia.

---

imprescindibile; essendo la musica esterna alla pellicola, quando oggi si guarda un film muto la musica è del tutto assente.

<sup>159</sup> Sia in Fontana e Fabbretti [2000] sia in Fontana e Raniolo [2015], i dati sono stati elicitali mostrando agli intervistati uno stralcio del film comico di Stanlio e Ollio «Muraglie» del 1931 e chiedendo di narrare la scena vista. L'intento di entrambi i lavori era di analizzare le labializzazioni in lingua segnata, la scelta di tale film si è rivelata efficace sia in quanto la vicenda si svolgeva sul piano dell'azione ed era perfettamente chiara alle persone sorde, sia perché la lettura labiale non poteva essere d'aiuto in quanto il film era in inglese; la scena è stata presentata del tutto senza audio, tenendo conto degli eventuali residui o recuperi uditivi degli intervistati. «Muraglie», prodotto nella fase di passaggio dal cinema muto alla comparsa del sonoro, benché presenti musica e parlato, è del tutto intriso di pantomima.

<sup>160</sup> Afferma Schetrit [2016]: « À l'origine, le cinéma était muet, les acteurs entendants avaient donc des rôles muets. Ils étaient même parfois formés par des sourds tels l'artiste peintre américain Granville Redmond afin de travailler leurs expressions du visage... Charles Chaplin est un bon modèle de cette collaboration. Pendant son séjour à Los Angeles, Granville se lie d'amitié avec Charles Chaplin, qui admirait l'expressivité naturelle de cette personne sourde qui utilisait tellement et tellement bien le pantomime pour appuyer et accompagner ce qu'il disait en signe (utilisant l'*American Sign Language*). Charles Chaplin a demandé à Granville Redmond de l'aider à développer la *technique d'expressions du visage et du corps* ce que Charles Chaplin largement utilisé plus tard dans ses films muets. Et Chaplin, voyant les qualités expressives de Granville, l'a lancé dans le monde du cinéma lui confiant des rôles d'acteur muet, comme le rôle de sculpteur dans son film *Les lumières de la ville* (*City Lights*, 1931). Et dans ce film très connu de Chaplin, la seconde rôle d'actrice Virginie Cherrill est un personnage aveugle, tragique et pathétique. De même Granville a joué dans plusieurs films muets avec Chaplin, *Une vie de Chien* en 1918, *Le Kid* en 1921 » [Schetrit, 2016, p. 306].

<sup>161</sup> « *Le Visual Vernacular*, communément appelée VV par les poètes qui la pratiquent, est une intégration de techniques pantomimiques acquises à l'école Marceau et des structures grammaticales courantes de l'ASL » [Chateauvert, 2014, p. 80].



Innegabile dunque il legame fra mimo, pantomima, gesto e segno, ma al contempo indubbia la differenza. Vorremmo sottolineare con chiarezza che lingua dei segni e mimo non vanno confusi, come veniva già affermato decenni fa nei primi studi sulle lingue segnate [Cuxac & Abbou, 1985]. Non ci sono dubbi sul fatto che le lingue dei segni e il mimo siano due forme comunicative che, benché condividano il ricorso al canale visivo-gestuale e la centralità del corpo, sono fra loro non solo diverse ma del tutto non paragonabili: la lingua dei segni è una lingua, il mimo è una forma comunicativa che può veicolare soltanto informazioni di natura molto semplice e concreta, sarebbe impossibile o quantomeno molto poco efficace tentare di esprimere una questione astratta ricorrendo al mimo.

Attestato però che tale legame esiste, non possiamo non mettere in rilievo una significativa criticità a esso correlata: nella storia il segno è stato accostato al mimo al fine di devalorizzarlo. L'accostamento segno/gesto e mimo con accezione negativa data di secoli: basti pensare al già menzionato evento chiave nella storia dei sordi, il Congresso di Milano del 1880, durante il quale il segnato dei sordi, mentre veniva messo al bando, lo si definiva «linguaggio mimico»; tale locuzione oggi non è più in uso in quanto sostituita con «lingua dei segni», una volta affermatane la natura linguistica, ma l'accezione negativa del mimo permane<sup>162</sup>. Anche in ambito educativo è stata riscontrata la percezione negativa del segno/mimo, addirittura considerato espressione più animale che umana: cita Fontana [2017] le parole della mamma di una bambina sorda, che ha dichiarato «Paola deve parlare come tutti i bambini della sua età, non come le scimmie» [Fontana, 2017, p. 234]. Se dunque il mimo è stato (ed è) accompagnato da un'accezione negativa, la sua condizione è paragonabile a quella dell'iconicità, che

---

<sup>162</sup> In Italia, il termine LIS, per il quale oggi esiste un unico segno dato dalla fusione delle tre lettere in dattilologia, in realtà ha stentato non poco a imporsi: alla fine degli anni '80 era stata proposta dall'ENS (Ente Nazionale Sordi) la dicitura di «Linguaggio Mimico Gestuale» (LMG), mentre il termine LIS (inizialmente acronimo di «Lingua Italiana dei Segni», poi «Lingua dei Segni Italiana») è nato all'interno del CNR, come abbiamo già sottolineato. Molti sordi, anche quando gli studi sulla LIS hanno iniziato a diffondersi, hanno preferito comunque utilizzare il termine LMG, respingendo invece LIS. Nel tempo tuttavia la situazione è cambiata: oggi per fare riferimento alla comunicazione dei sordi si parla di lingua dei segni, mentre termini come mimica, gesti, linguaggio mimico-gestuale vengono respinti dalla comunità sorda *in primis*, ma continuano a essere usati dagli udenti.

in una prima fase era stata negata al fine di sostenere la linguisticità delle lingue segnate (cfr. cap. 1); come ha sottolineato Macé [2017], però, negli studi linguistici sulle lingue dei segni l'iconicità vede oggi riconosciuto il suo ruolo, ma questioni come il mimo e la *miméticité*, che per un lungo periodo sono state temi tabù, fino ai nostri giorni in larga misura continuano a rimanere nell'ombra, e soltanto di recente stanno entrando fra gli interessi degli studi sulla gestualità<sup>163</sup>. Eppure, in quale misura il mimo e la pantomima esistono nella lingua segnata? Quanto spazio trovano nella ricerca sulla lingua segnata? E come possono contribuire a costruire il senso nel processo traduttivo?

Come è stato sottolineato da Fusellier-Souza [2004], quando la ricerca sulla lingua dei segni era agli albori, il termine «pantomima» veniva utilizzato in riferimento a strutture altamente iconiche (quelle che verranno definite *Structures de Grande Iconicité*), considerate ai tempi non linguistiche; il noto contributo di Klima e Bellugi [1979], ad esempio, proponeva un'opposizione fra segni convenzionalizzati e segni che venivano considerati come elaborazione mimetica, definiti *mimetic depiction, free pantomime*.

Sostiene Blondel [2000] che lo stesso segno all'interno del linguaggio poetico e non poetico può essere differente, e in certi casi la versione poetica si rivela molto vicina al mimo: è il caso del segno PÊCHER.

Nous constatons que le signe PÊCHER 'poétique' est réalisé avec davantage d'amplitude que le signe 'non poétique'. Nous remarquons également que la différence entre les deux types d'amplitude est surtout due, dans ce cas, à la position des maxima vers le haut de l'espace du signeur, alors que les maxima vers le bas sont semblables. Dans le cas de PÊCHER, il convient d'ajouter que la version poétique se rapproche du mime. En effet, le signe dure plus longtemps, son articulation est plus iconique et plus complexe que celle du signe 'non poétique' réalisé par le même auteur (signe qui, à son tour, est plus complexe que le signe PÊCHER 'non poétique' réalisé par un autre auteur, ou tel qu'il est présenté en forme de citation).

[Blondel, 2000, p. 169]

---

<sup>163</sup> Afferma la studiosa: « Les travaux issus des recherches sur la gestualité performative, sur la gestualité rituelle, sur la gestualité communicationnelle, co-verbale ou 'silencieuse', et sur les langues visuo-gestuelles témoignent d'une observation continue d'une sémiose mimétique à multiple facettes, dont la trame demande aujourd'hui à être racontée » [Macé, 2017, p. 429].

Tali considerazioni rafforzano il legame fra pantomima e lingua dei segni, e consentono di osservare che nella poesia segnata il confine fra mimo e segno, così come fra mimo e *transfert*, non è altrettanto netto come nella lingua utilizzata negli altri contesti<sup>164</sup>: nella poesia sussistono delle strategie del tutto specifiche, siamo nell'ambito della *performance*, a tratti del teatro, ovvero in quei contesti in cui la pantomima può trovare spazio.

La pantomima è anche uno degli elementi collocati all'interno del *Kendon's continuum* proposto da McNeill [1992], strutturato sulla base della decrescente autonomia rispetto alla lingua vocale, in cui sono collocati ai due estremi la gesticolazione e la lingua dei segni: la pantomima si trova al centro (cfr. cap. 1). Boutet, Sallandre e Fusellier-Souza [2010], interrogatesi sul *Kendon's continuum*, hanno proposto una comparazione specifica fra la pantomima e i *transfert*, strutture fondanti e altamente iconiche della lingua segnata, giungendo alla conclusione dell'evidente discrepanza fra le due strutture<sup>165</sup>. Secondo le autrici, il *continuum* andrebbe ripensato: la presenza della pantomima, chiara espressione del fonocentrismo, potrebbe non essere affatto inclusa, mentre al suo posto potrebbero essere presenti le *Structures de Grande Iconicité* delle lingue dei segni<sup>166</sup>. Riteniamo che tali considerazioni siano più che condivisibili, in quanto sembrerebbe piuttosto evidente che la pantomima (che peraltro non è nemmeno una struttura linguistica ma un genere) non è pertinente all'interno di un *continuum* che vuole essere di natura linguistica. Del resto, McNeill stesso afferma che la pantomima si presenta come una riproduzione di azioni, e non è costituita da unità

---

<sup>164</sup> Notano comunque Klima e Bellugi [1979] che anche nella comunicazione quotidiana e nella narrazione i segnanti talvolta tendono ad ampliare le caratteristiche di mimeticità. Sottolineano però gli autori che spesso il contesto in cui avviene tale manipolazione dell'aspetto iconico è rappresentato proprio dalla poesia segnata, o dall'arte segnata in genere. Anche Russo Cardona [2004], come abbiamo già più volte sottolineato, individua nella poesia l'ambito in cui l'iconicità è predominante.

<sup>165</sup> Affermano le autrici: « la pantomime [...] se différencie des SGI selon trois oppositions : face à l'adhérence du corps au monde dans la pantomime, les SGI révèlent une possibilité de détachement au monde telle que le corps peut être mis pour autre chose que lui-même ; le corps pantomimique ne peut qu'être global, tandis qu'il est segmenté dans les SGI ; enfin, si le mime reflète une sémiose de l'acte, les SGI sont de plain-pied dans le dire » [Boutet, Sallandre, Fusellier-Souza, 2010, p. 74]. È interessante notare che le autrici giungono a questa conclusione analizzando lingue dei segni sia istituzionalizzate che emergenti.

<sup>166</sup> Sallandre [2014] è tornata sulla questione della pantomima, suggerendo che probabilmente non solo questa sarebbe da escludere, ma l'intero *continuum* andrebbe rivisto.

codificate o combinabili fra loro. È probabile che la criticità del *Kendon's continuum* risieda proprio nell'aver inserito la pantomima, che è un genere, in relazione con componenti del sistema linguistico o addirittura con una lingua a tutti gli effetti (la lingua dei segni). La pantomima in quanto genere dovrebbe essere presa in considerazione in una riflessione di natura differente, quale potrebbe essere quella artistica. Come è stato evidenziato anche da Sallandre, infatti, « alors que la pantomime est une forme d'expression artistique, les transferts font partie intégrante du système linguistique des langues des signes » [Sallandre, 2014, p. 31].

Il mimo e la pantomima, all'inizio inquadrati in ambito linguistico e poi da questo svincolati per essere più opportunamente ricondotti all'ambito artistico, a nostro avviso possono trovare spazio in una riflessione traduttologica, in quanto riflessione sulla *performance*. Se riconosciamo che il mimo è strettamente legato alla lingua segnata, ci rendiamo conto che le strategie mimetiche nella *performance* possono addirittura rivelarsi ineludibili. Vorremmo considerare il caso del teatro sordo americano NTD (*National Theatre of the Deaf*)<sup>167</sup>, riportato da Padden e Humphries [2005], che ai suoi esordi vedeva un dibattito proprio in merito al mimo. L'NTD è stato fondato nel 1967 grazie a una collaborazione fra David Hays, scenografo udente, e Bernard Bragg, icona del mimo nel mondo sordo. Bragg insisteva affinché si ricorresse al mimo, mentre «Hays wanted theater of the kind that he knew best, plays rich in language and dialogue, not mimes trapped in glass boxes and picking flowers in a garden» [Padden & Humphries, 2005, p. 108]; ha prevalso la volontà di Hays di escluderlo. Gli spettacoli sono stati strutturati con la contemporanea presenza in scena di attori sordi e udenti, segni e voci; al fine di creare una vera e propria coreografia, si chiedeva agli attori sordi di muoversi molto sulla scena e di calcare, estendere, allungare i movimenti<sup>168</sup>. L'intenzione era quella di mettere in scena degli spettacoli che fossero, oltre che belli a vedersi, anche trasparenti per gli udenti.

---

<sup>167</sup> Per un approfondimento sulla storia dell'NTD, invitiamo a consultare Baldwin [1993].

<sup>168</sup> La *performance* così strutturata nella pratica generava confusione nei sordi in quanto non sapevano dove guardare; sembrava nel complesso più pensata per gli udenti: «a new choreography designed for the kind of visual spectacle that hearing audiences were used to» [Padden & Humphries, 2005, p. 112].

Bernard Bragg remembers Gene Lasko asking the actors to «stretch out their signs» to make them more iconic and thus more recognizable to the audience. The actors should not simply sign that «the arm was bloody», but actually hold up the arm, and slowly show the blood flowing down the arm and droplets dripping off the arm.

[Padden & Humphries, 2005, p. 116]

A nostro avviso, in realtà, scelte come questa, adottate per rendere i contenuti accessibili al pubblico udente, erano a tutti gli effetti strategie mimetiche, benché inconsapevoli. Ci sembra evidente che le potenzialità iconiche del mimo e della pantomima sono altissime, e benché non possano essere sufficienti per rendere i contenuti del tutto trasparenti o, addirittura, per realizzare una traduzione completa, possono costituirne gli spunti, possono fare ingresso nel processo traduttivo in maniera quantomeno parziale.

Per concludere, tanto il mimo quanto la pantomima possono contribuire in maniera decisiva alla riflessione letteraria e traduttologica ma, affinché questo possa avvenire, è necessario che, così come auspicato da Macé [2017], si superi quel disagio epistemologico che accompagna il fenomeno mimato: occorre che gli studi sulla lingua dei segni acquisiscano consapevolezza della portata filosofica del concetto di *mimesis*, tenendo conto della potenzialità del corpo di proiettarsi in spazi virtuali in maniera astratta. Concordiamo con Macé sulla capacità della *mimesis* di attivare le « potentialités poïétiques/poétiques et autopoïétiques/émergentes du langage » [Macé, 2017, p. 430]: le lingue dei segni sono caratterizzate da un *va-et-vient* dell'iconicità che prevede un'alternanza fra segni standard e *transfert* [Sallandre, 2001], il segnato è ricco di strutture non prevedibili che, generate dal segnante sul momento, possono essere considerate un'epifania della *pòiesis* linguistica. Appare evidente che il ruolo della *mimesis* in lingua dei segni non è certo trascurabile, ma affinché possano essere indagati gli aspetti in comune fra lingua dei segni e mimo occorre andare oltre il pregiudizio che accompagna la forma mimica.

#### **5.4 Sensorialità condivise: il senso in scena**

Abbiamo correlato il concetto di *mimesis* nella traduzione segnata con quello di imitazione e al contempo di rappresentazione. La nostra riflessione ha

fatto sì che ci collocassimo in linea con il pensiero di Diderot, il quale nel suo *Paradoxe sur le comédien*<sup>169</sup> propone un'idea di *mimesis* come arte dell'imitazione, requisito dell'attore ideale. Tale trattato ha il fine di descrivere le caratteristiche che un attore dovrebbe avere, non si propone certo di chiarire il ruolo del traduttore, della traduzione o dei processi traduttivi in senso lato. Eppure, possiamo individuare dei punti di contatto? La nostra risposta si trova nella premessa di questo lavoro: la traduzione in lingua dei segni è una *performance*. Chi si occupa di tradurre verso una lingua segnata, per diletto o in veste professionale, sa bene che il suo compito è quello di «andare in scena». Certo, ci sono dei casi in cui si può parlare di un palcoscenico vero e proprio (pensiamo a chi si occupa di interpretare/tradurre gli attori sordi durante uno spettacolo teatrale), ma tralasciando i contesti artistici propriamente detti, la scena è presente in maniera sistematica sia nell'interpretariato sia nella traduzione, ne è parte integrante, entrando nel campo visivo contribuisce a costruire il senso.

Importante il ruolo della scena, ma altrettanto quello dell'attore protagonista: il traduttore. Ci vengono in mente le parole di Meschonnic, il quale sostiene il ruolo centrale della soggettività e afferma che « le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours » [Meschonnic, 1982a, p. 217]. A partire da un'idea di primato del ritmo, Meschonnic individua il *sujet* come colui che ne regge le fila, colui che in questo spettacolo dirige i giochi. Attribuire un ruolo di rilievo alla soggettività, e al traduttore in quanto *sujet*, significa concedere un posto d'onore al traduttore che nella sua traduzione, o più in generale nella scena, fa ingresso portando tutto sé stesso: portando il suo corpo, e con esso il suo io. Un io traduttore che porta in scena un corpo teatralizzato: nell'individuo vive il traduttore, ma nel corpo vive la traduzione. Nel momento in cui *I am the book*, per riprendere l'azzeccato titolo di Sutton-Spence e de Quadros [2014] a cui accennavamo, è imprescindibile la consapevolezza che l'io non è in scena in quanto io, ma in quanto corpo traducendo, corpo che costruisce la

---

<sup>169</sup> Questo trattato sull'arte drammatica, scritto dall'autore prima in forma monologica e poi trasformato in forma dialogica, è il risultato di una lunga riflessione di circa un decennio; il saggio è stato terminato da Diderot alla fine degli anni '70 del Settecento, ma pubblicato postumo nel 1830.

traduzione. Riprendendo il punto a partire dal quale abbiamo intrapreso questa riflessione, intendiamo prendere in considerazione l'approccio di Diderot: imitare per un attore significa fare sì che il proprio sé nella sua interezza, a partire dal corpo, diventi il personaggio rappresentato; questo può avvenire se l'attore si avvicina con sangue freddo e razionalità, mantenendo distacco dal personaggio rappresentato. Il talento consiste nel dare forma a figure tanto diverse l'una dall'altra come se tutto fosse naturale, benché in realtà in teatro predomini l'artificio. Incarnare un personaggio, ma anche incarnare una poesia: nella traduzione segnata, i versi in forma scritta devono diventare movimento e azione, la vocalità deve trasformarsi in fisicità, il traduttore stesso deve diventare la poesia.

La traduzione così intesa appare molto vicina alle considerazioni che Antonin Artaud [1964<sup>170</sup>], regista di indubbia influenza, applica al teatro, e che noi vogliamo qui estendere alla *performance* in genere. Artaud aveva avuto modo di conoscere il teatro balinese<sup>171</sup>, dal quale viene influenzato: la scoperta di un teatro in cui predominano gesti, voci, danza e canto, un teatro rituale e spirituale in cui la corporeità non potrebbe essere più dirompente, fa nascere in lui la consapevolezza della necessità di un teatro che sia in prevalenza fisico piuttosto che verbale, un teatro che si collochi a metà strada fra pensiero e gesto. Artaud considera il teatro corporeo della tradizione balinese come il più puro<sup>172</sup>. Ora, non possiamo condividere del tutto questa affermazione, soprattutto se consideriamo che Artaud ha conosciuto giusto uno scorcio della cultura balinese durante un'esposizione parigina e non possiamo sapere con esattezza né che cosa ha visto né fino a che punto è stato in grado di cogliere il senso di un teatro a lui così estraneo. È indubbio però che si è trovato di fronte a un teatro che era in grado di trasmettere un messaggio forte ricorrendo a un linguaggio corporeo, che arrivava a tutti i presenti nella sua valenza di linguaggio universale. A partire proprio da tale esperienza,

---

<sup>170</sup> Ediz. orig. 1938.

<sup>171</sup> La scoperta di Artaud del teatro balinese risale al 1931, quando il regista si reca a una Esposizione Coloniale tenutasi a Parigi.

<sup>172</sup> Afferma Artaud: « Le premier spectacle du théâtre Balinais qui tient de la danse, du chant, de la pantomime, de la musique, – et excessivement peu du théâtre psychologique tel que nous l'entendons ici en Europe, remet le théâtre à son plan de création autonome et pure, sous l'angle de l'hallucination et de la peur » [Artaud, 1964, ediz. orig. 1938, p. 79].

matura in Artaud l'idea di un teatro che vada oltre la parola, fulcro della tradizione teatrale d'Occidente, e centralizzi il corpo.

Pratiquement, nous voulons ressusciter une idée du spectacle total, où le théâtre saura reprendre au cinéma, au music-hall, au cirque, et à la vie même, ce qui de tout temps lui a appartenu. Cette séparation entre le théâtre d'analyse et le monde plastique nous apparaissant comme une stupidité. On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence, surtout dans un domaine où la fatigue sans cesse renouvelée des organes a besoin de secousses brusques pour raviver notre entendement.

[Artaud, 1964<sup>173</sup>, pp. 132-133]

Artaud auspica uno « spectacle total »: a suo avviso, il senso del teatro vive nella corporeità, nella fusione di linguaggi diversi ma in eguale misura capaci di fare senso, dal movimento al suono, dal gesto alla luce. Come afferma Meschonnic riprendendo proprio Artaud, il senso non risiede soltanto nella parola: la stessa intonazione delle parole contribuisce a fare senso, indipendentemente dal significato di quelle parole, che può persino essere contrario a quello espresso dall'intonazione: « le rythme est ce par quoi le discours déborde les signes » [Meschonnic, 1982a, p. 223]. Riconosce Meschonnic che, così come per lui il ritmo vive nel linguaggio, per Artaud il teatro si definisce come identità fra concreto e astratto, include quel teatro puro rivolto alla fisicità che prescinde dalla lingua parlata, ma senza opposizione fra gesto e parola. Artaud ambiva a rinnovare il teatro, e senz'altro c'è riuscito: il suo pensiero ha avuto e ha echi a livello internazionale<sup>174</sup>.

Riteniamo che l'idea di *spectacle total* artaudiana possa concretizzarsi nella traduzione in lingua dei segni, con esiti eccellenti. Consideriamo la traduzione di Carlos Carreras della poesia « Fils de », di Antonio Rodriguez Yuste [Baumié, 2015].

---

<sup>173</sup> Ediz. orig. 1938.

<sup>174</sup> Basti pensare al *Living Theatre*, che ad Artaud si è ampiamente ispirato.



Fig. 5.2 Fotogramma della traduzione della poesia « Fils de », di A. Rodriguez Yuste, traduzione di C. Carreras [Baumié, 2015]



In primo piano vediamo il traduttore, e appoggiato sulle sue spalle l'autore che declama i suoi versi. Il traduttore segna e, in una corporeità del tutto condivisa, l'autore pare gridare i suoi versi, e intrecciare i suoi gesti, i suoi movimenti, a quelli del traduttore, che al contempo dà forma segnata alle parole. Questo vigoroso corpo a corpo, questo contatto che definisce il ritmo, traccia il senso della poesia. La scena è ricca di ulteriori figure dai differenti ruoli: due pittori (Benjamin Carbone e SJ Rideaf) le cui realizzazioni sono *street art* creata con le mani che riprende il senso della poesia, e un musicista (Stéphane Carbone) che utilizza il suo corpo come strumento da percussione, solo nell'ultima parte accompagnato anche vocalmente, realizzando una musica che è al contempo uditiva e visiva in grado di inserirsi nella recitazione/traduzione diventandone parte integrante. Non solo le figure: tutti gli oggetti disposti per terra, dai barattoli di vernice alla chitarra, si inseriscono nel quadro. Riteniamo che questo esempio sia in grado di chiarire in maniera efficace che cosa può essere definito *spectacle total* nel contesto della traduzione in lingua segnata.

Una questione da tenere in considerazione è il pubblico, che nella traduzione di Carreras condivide la scena e ne diventa parte integrante. Per Artaud, il corpo dell'attore deve arrivare in maniera dirompente al pubblico: palco e platea si avvicinano nel momento in cui attore e spettatore condividono una sensorialità

che si diffonde, che pervade la scena e la oltrepassa<sup>175</sup>. Per Artaud il teatro deve configurarsi come esperienza sensoriale in grado di stravolgere: un teatro che arrivi al corpo dello spettatore, che possa essere sentito sulla pelle. La corporeità è l'elemento cardine, è la lingua del teatro artaudiano: in un dialogo da corpo a corpo, cessa la recitazione, vive l'azione. La traduzione qui presentata, a nostro avviso, non potrebbe rendere meglio tale idea.

Artaud va oltre la parola, va anche oltre la scrittura. Negando con veemenza che il testo rappresenti un elemento a cui il teatro deve assoggettarsi, sostiene che il testo debba piuttosto essere sottoposto a una *compression énergétique* [Artaud, 1964<sup>176</sup>, p. 133]: compare una nuova *ἐνέργεια* collocata nella relazione nuova fra attore e spettatore. Sappiamo bene che la traduzione in lingua segnata è una traduzione corporea, ma a partire dal pensiero artaudiano possiamo affermare che tradurre in segni significa realizzare una *performance* il cui senso stesso è energia corporea. La traduzione corporea non può prescindere da un dialogo corporeo che si costruisce con lo spettatore<sup>177</sup>: un dialogo con un interlocutore che, sia presente o solo supposto, ha una corporeità che si fa presenza, mentre il senso viene co-costruito. Riteniamo che la prospettiva di Artaud, l'idea di una co-

---

<sup>175</sup> Era prioritario per Artaud il fatto che lo spettatore avesse la possibilità di entrare nella scena, grazie a una condivisione emozionale fra le parti, che passasse attraverso la vista e l'udito. Un'intuizione che, potremmo dire oggi, trova fondamento nei neuroni specchio, di cui ai tempi non si conosceva l'esistenza (sono stati identificati per la prima volta nei primi anni '90 da un gruppo di ricercatori dell'Università degli Studi di Parma, coordinato da Giacomo Rizzolatti). Per sottolineare il legame fra teatro e neuroni specchio, riportiamo un aneddoto raccontato da Iacoboni e accaduto a uno dei suoi collaboratori, il neurochirurgo Itzhak Fried: «Itzhak opera pazienti sia a Los Angeles che in Israele. Un paio di anni fa, mentre si trovava appunto in quel paese, gli capitò di vedere in televisione la premiazione di un famoso attore israeliano, il quale, nel discorso di ringraziamento, menzionò i neuroni specchio. Secondo quanto riferitomi da Itzhak, l'attore raccontò al pubblico che i neuroscienziati avevano scoperto queste cellule cerebrali che si attivano quando qualcuno fa un'azione o un'espressione facciale e anche quando quel qualcuno osserva qualcun altro fare la stessa azione o la stessa espressione facciale: descrivendo l'essenziale, in sostanza. L'attore aggiunse poi che, mentre i neuroscienziati trovavano le proprietà dei neuroni specchio straordinarie, agli attori queste scoperte non sembravano così sorprendenti, perché da sempre sapevano (o meglio, "sentivano") che nel loro cervello doveva esserci qualcosa del genere! Tutte le volte che vedo qualcuno con un'espressione sofferente in viso, disse ancora l'attore, sento dentro di me il suo dolore. In effetti, se ci pensiamo, è evidente che quell'attore israeliano avesse ragione. In molti casi, si tratta di una verità lapalissiana» [Iacoboni, 2011, ediz. orig. 2008, pp. 223-224].

<sup>176</sup> Ediz. orig. 1938.

<sup>177</sup> Per un approfondimento sulla questione del pubblico, si veda Sutton-Spence e de Quadros [2014]. Specifichiamo inoltre che il tema dei destinatari della traduzione verrà approfondito nel § 7.2.

costruzione del senso, trovi fondamento anche all'interno di una prospettiva *embodied*. Nel momento in cui infatti facciamo riferimento alla co-costruzione del senso e al suo legame con la corporeità, ci riferiamo non a singoli corpo, ma a più corpi in interrelazione fra loro.

The creation of meaning is intimately tied to the body. Or rather, bodies. Meaningmaking is seldom solitary, and the prototypical linguistic encounter involves multiple interacting agents working together to negotiate shared meaning. These multiple interlocutors use their bodies as fully fleshed out semiotic resources during situated talk (Goodwin 2000; Kendon 2004; McNeill 2005). That is, they *gesture*, moving their hands and bodies in meaningful ways.

[Marghetis & Bergen, 2014, p. 2000]

È nella corporeità condivisa, nello scambio fra corpi, nel corpo che si fa gesto, che secondo tale prospettiva si costruisce il senso.

Nel suo teatro, Artaud sceglie di ricorrere all'immagine: si tratta di un'immagine evocatrice, potente, assaltante, un'immagine che è espressione di forza, un'immagine che è azione. Quella stessa immagine che la fa da padrona nel cinema, a cui Artaud stesso si ispira. Sappiamo che, a livello strutturale, la tecnica del cinema appartiene alla lingua dei segni: come aveva già notato Stokoe [1979], nella lingua segnata si osserva un continuo mutamento di prospettiva, che fa assomigliare il segnato a un prodotto cinematografico. Riconosciamo dunque che le tecniche del cinema possono rappresentare un arricchimento di non poco conto, nella traduzione in presenza per le potenzialità della lingua stessa e, forse in misura maggiore, nella traduzione registrata, sulla quale si può, in aggiunta, lavorare in post-produzione. Tecniche come lo zoom, il primo piano, il fermo immagine, la *slow-motion* o il grandangolo, per citarne solo alcune, hanno la potenzialità di fermare il momento, di attirare l'attenzione su uno specifico punto, di mostrare nel dettaglio e persino di confondere lo spettatore, con effetti semantici che meritano di essere indagati.

Riteniamo che tanto il cinema quanto il teatro possono contribuire in maniera significativa alla riflessione sulla traduzione in lingua dei segni. Si badi bene: vogliamo qui sottolineare che tanto il teatro quanto il cinema costituiscono

degli spunti di non poco rilievo, ma la traduzione segnata rimane in primo luogo un processo linguistico. Prendiamo l'esempio del VV, che può essere considerato *performance* per eccellenza: torniamo a considerare le parole di Chateaubert [2014], la quale sostiene che non occorre ricorrere a vere e proprie tecniche di teatro, benché all'atto pratico si faccia teatro: « Il s'agit de donner à voir l'histoire sans se déplacer, sans avoir recours à des stratégies théâtrales, mais uniquement en puisant dans les capacités iconiques de la langue, augmentées par des techniques de mime. Il s'agit de faire du théâtre sans autre artifice scénique que ce que peuvent les bras, les mains et le visage déployés autour d'un tronc pivot » [Chateaubert, 2014, p. 80]. In altre parole, guardare al teatro e al cinema è efficace nella misura in cui non si perde di vista l'obiettivo linguistico-traduttologico.

Vorremmo concludere questa riflessione affermando che, proprio come accade nel teatro e nel cinema, l'azione deve farsi protagonista, perché la traduzione in lingua dei segni è a tutti gli effetti una *performance* che va in scena: in accordo con Lavieri, riteniamo che la pratica traduttiva debba privilegiare «i parametri della recitabilità del senso, della sua performatività» [Lavieri, 2016b, p. 29]. Considerando quindi la traduzione in lingua dei segni alla stregua di una traduzione teatrale, possiamo individuare negli artifici propri del teatro le risorse per un'efficace proposta traduttiva in lingua segnata.

Nella traduzione di un testo drammaturgico ritmo e senso, prosodia e intonazione contribuiscono a mettere in contatto situazioni enunciative specifiche, mobilitando una serie complessa di risorse linguistiche, vocali, gestuali e corporee. Una riflessione sulle possibilità di una traduzione multimodale del discorso teatrale nell'ecologia dello spazio e dell'azione drammatica ci consente di non opporre più rappresentazione e recitazione, interpretazione testuale (e attoriale) da un lato, e il divenire orale della traduzione nella bocca dell'attore dall'altro. Così, questioni linguistiche, semantiche, filologiche e stilistiche saranno sempre accompagnate da tutti gli strumenti (lessicali, ermeneutici, fonetici, prosodici, gestuali...) a cui il traduttore sarà in grado di attingere nell'orizzonte del testo tradotto, ogni volta in modo flessibile, contestuale, secondo le diverse esigenze editoriali, registiche e pragmatiche richieste dall'evento discorsivo.

[Lavieri, 2016b, p. 28]

Andando oltre l'opposizione fra rappresentazione e recitazione, miriamo a un mutamento di prospettiva che abbia al centro il corpo e la sua *performance*.

## 5.5 La lingua dei segni tattile: per una traduttologia delle emozioni

Abbiamo fin qui insistito sul ruolo della corporeità nella traduzione in lingua dei segni, prendendo in considerazione in prevalenza le lingue segnate nella loro forma tipica, ovvero quella utilizzata da e per persone sorde che a tale lingua hanno accesso tramite la vista. Abbiamo altresì posto l'accento proprio sul canale visivo, preferenziale per le persone sorde, che caratterizza e definisce le lingue segnate. Come tuttavia già accennato (cfr. cap. 3), possiamo però dire che la vista non si configura come indispensabile per avere accesso alla lingua segnata. Occorre infatti tenere presente che la lingua dei segni è la lingua utilizzata anche dalle persone sordocieche, il cui deficit è esteso oltre che all'udito anche alla vista<sup>178</sup>: uno fra i possibili sistemi di comunicazione delle persone sordocieche è rappresentato dalla lingua dei segni in forma tattile<sup>179</sup>, che esclude il canale visivo. Per una persona sordocieca, la lingua dei segni tattile, e di conseguenza l'interpretariato, incarna la possibilità di avere un contatto con l'esterno e dunque di comunicare, riuscendo, proprio come avviene nel caso della lingua dei segni nella sua forma visiva, ad avere un'interazione concernente qualsivoglia tema. Così come parliamo in Italia di LIS possiamo dunque parlare di LIS (LIS tattile), la lingua i cui utenti

---

<sup>178</sup> Nelle persone sordocieche si riscontra una combinazione della perdita, parziale o totale, della vista e dell'udito. Tuttavia, non si parla di una somma dei due deficit: la sordocecità è considerata come un'unica disabilità. In Italia, la Legge del 24 giugno 2010, n. 107, stabilisce il «riconoscimento della sordocecità come disabilità specifica unica, sulla base degli indirizzi contenuti nella dichiarazione scritta sui diritti delle persone sordocieche del Parlamento europeo, del 12 aprile 2004». Le persone sordocieche, proprio come le persone sorde, costituiscono un gruppo estremamente eterogeneo, se teniamo conto di variabili quali le cause, l'età di insorgenza, l'eventuale presenza di altre patologie, i percorsi educativi, etc. Non è questo il contesto opportuno per approfondire l'argomento, ci limitiamo qui a sottolineare che la prima causa di sordocecità è la sindrome di Usher, in cui i soggetti presentano deficit uditivo dalla nascita e progressiva perdita della vista, causata da retinite pigmentosa.

<sup>179</sup> Esplicitiamo che si tratta di uno dei possibili metodi in quanto non è l'unico. La lingua dei segni tattile viene utilizzata in prevalenza dalle persone nate sorde, che hanno appreso la lingua dei segni in forma visiva e poi, a causa della graduale perdita della vista, sono passati alla lingua dei segni tattile (es. persone con Sindrome di Usher tipo I); la lingua dei segni tattile viene utilizzata in alcuni casi anche nel percorso educativo di bambini nati sordociechi [Tocaceli *et alii*, 2000]. Esistono ulteriori metodi, fra i quali il *Malossi* (ogni tocco o pizzico sulla mano corrisponde a una lettera), il *Tadoma* (vengono appoggiati il pollice sulle labbra e il palmo sulle guance dell'interlocutore, così da percepire le vibrazioni trasmesse attraverso le ossa della mandibola e distinguere i suoni), il *Braille*, la comunicazione oggettuale, lo stampatello sul palmo della mano (o *Block*)... La scelta del metodo avviene sulla base di numerose variabili, quali ad esempio il periodo di insorgenza della sordocecità, l'eventuale presenza di ritardo cognitivo, etc. Non necessariamente uno esclude l'altro, molte persone sordocieche ne conoscono diversi e variano a seconda dell'interlocutore.

sono appunto le persone sordocieche; acronimi allo stesso modo composti, come ad esempio LSFT (*Langue des Signes Française Tactile*) e TASL (*Tactile American Sign Language*), si trovano nel resto del mondo.

Abbiamo avuto modo di riflettere sul concetto di comunità sorda: in questo caso, potremmo dire di trovarci di fronte a una comunità dentro la comunità (che, a sua volta, è comunità di minoranza): la comunità sordocieca può infatti essere considerata una comunità a sé, benché interna alla comunità sorda, che si definisce a partire da una specifica percezione sensoriale della realtà, che è in primo luogo tattile. Se volessimo rifarci all'interessante nozione di Rosenwein [2006], potremmo dire che la comunità sordocieca può essere considerata una «comunità emozionale», in cui la condivisione di una specifica condizione si colloca all'origine di una condivisione di emozioni, fra le quali nella nostra società spicca purtroppo il senso di isolamento, sperimentato da molte persone sordocieche. Una comunità che ha le sue priorità, prima fra tutte la lotta per l'accessibilità, che rappresenta la chiave per la conquista quotidiana dell'autonomia, nonché dunque la possibilità di superare la condizione di isolamento<sup>180</sup>.

In maniera analoga rispetto a quanto avviene nella lingua dei segni, è possibile affermare che, benché la comunicazione in gran parte passi dalle mani, coinvolge il corpo nella sua interezza. Non solo l'interprete si mette in gioco con il proprio corpo, ma del proprio corpo fa lo strumento a cui il sordocieco ricorre per entrare in relazione con il mondo. Potremmo dire che, mentre la lingua dei segni nella sua forma tipica ammette la distanza fra gli interlocutori, a condizione che si

---

<sup>180</sup> John Lee Clark, persona sordocieca molto nota, afferma che, per chi vive la condizione di sordocecità, la possibilità di ottenere un titolo di studio, usufruire di un mezzo di trasporto o persino banalmente andare a prendere un caffè al bar, dipendono in gran parte dai servizi che un determinato luogo ha da offrire e dall'attenzione che viene riservata all'accessibilità; se questi non sono sufficienti occorre lottare per ottenerli, ma al contempo sta alla persona sordocieca scegliere di vivere in un posto che consenta di avere autonomia, così come scegliere di avere un rapporto con i cari che non sia di dipendenza. A proposito del rapporto con la moglie, scrive Clark: «None of this is to say that I never borrow my wife's eyes. I do. It's usually for quick fixes, not unlike her borrowing my height to reach something on a high shelf or borrowing my arms to open a jar. The point isn't to avoid helping each other or supporting each other. She tenderly nurses me when I'm sick, and it's my shoulder she turns to when she weeps. The point is to be aware of how society has placed me, as a DeafBlind person, at a great disadvantage in some situations, and to correct these problems in the right way – not by having my wife take on the burden and be the solution, but by confronting these barriers and tracing them back to where the real solutions are» [Clark, 2014, p. 107].

possano vedere l'un l'altro (grazie ai moderni mezzi di comunicazione, gli interlocutori possono trovarsi alle parti opposte del pianeta e riuscire a vedersi e comunicare), al contrario la comunicazione in lingua dei segni tattile obbliga a una strettissima vicinanza fra i due interlocutori: si parla di «zona intima», dunque da 0 a 45/50 cm, la distanza che, tenendo conto della prossemica, di solito si ha fra partner o fra madre e figlio. Tale vicinanza fisica è una potenziale fonte di disagio per entrambe le parti, soprattutto durante un primo incontro: il fatto di ritrovarsi a strettissimo contatto fisico comporta un coinvolgimento della corporeità non indifferente, superabile solo dalla persona sordocieca per necessità, dall'interprete per professionalità. A partire da una personale esperienza come interprete di LIS, si vuole qui sottolineare che il lavoro con persone sordocieche richiede sì delle competenze relative all'adattamento della LIS, alle tecniche di accompagnamento, alle attenzioni relative alle fonti di luce, e molto altro sul piano teorico, ma implica soprattutto una presa di coscienza personale sul proprio ruolo all'interno di una tale comunicazione.

Abbiamo avuto modo di riflettere su quanto il corpo sia coinvolto nel processo di interpretariato/traduzione in lingua dei segni, ma bisogna considerare che nella lingua dei segni tattile il coinvolgimento corporeo è di gran lunga maggiore: in quella che si configura come esperienza di con-tatto, il corpo non è solo esposto, visto, ma è anche toccato, dunque lo spazio personale dell'interprete è notevolmente ridotto. Il corpo dell'interprete/traduttore diventa corpo della persona sordocieca, o meglio la percezione sensoriale diventa condivisa: tutto quello che avviene nell'ambiente e che può essere colto attraverso la vista o l'udito deve essere comunicato [Checchetto, 2011], pertanto l'evento che l'uno percepisce giunge all'altro, i corpi entrano in una sorta di simbiosi<sup>181</sup>. Acquisire dimestichezza con la lingua dei segni tattile consente all'interprete/traduttore di comprendere che il proprio corpo in quell'arco temporale si fa strumento, e così facendo non ci si

---

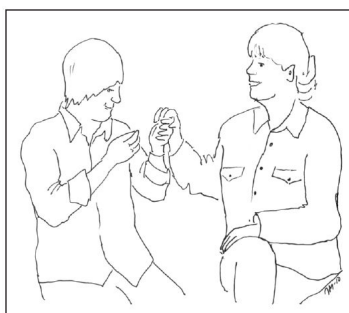
<sup>181</sup> Non soltanto qui la traduzione ha carattere sinestesico (con specifico coinvolgimento, in questo caso, del tatto), ma implica anche il coinvolgimento del sistema somatosensoriale somestesico: la somestesia, intesa come sensibilità somatica, entra in gioco nello specifico nella sua funzione di meccanoccezione, ovvero la rilevazione di stimoli da parte di recettori localizzati nella cute (il tatto, il cui organo d'elezione è la mano, ha la potenzialità di esplorare il mondo).



sente coinvolti sul piano personale ma ci si sente funzionali all'obiettivo.

Come funziona, con l'esattezza, la comunicazione in lingua dei segni tattile? Rispetto alla lingua dei segni tipica (veicolata visivamente), la lingua dei segni tattile presenta delle specificità, quali ad esempio il restringimento dello spazio segnico [Collins & Petronio, 1998] o la resa della struttura interrogativa con ricorso al segno COSA in posizione finale [Checchetto *et alii*, 2011]. La persona sordocieca appoggia le sue mani (o la sua mano, in relazione alla propria personale abitudine e dimestichezza con la forma tattile), così da cogliere il segnato attraverso il tatto. Nella figura che segue si vede la persona sordocieca a destra, che per la ricezione del messaggio appoggia la sua mano su quella del suo interlocutore.

Fig. 5.3 Comunicazione in lingua dei segni tattile a una mano [Mesch, 2013, p. 253]



Oltre al ricorso alla lingua dei segni tattile, possono essere aggiunti ulteriori segnali tattili, veicolati attraverso *Haptic Communication* o *ProTactile Communication*. Si tratta di due sistemi differenti<sup>182</sup>, la cui potenzialità sono notevoli: dalla semplice possibilità di fornire un feedback all'interlocutore (indispensabile affinché la persona sordocieca non abbia la sensazione di parlare al muro, o peggio non continui a parlare anche se l'attenzione dell'interlocutore è

---

<sup>182</sup> Si tratta di due sistemi di comunicazione, entrambi risalenti agli ultimi decenni, ma dalle differenti caratteristiche. Innanzitutto, la *ProTactile Communication* si deve a due donne sordocieche, Jelica Nuccio, ex direttrice del Seattle's DeafBlind Service Center, e aj granda, specialista della comunicazione, e nasce dunque negli Stati Uniti [cfr. Clark, 2014], mentre l'*Haptic Communication* in origine viene concepita da una donna sordocieca norvegese, Trina Næss: il suo lavoro non viene pubblicato a causa della sua prematura scomparsa ma viene portato avanti, in particolare nei paesi del nord Europa, grazie soprattutto al lavoro di alcuni interpreti che con Trina Næss avevano collaborato [cfr. Bjørge *et alii*, 2015]. Entrambi basati sulla percezione tattile e la produzione di segni sul corpo, differiscono in quanto la *ProTactile Communication* è considerata, oltre che un sistema di comunicazione, una filosofia e un movimento, dato che consente alle persone sordocieche notevole libertà di espressione, mentre l'*Haptic Communication* è piuttosto un sistema di segni codificati che consente comunque ampie possibilità descrittive.



momentaneamente venuta meno, magari perché chiamato da qualcuno), alle possibilità di fornire informazioni più complesse, concernenti per esempio l'orientamento spaziale. Benché questi due sistemi differiscano in maniera significativa, ci soffermiamo su una caratteristica che li accomuna: la potenzialità di veicolare le emozioni. La sola comunicazione attraverso la versione tattile della lingua dei segni consente infatti alla persona sordocieca di avere accesso, tramite l'operato dell'interprete, ai contenuti che un'altra persona sta veicolando, ma non fornisce, salvo specifiche aggiunte che chiaramente richiedono del tempo e non sempre sono possibili, varie informazioni percepibili attraverso vista e udito che spesso veicolano senso: fra queste ci soffermiamo su quelle di natura emozionale, quali ad esempio le possibili espressioni di divertimento, stupore, perplessità.

In particolare la comunicazione *ProTactile* si colloca all'origine di interessanti sperimentazioni sul piano traduttivo, fondate sulla volontà di conferire una forma tattile all'arte, di consentire alle persone sordocieche di sperimentare le emozioni che possono provenire dalla letteratura. Un interessante articolo di John Lee Clark, «My Dream Play» [2015], sottolinea come il teatro tradizionale sia del tutto inaccessibile alle persone sordocieche, e pertanto addirittura detestato: immagina dunque uno spettacolo teatrale che possa essere goduto dalle persone sordocieche, in cui il pubblico sia coinvolto e ogni attore costruisca un'interazione diretta con lo spettatore. Quella che potrebbe apparire come un'utopia è diventata realtà grazie al *ProTactile Theater Institute*, in seno alla *Gallaudet University*, che è stato in grado di rendere accessibile Shakespeare alle persone sordocieche, realizzando uno spettacolo dal titolo *ProTactile Romeo and Juliet: Theatre by/for the DeafBlind*<sup>183</sup>. Un gruppo di lavoro, costituito da persone sordocieche, esperti di *ProTactile*, artisti teatrali e accademici sordi e sordociechi, si è riunito all'interno di un workshop tenutosi a Seattle nell'estate 2018, al fine di riflettere sulle pratiche teatrali in situazione di sordocecità e proporre un adattamento della nota tragedia shakespeariana. È stato necessario un lavoro di ricerca concernente le strategie di

---

<sup>183</sup> Le varie tappe concernenti la realizzazione dello spettacolo sono presentate al seguente link: [https://www.youtube.com/watch?v=btB\\_nePm860](https://www.youtube.com/watch?v=btB_nePm860) Gallaudet University, «ProTactile Romeo and Juliet: Theatre by/for the DeafBlind», consultato il 19 ottobre 2020.

adattamento, i modi di rendere *Romeo and Juliet* non soltanto accessibile, ma anche apprezzabile, godibile, emozionante per le persone sordocieche. Come afferma Ethan Sinnott<sup>184</sup>, professore di Theater Arts alla *Gallaudet University*, la tragedia gioca molto sugli sguardi (basti pensare alla famosa scena del balcone), pertanto era necessario adattare tale aspetto in forma tattile, individuando degli equivalenti: questo costituisce un esempio evidente della necessità di adattare del tutto lo spettacolo. Come viene sottolineato, «every aspect of the theater experience had to be rethought». È stata progettata una rappresentazione in cui ogni spettatore, definito *patron*, avesse la possibilità di muoversi sulla scena e avere un'interazione con gli attori<sup>185</sup>. La possibilità offerta dalla comunicazione *ProTactile* di strutturare dei dialoghi fra tre persone sordocieche<sup>186</sup> ha consentito di portare in scena i dialoghi fra gli attori e includere lo spettatore sordocieco.

Fig. 5.4 Scena tratta da *ProTactile Romeo and Juliet: Theatre by/for the DeafBlind*<sup>187</sup>



<sup>184</sup> Si rimanda al video sopra citato.

<sup>185</sup> Gli attori ruotano più volte sulla scena, mentre i *patron* accedono alla scena a distanza di una decina di minuti l'uno dall'altro. Per aumentare il numero di spettatori ammessi, si è scelto di inserire due Romeo e due Juliet. Lo spettacolo ha inizio nell'atrio, dove si trovano tutti gli attori allineati. I *patron* a turno incontrano gli attori e ne toccano i costumi. Dopo gli attori si spostano nella sala della festa (la festa in maschera organizzata dalla famiglia Capulet). Fra gli attori è presente una figura presentata come cittadino veronese, che interagisce con ogni *patron* fungendo da voce narrante (narrando dell'antico astio fra le due famiglie) e infine invitando lo spettatore a prendere parte alla festa. Molto importante la figura della balia di Giulietta, che accompagna i *patron* lungo la scena. Gli spettatori inizialmente trovano Romeo e subito dopo Giulietta, nel momento in cui i due si incontrano alla festa. Lo spettacolo prosegue con i vari attori fino a giungere alla fine, in cui compare nuovamente la voce narrante che conclude.

<sup>186</sup> Il *ProTactile* può consentire la comunicazione fra tre persone sordocieche, e non soltanto due: i tre segnanti utilizzano entrambe le mani come mano dominante; i segni da produrre necessariamente a due mani vengono ripetuti due volte, a beneficio prima dell'uno e poi dell'altro interlocutore [cfr. Clark, 2014].

<sup>187</sup> Si rimanda al video sopra citato.

Nella scena qui mostrata, vediamo Romeo (in nero) che comunica contemporaneamente con Juliet e con un *patron*. Sottolineiamo inoltre che sono stati inseriti in scena numerosi elementi tattili, come i costumi, le maschere... Agli attori erano anche associati dei dettagli tattili (come delle perle) che consentissero di associare il personaggio alla famiglia di appartenenza, Montague o Capulet. Sulla scena erano disposti degli oggetti, come dei tavoli e dei tappeti, per permettere agli attori di orientarsi.

Non vi erano soltanto elementi tattili, ma anche olfattivi, che consentivano immediatamente di riconoscere il personaggio: ad esempio, Juliet portava un delicato profumo di lavanda.

The emotions provoked by food and smell can be very strong. Food and smell also inspire strong memories. Theater artists can make a sequence, an intentional sequence of sensory experiences with food, smell and movement, which is itself a narrative journey. And the audience members' personal meanings merge with this narrative journey.<sup>188</sup>

A nostro avviso, la possibilità di contare sul senso personale, sul senso che appartiene al singolo spettatore e viene evocato attraverso i sensi intatti, è un elemento fondamentale del processo di co-costruzione del senso: ci troviamo a tutti gli effetti davanti a uno spettacolo che si costruisce insieme al pubblico, così come auspicato da Artaud.

In merito al processo traduttivo, nel video notiamo un commento su cui vorremmo soffermarci: «we should not approach this as translating from one language to another. First, we need to unpack the emotions in the lines and figure out how to express these through touch». Tale affermazione potrebbe essere precisata riconoscendo che proprio a partire dall'individuazione delle emozioni si struttura il processo, che a nostro avviso resta però un processo linguistico-traduttivo: in maniera molto efficace si tiene conto non soltanto della specificità della lingua (che è una lingua tattile), ma anche del fatto che ci troviamo di fronte

---

<sup>188</sup> Queste parole appartengono a Rachel Grossman, artista teatrale. La donna ha fornito la sua consulenza, potendo contare sull'esperienza della sua compagnia, *dog & pony dc*, che si è contraddistinta per avere drammatizzato storie attraverso l'olfatto, il gusto e il tatto, lavorando anche sugli adattamenti delle opere di Shakespeare.

a un'opera letteraria, un'opera pensata per essere gradevole esteticamente e capace di suscitare emozioni, e pertanto proprio l'estetica e il valore emozionale devono essere ricostruiti, per restituire il senso originario. Come direbbe Meschonnic, infatti, bisogna tenere conto del connubio inscindibile *langue-culture*: qui avviene proprio quanto auspicato dallo studioso francese, in quanto la traduzione non si limita affatto a «traghetare cadaveri», ma dà la possibilità a tutti gli effetti di provare le emozioni che l'opera originaria suscita. Oltrepassando il legame con il senso visivo e il senso uditivo, quindi spostando l'esperienza sul piano del tatto e, in misura minore, dell'olfatto, è stata proposta una sperimentazione che può a nostro avviso essere considerata come un tripudio della sensorialità.

Per concludere, ci chiediamo: nel caso della traduzione in lingua dei segni tattile, che cosa crea senso? Il senso agisce in una maniera paragonabile a quanto avviene nella lingua dei segni tipica? Riteniamo che in questo caso la più profonda corporeità che caratterizza la traduzione abbia una significativa influenza sul senso: ritroviamo l'inscindibilità fra senso e forma, dato che è proprio nella forma corporea, fisica, che il senso si delinea, e a prescindere da questa non potrebbe esistere. Il senso agisce nella continuità dei corpi, nella multimodalità, nella sensorialità condivisa, nel ritmo che attraversa gli individui che comunicano. Ci troviamo di fronte a una ἐνέργεια che trova il suo nucleo nelle mani congiunte ma che si dirama ai corpi, che si fa κοινωμία: è nella interazione sociale, così a fatica riuscita nel caso delle persone sordocieche, che si costruisce il senso.

CAPITOLO VI  
**RITMO E MULTIMODALITÀ**

**6.1 L'oralità e i processi traduttivi**

Di recente la traduzione ha avuto un nuovo impulso proveniente dalla ricerca antropologica ed etnologica: se è vero infatti che lo studio dell'Altro ha origini antiche, solo nel Novecento queste discipline, che in precedenza si limitavano allo studio a distanza, sono divenute contatto con i popoli da studiare, comunicazione, anche traduzione. Non è certo nuovo il fenomeno di recarsi presso popoli lontani e stabilire una forma di comunicazione: si pensi ai colonizzatori, ai missionari, che giungono nella terra altrui per appropriarsene, per imporre una cultura, per diffondere una fede. La novità sta nel fine: lo studioso arriva presso quei popoli con l'intenzione di conoscere, consapevole che i suoi passi lasceranno delle impronte, ma che è suo compito tentare di fare in modo che queste siano meno profonde possibile<sup>189</sup>. Di norma, tale figura non conosce la lingua del popolo in cui si reca per la prima volta, pertanto la sua risorsa è rappresentata dagli informatori del posto, figure molto lontane dall'idea occidentale di interprete, ma che costituiscono l'unica, e pertanto essenziale, risorsa per il processo di traduzione. A partire da questo iniziale momento di contatto, l'antropologo e l'etnologo conoscono i popoli, si avvicinano alla loro cultura, imparano la loro lingua e la traducono, raccogliendo in tal modo dei dati che sono oggetto di interesse di linguisti e traduttologi: in questo modo le prospettive si incontrano, in un'ottica di interdisciplinarietà (si veda, per esempio, il contributo di Lavieri e Londei del 2018). Ed è proprio all'interdisciplinarietà, intesa su un piano al contempo teorico e pratico, che Lavieri [2010; 2016a<sup>190</sup>] si riferisce intendendo la traduzione come *antropologia comparativa*: dialogo fra differenti discipline, dialogo che genera domande, dialogo che costruisce saperi.

---

<sup>189</sup> Landowski [1997] definisce la figura dell'etnologo come « voyageur curieux », il quale fa sì di essere ammesso nella realtà in cui transita al fine di conoscere l'Altro.

<sup>190</sup> Ediz. orig. 2007.

Pratique expérimentale, démarche heuristique et méthode intellectuelle à la fois, l'anthropologie comparative de la traduction pour laquelle je travaille est une véritable machine à produire des questions. Véritable dispositif épistémologique dans les procédures des sciences humaines, du point de vue anthropologique la traduction se pose comme un bien scientifique, symbolique et culturel dans le champ global des activités sociales. L'intégration de plusieurs perspectives – linguistiques, philosophiques, esthétiques et sociohistoriques – dans un esprit comparatif, nous permet de joindre à l'analyse des concepts et des catégories de la « traductologie savante » l'analyse de la manière dont « l'imaginaire du traduire » (les représentations non savantes, littéraires, artistiques et plus largement fictionnelles de la traduction) intervient dans la réélaboration socio-symbolique des pratiques traduisantes.

[Lavieri, 2010, pp. 125-126]

Riteniamo opportuno precisare che lo sguardo antropologico, la scoperta dell'Altro, non sono certo vincolati a un viaggio di migliaia di chilometri: l'esempio lampante è rappresentato dalla comunità sorda, che sul piano geografico è vicina eppure spesso non la si conosce. Avvicinarsi alla comunità sorda e alla lingua segnata a partire da una prospettiva tanto antropologica quanto traduttologica significa avvicinarsi in punta di piedi, scoprire i tratti culturali evitando imposizioni, riconoscere alla traduzione la potenzialità di rendere visibile la comunità. È proprio in considerazione di una prospettiva antropologica, nonché della sua concezione di poetica, che Meschonnic elabora il suo concetto di oralità, che definisce a partire dal primato del ritmo e della prosodia nella semantica, sia a livello scritto sia parlato: « l'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours » [Meschonnic, 1982b, p. 18].

Intraprendere l'attività di traduzione in ottica antropologica significa conoscere l'alterità e riconoscerne la differenza, ma proprio in questo modo valorizzarla: un'idea di *décentrement*, inteso alla maniera di Meschonnic, che consente di muoversi da un centro verso un altro centro. La prospettiva eurocentrica a cui siamo ancorati e a partire dalla quale sovente costruiamo le nostre certezze, in realtà può rivelarsi il nostro limite.

Although present in all areas, economic and political and so on, the Eurocentric basis of looking at the world is particularly manifest in the field of languages, literature, cultural studies and in the general organisation of literature

departments in universities in many parts of the globe. The irony is that even that which is genuinely universal in the West is imprisoned by Eurocentrism. Western civilisation itself becomes a prisoner, its jailors being its Eurocentric interpreters. But Eurocentrism is most dangerous to the selfconfidence of Third World peoples when it becomes internalised in their intellectual conception of the universe.

[Ngũgĩ, 1993, p. XVII]

Se riconosciamo che dalle nostre certezze, dal nostro centro, possiamo prendere le distanze, ne consegue per noi la possibilità di distaccarci anche dalla centralità della scrittura, che caratterizza la nostra cultura; allo stesso modo se ne trae la consapevolezza che la letteratura può non essere scritta, può configurarsi anche come letteratura orale, *orature*<sup>191</sup>.

Teniamo presente che porre l'accento sull'aspetto dell'oralità non significa tracciare una linea di demarcazione rispetto alla scrittura e trovarci di fronte a due opposti. Ruth Finnegan, sociologa che si è distinta proprio per gli studi sulle civiltà orali, afferma che orale e scritto non vanno pensati fra loro in contrapposizione, ma si collocano in un *continuum*. Resta la possibilità di incentrare l'analisi su una precisa sezione del *continuum*, quale ad esempio proprio l'orale, ma tenendo comunque presente che i due concetti sono legati fra loro<sup>192</sup>. Come nota Finnegan [1977], sono state osservate nella poesia orale delle peculiarità (quale, ad esempio, il ricorso all'*oral-formulaic style*, che prevede la presenza di *formulae*, ovvero gruppi di parole ripetuti), ma non è detto che tali caratteristiche non possano affatto esistere anche nello scritto, magari sotto altre forme.

The use of repetition in oral poetry is not just a utilitarian tool, but something which lies at the heart of all poetry. It is one of the main criteria by which we tend to distinguish poetry from prose, in both familiar and unfamiliar cultural

---

<sup>191</sup> Il concetto di *orature*, sul quale ci siamo soffermati in introduzione, viene ripreso anche da Meschonnic: « les “ spécialistes de littérature orale ” - Jean Verrier parle d’“ orature ” - sont toujours opposés aux “ littéraires ” par la conception actuelle, autant du conte que de la littérature » [Meschonnic, 1982b, p. 16].

<sup>192</sup> Afferma Finnegan: «the suggestion that the oral/written distinction, so far as it exists, is more like a continuum (or perhaps a complex set of continuums) than a sharp break between two separate categories does not mean that it is foolish to concentrate on one end of this continuum rather than the other. In practice, poetry which falls towards the oral end has often been neglected in studies of literature, and a comparative book primarily devoted to the topic is certainly overdue. It is not a contradiction to focus on this aspect, while at the same time insisting that there is no sharp and absolute break between oral and written forms of poetry» [Finnegan, 1977, p. 272].

traditions. It may well be that repetition gives peculiar pleasure and artistic effectiveness in *oral* poetry, but it is a common device of poetic expression. The 'aesthetics of regularity' can be found in all poetry, oral as well as written. [Finnegan, 1977, p. 131]

Meschonnic, in accordo con il pensiero di Finnegan, condivide che l'oralità va oltre la mera contrapposizione allo scritto, e che non sono certo le *formulae* o altre caratteristiche attribuite al testo orale a determinare che si possa parlare di oralità<sup>193</sup>, dato che « la pluralité des modes de signifier, et des inscriptions de l'énonciation, dissémine l'oralité dans l'écrit comme dans le parlé » [Meschonnic, 1982b, p. 16]. Volendo considerare nello specifico le ripetizioni, sappiamo che queste costituiscono un tratto caratterizzante della letteratura orale e hanno fini mnemonici<sup>194</sup>, ma trovano spazio anche in quelle scritte, chiaramente con altri scopi. Se nelle civiltà orali hanno una funzione pratica di indubbia utilità, è vero comunque che sia nelle letterature orali sia in quelle scritte contribuiscono alla costruzione del senso.

Per quanto riguarda le poesie in lingua segnata, la presenza di ripetizioni, che ne rappresenta una fra le principali caratteristiche, trova la sua ragione d'essere proprio nella natura orale della lingua, e di conseguenza anche della letteratura. Per ripetizione si può intendere, oltre alla ripetizione di parametri, anche la ripetizione di segni, di strutture o di intere strofe [Sutton-Spence, 2005]; sottolinea l'autrice che anche nella lingua dei segni di uso quotidiano è possibile osservare un notevole ricorso alla ripetizione di segni, pertanto, se tale ripetizione dovesse mancare in poesia, questo apparirebbe inopportuno. Sutton-Spence riporta l'esempio di alcuni versi di una poesia di Dorothy Miles, «The Staircase», in cui è possibile osservare la ripetizione sia nella versione scritta (inglese) sia in quella segnata (BSL).

...A figure creeps forward, peering ahead,  
Then comes another and another.

---

<sup>193</sup> I due autori, benché lavorino con prospettive differenti, giungono a delle riflessioni affini. Afferma per esempio Meschonnic: « J'ai montré que les parallélismes ne sont pas distinctifs de la "poésie" biblique, comme on le dit, et comme le redit Ruth Finnegan » [Meschonnic, 1982a, p. 706].

<sup>194</sup> È noto che hanno il vantaggio di favorire la memorizzazione, unica strategia nel momento in cui non si può ricorrere alla traccia scritta.



They draw together in uncertainty, then in a line, they advance.  
[Miles, in Sutton-Spence, 2005, p. 51]

ONE-PERSON-MOVES-FORWARD ONE-PERSON-MOVES-FORWARD  
TWO-PEOPLE-MOVE-FORWARD TWO-PEOPLE-MOVE-FORWARD  
EIGHT-PEOPLE-MOVE-FORWARD  
MANY-PEOPLE-MOVE-FORWARD  
[Miles, in Sutton-Spence, 2005, p. 52]

Vediamo che la ripetizione è presente in entrambe le versioni, benché in lingua dei segni sia molto più evidente. Considerando tuttavia che la ripetizione costituisce caratteristica strutturale non soltanto della letteratura segnata ma anche della lingua, tale osservazione si configura come una diretta conseguenza. Osservando le due versioni a confronto, si nota un punto di contatto, e non un'opposizione: la ripetizione non appare soltanto come schema orale, ma si inserisce in maniera armonica anche nello scritto. Così come afferma Meschonnic, non sono sostenibili le contrapposizioni semplicistiche fra orale e scritto, fra civiltà orali « du côté de l'archaïque, de l'exotisme, de la mentalité pré-logique » e popoli dotati di scrittura che appartengono « au paradigme du civilisé, du logique » [Meschonnic, 1982b, p. 16], così come fra idilliache società arcaiche prive di scrittura e società odierne in cui la scrittura esiste ma « tout va mal » [Meschonnic, 1999, p. 148]. Respingendo tali opposizioni, Meschonnic ci dice che l'oralità non si contrappone alla scrittura, ma al contrario appartiene tanto alla forma parlata quanto a quella scritta<sup>195</sup>.

In linea con la tendenza ad accostare l'orale al parlato, a veicolare un'idea di orale opposto allo scritto, si colloca l'accezione di «orale» (o oralista) diffusa nella comunità sorda. Nell'introduzione a *Signing the Body Poetic*, Bauman *et alii* [2006] riflettono sull'accezione del termine «oral» nel momento in cui ci si riferisce a *oral literature*. Gli autori affermano la necessità di un segno specifico per riferirsi

---

<sup>195</sup> Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, la storia ha radicato l'idea che l'oralità coincida con il parlato; a tale concezione, del tutto infondata, si correla l'idea che il passaggio allo scritto implichi la perdita della voce, del gesto, della corporeità in senso lato [Meschonnic, 1982a, 1982b]. Tale concezione non tiene affatto conto che l'oralità, in forme di certo differenti, trova spazio nello scritto, in primo luogo attraverso la punteggiatura, che è « l'insertion même de l'oral dans le visuel » [Meschonnic, 1982a, p. 300].

al concetto di orale riferito alla natura non scritta della letteratura<sup>196</sup>; sentono la necessità di un chiarimento in quanto il termine «orale» è dotato di un'accezione precisa all'interno della cultura sorda, su cui anche noi riteniamo doveroso soffermarci. Di primo acchito il termine richiama alla nozione di «oralismo», ovvero il metodo educativo che si propone di educare le persone sorde alla lingua parlata (senza alcun ricorso ai segni). Sulla questione riflette Garcia [2010], la quale afferma che nella cultura sorda esiste un concetto ibrido di « oral » che, di fatto, è « *un oral décorporé* » [Garcia, 2010, p. 96], legato al metodo educativo oralista.

Et c'est bien précisément cet oral-là qui sous-tend les méthodes dites « oralistes » dans l'enseignement du lire/écrire aux enfants sourds. Les principes fondamentaux de ces méthodes, qui ont constitué la quasi-totalité des pratiques d'enseignement du lire/écrire aux sourds depuis 1880, sont la nécessité qu'il y aurait pour accéder à l'écrit d'une langue non pas tant d'en maîtriser la forme parlée que son articulation (production) et le décodage de cette articulation (réception), soit, dans les variantes modernes, de développer une représentation mentale de son organisation phonologique (« conscience phonologique »). Seule celle-ci permettrait à l'enfant d'établir les correspondances grapho-phonologiques jugées indispensables à la reconnaissance automatique des mots, automatisme relevant des processus cognitifs dits de niveau inférieur hors lesquels aucun accès à l'écrit n'est possible. Le rappel de ces principes ne me paraît pas inutile parce qu'ils ont été et continuent à être très largement cautionnés par une abondante littérature, émanant le plus souvent du champ de la psycho-pathologie mais aussi, plus largement, de la psychologie dite « cognitive ».

[Garcia, 2010, pp. 96-97]

Il concetto di orale si colloca alla base dei metodi educativi oralisti, anche nella loro più attuale versione (ovvero l'idea che l'alunno sordo debba sviluppare una «coscienza fonologica», una rappresentazione mentale dell'organizzazione dei fonemi, che è prioritaria persino alla padronanza della lingua in forma parlata); è quindi un orale che viene presentato come gerarchicamente inferiore allo scritto. Si tratta,

---

<sup>196</sup> A tal proposito, gli autori riportano una vicenda che ha visto il ricorso a un nuovo segno in riferimento a tale accezione di orale: presso la Gallaudet University il professor Ben Bahan teneva un corso dal titolo «*Oral Traditions in the Deaf Community*», gli studenti per segnare il nome del corso hanno tradotto *oral* con il segno per STORYTELLING, a cui hanno aggiunto la labializzazione «oral». Specificano gli autori che «yet sign poetry not only resembles ancient literary forms but also engages the current literary practices of oral, performance poetry» [Bauman *et alii*, 2006, p. 6].

in altre parole, di un orale vuoto, incorporeo. L'idea di orale che richiama ai metodi oralisti nulla ha a che vedere con il concetto di oralità a cui intendiamo fare riferimento, un'oralità corporea che, come afferma Meschonnic, ha la potenzialità di *faire sens*. Riteniamo però opportuno soffermarci su questa accezione in quanto profondamente radicata, e di conseguenza ineludibile. Siamo infatti consapevoli che una riflessione sui processi traduttivi necessita di un linguaggio specifico, e altrettanto consapevoli che la connotazione che caratterizza questo termine rischierebbe di adombrare la questione. Riflettere su questo termine specifico ci conduce infatti alla considerazione che il senso si costruisce anche attraverso la riflessione terminologica, e se tale riflessione rimane ancorata a dei preconcetti che si legano alle parole il rischio è di ritrovarci in un'*impasse*. Benché, come è noto, le connotazioni siano consolidate, riflettere su queste è imprescindibile per potere iniziare quantomeno a levigarle.

## **6.2 Il paradigma dell'enunciazione, la questione della voce**

Per Meschonnic il ritmo si trova « partout, hors du langage et dans le langage » [Meschonnic, 1982b, p. 9], le marche in grado di conferire senso sono linguistiche ma anche extralinguistiche, con il conseguente distacco da un'idea di senso che resta ancorato al segno: il senso muove verso la dimensione dell'oralità e si costruisce a partire dal ritmo, dalla forma. Al primato dell'oralità si correla inoltre la questione dell'enunciazione, che Meschonnic mutua da Benveniste<sup>197</sup>. A favore del concetto di enunciazione, Meschonnic intende superare quello di enunciato, insostenibile perché l'idea stessa implica una divisione in livelli e una rottura dell'unità: se si effettua una sorta di selezione fra le parti, si sostiene implicitamente che il senso appartiene soltanto ad alcuni elementi, ipotesi infondata in quanto « rien de ce qui est dans le langage ne peut en être dehors, et que tout le langage est sens » [Meschonnic, 1982b, p. 12]. Pensare in termini di enunciazione, e non di enunciato, invece fa sì che « tous les “ niveaux ” de la langue sont

---

<sup>197</sup> Meschonnic, in relazione all'enunciazione, si rifà alla *linguistique de l'énonciation* di Benveniste, per il quale « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » [Benveniste, 1974, p. 80].

réorganisés non plus en termes de langue (que sont les “ subdivisions traditionnelles ”), mais en termes de discours » [Meschonnic, 1982b, p. 12]. Tornando dunque ai livelli della lingua, sottolineiamo che questi non vanno intesi come parti separate, ma nell’unità realizzata dal *discours*, che può essere efficacemente re-enunciata in traduzione proprio guardando all’oralità. Del resto, come afferma lo studioso, è necessario che la *linguistique de l’énonciation* si apra a una *poétique de l’énonciation*, altrimenti correrà il rischio di tornare a essere *linguistique de l’énoncé*.

Dare priorità all’*énonciation* significa conferire un posto d’onore alla *voix*, alla voce, che secondo Meschonnic [1982b] è divenuta oggetto di interesse in Occidente proprio grazie alla prospettiva antropologica: la ricerca di Marcel Griaule<sup>198</sup> ha ad esempio fatto scoprire il ruolo della voce nella cosmologia dogon, e studiosi a lui successori come Geneviève Calame-Griaule<sup>199</sup> hanno sostenuto che la parola è in tutto il corpo<sup>200</sup>.

In una riflessione sulle lingue dei segni potrebbe apparire inopportuno soffermarsi sul concetto di voce, considerato che il segnato, benché multimodale, è del tutto autonomo rispetto alle forme vocali. Il concetto di voce di Meschonnic, sebbene sia correlato in maniera diretta a quello di oralità (che, come sappiamo, si ritrova sia nel parlato sia nello scritto), non si distacca dalla concezione di voce come suono prodotto dall’apparato fonatorio; dice infatti Meschonnic che « la voix [...] disparaît dans l’écrit » [Meschonnic, 1982a, p. 660]. Al contempo, però, lo studioso sottolinea che la voce è elemento personale, intimo, e proprio come il *sujet* porta le tracce del contesto.

A sostenere il carattere espressivo della voce ricordiamo anche Fónagy [1983]: secondo lo studioso, psicanalista oltre che linguista, le pulsioni umane si collocano all’origine delle variazioni nella voce, i tratti prosodici sono dovuti allo stato psico-fisico del parlante. La voce viene prodotta, come sappiamo,

---

<sup>198</sup> In particolare, Meschonnic fa riferimento a Griaule, M., *Dieu d’eau, entretiens avec Ogotemméli*, Fayard, Paris 1966.

<sup>199</sup> Meschonnic cita: Calame-Griaule, G., *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Gallimard, Paris 1965; Calame-Griaule, G. (a cura di), *Langage et cultures africaines. Essais d’ethnolinguistique*, Maspéro, Paris 1977.

<sup>200</sup> L’autore sottolinea il ruolo centrale che la voce ha nella Bibbia e nella magia.

dall'apparato fono-articolatorio: Fónagy sostiene che in virtù di tale ancoraggio corporeo la voce vada considerata come espressione di un corpo che mostra la sua interiorità. Lo studioso, nello specifico, sottolinea che lo stato interno del parlante viene espresso all'esterno in quanto il processo di codifica consta di due fasi interdipendenti: una prima fase di *processing* e una seconda di produzione concreta<sup>201</sup>. Individuando così il *double encodage*, Fónagy afferma che la voce del parlante è espressione della sua interiorità.

Tanto per Meschonnic quanto per Fónagy, dunque, la voce è espressione della propria individualità. A partire proprio dalle riflessioni dei due studiosi, riteniamo che, nello specifico caso della lingua dei segni e della comunità sorda, il concetto di voce possa essere recuperato e rielaborato andando oltre il paradigma fonocentrico: nelle lingue segnate, in misura maggiore rispetto alle lingue vocali, il corpo è deputato all'espressione individuale e funge da voce, pertanto a nostro avviso potrebbe essere opportuno parlare di *voce corporea*.

Introduciamo il concetto di voce corporea facendo riferimento in modo particolare a Russo Cardona [1999; 2004] e al suo concetto di *voix rachidienne*, ripreso da Jouison e dallo studioso accostato anche al *flatus vocis* teorizzato da Fónagy [1983].

Jouison parla di una *voix rachidienne*, una voce che promana dalla «rachide» ovvero dal punto a metà tra le spalle dove inizia la colonna vertebrale. È a partire da questa zona del corpo, che Jouison compara alla laringe, che sembrano trovare impulso tutti i movimenti del segnante ed, in particolare, quelli che segnalano le relazioni tra i singoli Segni ed il confine di frase.

Il concetto di «voce» verrebbe a corrispondere, per Jouison, in questo senso, alla potenzialità della materia significante di assumere, in sé, una articolazione indipendente dal piano del significato mantenendo, contemporaneamente, la possibilità di caricarsi di nuovo di legami con aree semantiche legate alla peculiare origine corporea degli articolatori. Allo stesso modo il *flatus vocis* fonagiano, è in grado di «articolare» e scandire i fonemi nella loro qualità puramente distintiva e di «modularli» iconicamente rispetto alla loro qualità di «gesti vocali».

[Russo Cardona, 2004, p. 123]

---

<sup>201</sup> Sostiene Fónagy: « Il faudrait admettre, par conséquent, deux actes successifs d'encodage : un encodage linguistique qui transforme un message global, une idée, en une séquence de phonèmes, et un deuxième codage – qui coïncide admirablement avec l'acte de mise en sons des phonèmes – au cours duquel le message *secondaire*, gestuel, est greffé sur le message primaire » [Fónagy, 1983, p.14].

Russo Cardona individua nella *voix rachidienne*, nella voce della rachide, la potenzialità espressiva, ed è proprio a tale concetto che intendiamo fare riferimento con voce corporea.

Tornando al concetto di voce in senso lato, consideriamo anche la prosodia, aspetto linguistico che può essere definito come la modulazione della voce. In lingua dei segni la prosodia può trovare realizzazione sia attraverso articolatori manuali, sia tramite componenti corporee (linguistiche ed extralinguistiche) [Wilbur, 2000]. Alcuni studi dedicati alla prosodia in lingua dei segni si sono focalizzati nello specifico su questioni concernenti interpretariato e traduzione [Nicodemus, 2009; Catteau *et alii*, 2016; Catteau & Blondel, 2016]<sup>202</sup>. Gli ultimi due studi citati, in particolare, si soffermano sulla poesia: la traduzione di componimenti poetici dalla lingua segnata alla lingua vocale si rivela un terreno privilegiato per osservare i fenomeni prosodici in comparazione. Riprendendo il concetto di voce corporea sopra discusso, possiamo affermare che la realizzazione prosodica è a pieno titolo affidata al corpo. È interessante tuttavia notare, come hanno osservato Limousin e Blondel [2010], che nella prosodia in lingua dei segni le espressioni facciali rivestono un ruolo di rilievo, ma altrettanto è possibile affermare, *mutatis mutandis*, nella lingua vocale.

Si intravede, secondo Meschonnic, la necessità di aprire la via a un'antropologia storica della voce, in correlazione con l'antropologia del ritmo; tale considerazione trova forza guardando ai luoghi della voce, le letterature. Lo studioso si sofferma, fra le altre, sulla letteratura africana, quindi su una letteratura orale, al fine di mostrare la storicità della voce.

Dernier exemple, pour montrer l'historicité de la voix. Ce serait celui du récit épique africain, où la parole parlée est prise entre la musique et la danse, et la parole chantée. Il est remarquable que le rapport de lenteur, ou de ralentissement du récit poétique au débit de la parole ordinaire est inverse de celui qu'il a dans les langues-cultures européennes. En français, le poème est

---

<sup>202</sup> Nicodemus [2009] si sofferma sulla percezione dei marcatori prosodici nei punti di confine, considerati in sequenze interpretate dall'inglese alla ASL; Catteau *et alii* [2016] riflettono sugli strumenti tecnici che consentono di paragonare sul piano prosodico una poesia in LSF e la sua traduzione in francese; Catteau e Blondel [2016], oltre a proporre un'analisi della prosodia e delle caratteristiche che la contraddistinguono, sostengono la necessità di includere una riflessione specifica sugli aspetti prosodici nella formazione degli interpreti/traduttori.

plus lent. Ici, le poème parlé est plus rapide que le discours parlé et que le chant. Ainsi dans les Chantefables du Cameroun<sup>203</sup>. Le rythme y est pris dans une rythmique corporelle, qui fait sa situation, sa culture<sup>204</sup>.  
[Meschonnic, 1982a, p. 291]

Vediamo quindi che Meschonnic, a partire da una considerazione sul tempo<sup>205</sup>, si sposta sul coinvolgimento corporeo: la letteratura orale che caratterizza tanto le comunità africane quanto quelle sorde ci consente di estendere la riflessione di Meschonnic alle lingue dei segni, a sostegno dell'ipotesi che ci troviamo di fronte a una voce corporea.

Riteniamo opportuno concludere questa riflessione con un chiarimento: abbiamo optato per riferirci a una voce corporea, nel caso delle lingue segnate, in virtù del ruolo preponderante del corpo come mezzo di espressione individuale in queste lingue, ma permane comunque la consapevolezza del rapporto privilegiato fra voce e corpo anche nel caso delle lingue vocali. Sappiamo del resto che il corpo, che per le lingue dei segni è tratto caratterizzante, anche nelle lingue vocali riveste comunque un ruolo di rilievo, come ci dimostrano ad esempio gli studi sul gesto. Come afferma Meschonnic [1982b] riprendendo il pensiero di Jacques Cosnier<sup>206</sup>, il linguaggio nella sua interezza può essere considerato linguaggio corporeo, perché l'enunciazione non può essere scissa dal corpo.

---

<sup>203</sup> Meschonnic fa riferimento ai *Chantefables du Cameroun*, raccolti da Eno Belinga, *Chant du Monde*, LDZ-S-4326. A proposito di questi *Chantefables*, Michel Leiris ha messo in evidenza la rapidità in certi contesti [Leiris, M., *La langue secrète des Dogons de Sanga*, Institut d'ethnologie, Paris 1948].

<sup>204</sup> Afferma lo studioso che un esempio è rappresentato da *An Anthology of African Music*, Unesco Collection, *Ba-Benzele Pygmies*, BM 30 L 2303.

<sup>205</sup> Ci interessa in modo particolare l'aspetto corporeo, ma notiamo anche la questione del tempo, della lentezza: come osserva Meschonnic, la poesia in francese è più lenta, mentre nelle letterature africane la poesia si fa rapida. Per quanto concerne le lingue dei segni, il fatto che più informazioni possano essere veicolate in maniera simultanea fa sì che maggiore contenuto possa essere espresso in lingua dei segni rispetto che in lingua vocale a parità di tempo, con la conseguenza che spesso si vedono gli interpreti parlare a gran velocità per rimanere al passo. Al contempo esistono esempi, come la traduzione di «Se questo è un uomo» di Nicola Della Maggiora su cui a breve ci soffermeremo, che al contrario allungano in misura notevole il tempo della traduzione. Riteniamo che la questione del tempo della traduzione e dell'interpretariato rappresenta un interessante spunto di riflessione; è una questione che non approfondiremo in maniera specifica ma che merita di essere indagata con il supporto di precisi dati.

<sup>206</sup> In particolare, Meschonnic fa riferimento a Cosnier, J., « Communication et langages gestuelles », in J. Cosnier, A. Berrendonner, J. Coulon, C. Orecchioni, *Les voies du langage, communications verbales, gestuelles et animales*, Dunod, Paris 1982, pp. 255-306.



Le corps émet des signes, ou plutôt des infra-signes.  
La voix en est un. OÙ il n'y a pas seulement la prosodie, au sens linguistique (les variations d'intensité, de longueur, de hauteur : le « suprasegmental », censé superposé aux segments de la chaîne phonique, dans la langue, alors qu'il en est inséparable dans le discours). Il y a du corps, des signes du corps, dans la voix - « Et nous ne savons absolument rien sur les cris, les sanglots, les soupirs, les rires qui relèvent, à n'en pas douter, d'une analyse prosodique et sémiologique jamais faite jusqu'ici ?<sup>207</sup> »  
[Meschonnic, 1982b, p. 21]

Riconoscere l'importanza del corpo sia nelle lingue segnate sia nelle lingue vocali è necessario a maggior ragione nel momento in cui l'analisi verte sui processi traduttivi, il cui ruolo è quello di costruire una relazione fra una *langue-culture* e l'altra, e per i quali i punti di contatto diventano punti di appiglio. Un processo traduttivo verso le lingue dei segni non può prescindere da una re-enunciazione che veda la voce sonora acquisire una nuova forma corporea, così come nel caso inverso, dalla lingua segnata alla lingua vocale, affinché la voce acquisisca la sua forma sonora il ritmo non può che essere re-enunciato ricorrendo a delle strategie che tengano conto della rilevanza dell'aspetto corporeo sia nella lingua di partenza sia in quella d'arrivo.

### 6.3 Voci nel flusso segnico: le componenti orali

Ci siamo soffermati sulla *voce* che caratterizza le lingue segnate, facendo riferimento al concetto di voce corporea e lasciando da parte l'accezione comune, ovvero «l'insieme dei suoni che vengono prodotti a livello della laringe, e alla cui produzione concorrono l'apparato respiratorio, la laringe stessa e le cavità del naso e della bocca, determinandone l'intensità, l'ampiezza e il timbro»<sup>208</sup>. Quale ruolo ha invece la voce, intesa nella sua accezione comune, nei processi traduttivi in lingua dei segni?

Riteniamo prioritario ai fini della nostra riflessione sfatare un pregiudizio

---

<sup>207</sup> Meschonnic cita Guiraud, P., *Le langage du corps*, Presses Universitaires de France, coll. *Que sais-je ?*, Paris 1980, p. 24.

<sup>208</sup> Devoto, G., Oli, G.C., Serianni, L., Trifone, M., *Nuovo Devoto-Oli 2020. Il vocabolario dell'italiano contemporaneo*, Le Monnier, Firenze 2019, p. 2468.



che da tempo immemore accompagna le persone sorde: il silenzio. È diffusa l'idea che le persone sorde siano una comunità silenziosa, che il fatto di vivere nel silenzio comporti anche che facciano silenzio. Nulla di più infondato. È sufficiente avere a che fare per qualche ora con le persone sorde per ritrovarsi in un turbinio di suoni e rumori: le monete in tasca sbattono fra di loro, le posate grattano sul piatto, ci sono lavori in corso fuori ma nessuno chiude la finestra... Proprio perché non hanno accesso ai rumori, molto spesso le persone sorde in maniera del tutto inconsapevole ne sono circondati. Quello che però potrebbe apparire più curioso è che, ritrovandosi in presenza di un gruppo di persone sorde, si sentiranno moltissime voci, spesso anche con toni molto alti (in ragione dell'inconsapevolezza acustica a cui abbiamo appena fatto riferimento), in contemporanea al segnato.

La ragione delle voci a cui stiamo accennando è da ricercare nelle componenti orali che co-occorrono con i segni. Come accennavamo già nel cap. 1, è possibile effettuare una distinzione fra labializzazioni e gesti labiali: le labializzazioni riproducono la parola in lingua vocale (per intero o in parte), i gesti vocali sono emissioni specifiche che non hanno alcun legame con il parlato (per esempio, il gesto vocale *pa-pa* che accompagna il segno IMPOSSIBILE). Teniamo presente che le componenti orali possono essere vocalizzate (ragione per cui abbiamo fatto riferimento alle voci di un gruppo di sordi), ma l'effettiva emissione di suono non è imprescindibile. Studi in merito [Fontana & Fabbretti, 2000; Ajello *et alii*, 2001; Fontana & Raniolo, 2015; Fontana & Roccaforte, 2015] hanno dimostrato che si tratta di fenomeni molto pervasivi, benché in passato siano stati trascurati. Le labializzazioni, in particolare, poiché tratte dalla lingua vocale, sono state percepite banalmente come mero esito della situazione di contatto, e non come caratteristica strutturale, mentre invece è emerso che il segnato privo di labializzazioni è percepito dai sordi come inappropriato [Fontana & Raniolo, 2015]. Come affermano Fontana & Roccaforte [2015], occorre considerare che le componenti orali da una parte sono di natura gestuale, ovvero si strutturano lungo le coordinate dell'*embodied simulation* [Gallese & Sinigaglia, 2011], e dall'altra si presentano in continuità con la lingua orale (a cui ormai tutti i sordi vengono

educati)<sup>209</sup>: i due livelli sono interdipendenti, dato che la significatività delle componenti orali è connessa al rapporto con l'unità segnica, pertanto si può parlare di unità gestaltiche.

Nelle componenti orali delle lingue dei segni sono [...] riconoscibili diverse dimensioni, ciascuna delle quali è portatrice di un « double encodage » che rinvia al meccanismo dell'*embodied simulation* da una parte e dall'altra all'attività motoria associata alla fonazione. Ad esempio, la lingua viene utilizzata in espressioni di disgusto, l'uso di occlusive si associa ad eventi improvvisi e l'emissione continua di un soffio ad un'azione continua. Per poter descrivere e codificare proficuamente le componenti orali, dunque, occorre prendere in considerazione le dimensioni che le costituiscono.  
[Fontana & Roccaforte, 2015]

Il *double encodage* teorizzato da Fónagy [1983], ovvero l'interrelazione fra due consecutive fasi (*processing* e produzione concreta) per la codifica del messaggio (cfr. § 6.2), viene ricondotto dalle autrici al meccanismo dell'*embodied simulation* e all'attività motoria associata alla fonazione. Così facendo, viene tenuta in considerazione la duplice natura delle componenti orali.

Riconosciuto che le componenti orali sono parte integrante della lingua, dovremmo presumere che trovino spazio anche nei processi di interpretazione e traduzione. Vorremmo chiederci dunque: quale ruolo hanno queste componenti per la costruzione del senso? Quanto sono ricorrenti nel processo traduttivo? In quale maniera la duplice natura delle componenti orali incide in traduzione sulla costruzione del senso?

In contesto italiano, a nostra conoscenza, il rapporto fra labializzazioni/gesti labiali e interpretariato/traduzione fino al presente momento non è stato indagato nello specifico; in relazione all'ASL, invece, la questione è stata trattata da Davis [1989; 2015<sup>210</sup>] con specifica attenzione all'interpretariato. Al fine di osservare il ruolo delle componenti orali nei meccanismi del senso, abbiamo condotto uno studio che riportiamo in appendice. Si tratta di uno studio

---

<sup>209</sup> Si osserva anche una dipendenza dal sistema fonologico. Come infatti chiariscono le autrici, gesti labiali come *bababa* per CANE-CHE-ABBAIA e *papapa* per PISTOLA-CHE-SPARA a esso si assoggettano, proprio come accade nel caso delle onomatopee.

<sup>210</sup> Ediz. orig. 1990.

qualitativo e quantitativo basato sull'analisi delle componenti orali in due contesti differenti (interpretariato di telegiornale e traduzione poetica). Avendo considerato soltanto questi due casi è certo una visione parziale, ma che riteniamo comunque valida per giungere a delle prime considerazioni.

Lo studio ci consente di osservare che sia in interpretariato sia in traduzione le componenti orali sono presenti, ma emergono delle particolarità su cui riteniamo opportuno soffermarci. Il già citato contributo di Ajello *et alii* [2001] aveva individuato, in segnato formale e informale, una media di 49% di labializzazioni e 6% di gesti labiali. Per quanto concerne le labializzazioni, notiamo che nel caso dell'interpretariato televisivo il numero aumenta notevolmente (87,5%), mentre nella traduzione poetica la quantità di labializzazioni rimane simile allo studio di riferimento (46,6%). Perché tale disparità? A nostro avviso la ragione risiede proprio nei meccanismi del senso. Come sappiamo le labializzazioni hanno (anche) funzione di disambiguazione, pertanto in interpretariato di telegiornale, dove è necessario essere più chiari possibile (anche perché fra il pubblico vi sono segnanti poco esperti), il numero di labializzazioni quasi raddoppia. Diverso il caso della traduzione poetica: non subentra la medesima necessità di chiarezza assoluta ma al contrario, come abbiamo avuto modo di sottolineare, in poesia l'ambiguità è una strategia spesso scelta espressamente. Le labializzazioni chiariscono il senso, e in questo modo lo disambiguano: per riprendere Mattioli [2017]<sup>211</sup>, disambiguando si perde la letterarietà, e pertanto mantenersi su un numero standard di labializzazioni si rivela una buona scelta.

I risultati concernenti i gesti labiali sono più singolari. Il 6% riscontrato dagli studiosi diventa 2,5% in interpretariato di telegiornale, 2,7% in traduzione poetica. I risultati del nostro studio nei due differenti contesti sono simili, ma il distacco rispetto al segnato formale e informale è fin troppo significativo. Ajello *et alii* specificano che i gesti labiali sono elementi linguistici accorpati al segno e da questo inscindibili: pertanto, non soltanto sono presenti meno gesti labiali, ma

---

<sup>211</sup> Del 2017 è la raccolta di saggi di Mattioli *Il problema del tradurre (1965-2005)*, pubblicata postuma a cura di A. Lavieri. Si cita nello specifico dal saggio «Poetica ed ermeneutica della traduzione», datato 1997.

anche meno segni che prevedono gesti labiali. Che si ritengano poco chiari dall'interprete del TG e per questo poco usati? Se così fosse, perché il numero si riduce anche nella traduzione poetica? Sentiamo l'esigenza di approfondire questo studio, innanzitutto arricchendolo di ulteriori dati.

Venendo all'aspetto qualitativo dello studio, consideriamo qui un esempio che troviamo chiarificatore. Nell'ultima parte della poesia, è presente un invito perentorio alla memoria, a serbare il ricordo delle parole. La traduttrice, le cui labializzazioni sono nel corso dell'intera poesia una presenza discreta, qui labializza tre parole di fila, e peraltro ricorrendo a labializzazioni intere e non parziali: IO<sup>io</sup> – ORDINO<sup>ordine</sup> – PAROLE<sup>parole</sup>. È particolare anche che PAROLE sia labializzato al plurale, mentre di norma si ricorre nella labializzazione al singolare [Fontana & Fabbretti, 2000]. Ipotizziamo che la ragione di tale scelta risieda nella necessità di marcare in maniera netta il monito della poesia originaria: la traduttrice sente l'esigenza di evidenziare quest'ultima parte e opta per il ricorso alle strategie multimodali della lingua segnata, fra cui in particolare proprio la labializzazione. Ci rendiamo conto quindi che in traduzione la componente orale diventa strategia consapevole, diventa meccanismo di costruzione del senso.

Tornando sulla questione della duplice natura delle componenti orali, unità gestaltiche caratterizzate da una parte da *embodied simulation* e dall'altra da interrelazione con la lingua orale, ritroviamo anche in contesto traduttivo la centralità del corpo, le cui percezioni attivano l'*embodied simulation* e il cui apparato fonoarticolatorio realizza il legame con la lingua vocale. Teniamo conto tuttavia che, a differenza del segnato comune, nel processo traduttivo le lingue sono presenti in contemporanea (in modo particolare in contesto di interpretariato, che in molti casi avviene in simultanea): considerando che si tratta di traduzione intermodale, in cui l'interprete/traduttore comprende attraverso il canale acustico-vocale e produce attraverso il canale visivo-gestuale, potremmo ipotizzare una maggiore influenza della lingua vocale rispetto a quella riscontrabile nel segnato comune. Maggiore influenza che trova riscontro, a nostro avviso, nell'aumento notevole di labializzazioni in contesto di interpretariato, nel quale le due lingue sono compresenti. Riteniamo invece che l'assenza di notevole scarto nella traduzione sia

dovuta al fatto che, benché le due lingue siano (o possano essere) compresenti<sup>212</sup>, la traduzione viene preparata *a priori*: il maggiore tempo di preparazione rende le scelte più consapevoli, diremmo più «sorde», anche in merito alle componenti orali.

Le labializzazioni sono corporee (più di quanto non si creda), ma in misura maggiore lo sono i gesti labiali, che non hanno alcuna attinenza con il parlato (nonostante sfruttino il medesimo canale) e sono in prevalenza basati sul meccanismo di *embodied simulation*. La loro netta riduzione rispetto al segnato comune potrebbe essere spiegata proprio in quanto la compresenza della lingua vocale induce a propendere verso segni che presentano maggiore vicinanza con la lingua vocale, e dunque segni che non includono gesti labiali. Avendo tuttavia condotto uno studio basato su una singola interpretazione e una singola traduzione, non possiamo escludere che sui dati incida lo stile personale di segnato; sarebbe interessante verificare tale ipotesi non soltanto analizzando un numero maggiore di interpretazioni e traduzioni, ma includendo anche il paragone con il segnato comune realizzato dalle medesime persone.

A partire dalle considerazioni fin qui maturate, vorremmo provare a interrogarci sulle componenti orali nella traduzione in lingua dei segni tattile. Abbiamo già avuto modo di sottolineare che nella traduzione in lingua dei segni tattile il corpo è coinvolto nella sua interezza, ma che cosa ne è delle componenti orali? Non essendo percepibili dalla persona sordocieca, queste spariscono del tutto?

Il già citato programma di ricerca *Communication Through Touch Project*, coordinato da Sarah Reed (intrapreso nel 1996)<sup>213</sup>, ha individuato delle strategie che vengono messe in atto nella lingua dei segni tattile: non potendo ricorrere alle componenti orali ai fini di disambiguazione (in quanto non percepibili attraverso il tatto), fra le tecniche vi è il ricorso alla dattilologia, e nello specifico all'inizializzazione. Ai fini di maggiore chiarezza, proponiamo il seguente esempio:

---

<sup>212</sup> Nella traduzione che ritroviamo in Celo [2009] di «Se questo è un uomo», oggetto del nostro studio, è presente la recitazione della poesia, ma non possiamo sapere se questa è stata aggiunta solo *a posteriori* o se la traduttrice ha tradotto ascoltando in contemporanea la poesia. Data tuttavia la coincidenza dei tempi, propendiamo per la seconda ipotesi.

<sup>213</sup> Per un approfondimento, cfr. Checchetto 2011.

in LIS le regioni Sicilia e Calabria hanno lo stesso segno, di norma vengono disambiguate labializzando per intero o in parte il nome in lingua vocale. In LISt possono essere disambiguate ricorrendo all'inizializzazione, quindi lettera S o lettera C.

Se dunque le componenti orali in traduzione non sono di supporto ai fini della comprensione della persona sordocieca, si potrebbe pensare che gli interpreti/traduttori non le utilizzino affatto, in quanto non necessarie. Tale ipotesi, tuttavia, si rivela infondata: osservando gli interpreti/traduttori di LISt, ma anche (a un livello non professionale) coloro che semplicemente conoscono la LISt e interagiscono con le persone sordocieche, è possibile osservare l'assoluta pervasività delle componenti orali. Tale osservazione emerge da personale esperienza, ma a supporto si vuole proporre di prendere visione di un video, realizzato da Lega del Filo d'Oro e relativo alla 7<sup>a</sup> Conferenza Nazionale delle Persone Sordocieche dal titolo «Libertà e Partecipazione»<sup>214</sup>, in cui compaiono numerose interazioni con persone sordocieche, fra cui momenti di convivialità ma anche traduzioni professionali riprese proprio durante la conferenza. Nonostante si tratti di brevi stralci, noteremo in maniera evidente che le labializzazioni sono sempre presenti: compaiono varie situazioni comunicative, e praticamente in tutte la persona che interagisce con il/la sordocieco/a (interprete professionale, in molti casi) fa ricorso a componenti orali. Anche in questo caso, sarebbe interessante supportare tali considerazioni attraverso una mirata raccolta dati, che si rimanda a un lavoro futuro. Riteniamo tuttavia di potere già affermare che, benché ai fini della comunicazione la componente orale non abbia alcuna utilità in quanto non può essere vista dalla persona sordocieca<sup>215</sup>, la si usa comunque in maniera sistematica. Non soltanto tale constatazione rende evidente che le componenti orali sono parte integrante della lingua e in nessun caso possono esserne scorporate, ma va anche a supporto dell'ipotesi di Fontana [2008, 2009], secondo la quale le componenti orali

---

<sup>214</sup> Video disponibile a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=kdC8vokypug>  
Lega del Filo d'Oro, «7<sup>a</sup> Conferenza Nazionale delle Persone Sordocieche dal titolo “Libertà e Partecipazione”», 2014, consultato il 14 giugno 2020.

<sup>215</sup> Potrebbe magari essere colta da chi ha un minimo di residuo visivo, ma rimane il fatto che per chi ha difficoltà alla vista la componente orale è difficile da cogliere, e comunque viene utilizzata indistintamente in tutti i casi, anche con chi non ha alcun residuo.

sono paragonabili al gesto in lingua vocale. Potremmo dire che qui osserviamo infatti un fenomeno che avviene comunemente con il gesto: così come spesso chi parla al telefono gesticola, pur sapendo che il suo interlocutore non può vederlo, allo stesso modo una persona che usa la LIS, benché consapevole che la persona che ha di fronte non può vederla, usa componenti orali. Così come il gesto ha anche funzione cognitiva, oltre che comunicativa<sup>216</sup>, allo stesso modo la componente orale è necessaria al *processing*, pertanto compare anche se irrilevante a fini comunicativi. Le componenti orali si attivano nella loro duplice natura e risultano ancorate al sistema sensomotorio: si verifica dunque anche in questa circostanza il medesimo meccanismo *embodied*.

A conclusione, quale è il ruolo della *voce* (non necessariamente emessa in maniera fisica) che co-occorre con il flusso segnico? Affermiamo che in traduzione le componenti orali entrano in gioco facendo senso, e addirittura, nel caso della lingua dei segni tattile, ovvero in uno specifico contesto in cui le componenti orali sono necessarie sul piano cognitivo, ma non su quello comunicativo, facendo senso soltanto per il traduttore stesso. Nel processo traduttivo il ruolo della voce appare dunque evidente, pertanto troviamo auspicabile che la strada che in questo lavoro abbiamo individuato venga percorsa ulteriormente indagandone le potenzialità.

#### **6.4 Forme della multimodalità in traduzione**

Ci siamo soffermati sulle componenti orali, che rappresentano una fra le possibili realizzazioni della multimodalità delle lingue segnate: ricordiamo infatti che le lingue dei segni sono multimodali e multilineari [Cuxac & Antinoro Pizzuto, 2010]. Oltre alle componenti orali, potremmo citare l'espressione facciale, la direzione dello sguardo, i movimenti del busto, i cenni del capo... Ciascuna di queste componenti può essere (ed è stata) oggetto di studi specifici<sup>217</sup>, su cui in

---

<sup>216</sup> Oltre al ruolo comunicativo del gesto, la ricerca si è interrogata sulla funzione cognitiva. A sostegno del ruolo cognitivo del gesto vi sono vari studi, fra cui quello di Chu e Kita [2011], che dimostra che in un compito spaziale ottengono risultati migliori gli intervistati spronati a gesticolare, rispetto a soggetti con le mani bloccate e soggetti che non erano stati specificamente incoraggiati all'uso del gesto.

<sup>217</sup> Per esempio lo sguardo, individuato come spia di *transfert*, è stato oggetto di molti studi. Ricordiamo un contributo di Garcia e Sallandre [2014], in cui si afferma che la direzione dello

questo contesto per ovvie ragioni non avremo modo di soffermarci in maniera approfondita. Vorremmo proporre piuttosto delle considerazioni sul rapporto fra multimodalità e traduzione, in senso lato.

Diamo inizio a questa riflessione riprendendo un momento storico per la lingua dei segni: come ricostruiscono Padden e Humphries [2005], nel 1967 andava in onda in televisione, sul canale NBC, un programma intitolato «An Experiment in Television», in cui, in una puntata, l'attrice sorda Audree Norton recitava una traduzione della poesia di Elizabeth Barrett Browning «How Do I Love Thee? Let Me Count the Ways», mentre al suo fianco un'altra attrice udente recitava la poesia originaria in inglese: sarebbe questa stata la prima apparizione dell'ASL su una rete televisiva americana.

In Audree Norton's lovely and lyrical rendition of Elizabeth Barrett Browning's «How Do I Love Thee? Let Me Count the Ways», she is seated on a velvet settee in a spotlight. Her face is tightly controlled, with only tiny movements to register small expressions of adoration and affection. Her mouth barely moves; her head turns slowly and her shoulders are even. Instead her hands show the emotion, rising and falling, and then as she reaches the last line of the poem, «I love thee with the breath, Smiles, tears, of all my life! — and, if God choose, I shall but love thee better after death», her face remains unchanged until the end of the poem, signaled by a slow drawing together of her hands in a final clasp of fealty to her beloved.

[Padden & Humphries, 2005, p. 110]

Dietro questa *performance* si nasconde una chiara indicazione: affidare la traduzione esclusivamente alle componenti manuali, controllando al contempo tutto il resto. Come infatti sottolinea anche Sutton-Spence [2005], la tendenza degli anni '60 e '70 era di presentare poesie, che spesso erano traduzione dalla lingua vocale, usando le espressioni facciali e le componenti orali in maniera minima<sup>218</sup>.

---

sguardo ha funzioni semantiche e sintattiche, e spesso co-occorre con la deissi manuale per indicare la referenza.

<sup>218</sup> Riconosce però l'autrice che, in relazioni alle componenti orali, bisogna tenere conto del contesto in cui nasce la traduzione: per esempio, l'ASL usa di solito relativamente poche componenti orali tratte dall'inglese, mentre la BSL ne fa un più ampio uso. La priorità per Sutton-Spence è che «the performer needs to make sure that the mouth patterns serve the signs in the poem and not the other way around. If English mouthings are allowed to dominate, they can begin to drive the structure of the poem, and its rhythm and tempo will become controlled by English» [Sutton-Spence, 2005, pp. 136-137].



Perché all'epoca si era diffuso un modello che tendeva ad adombrare del tutto le componenti corporee? Abbiamo già fatto riferimento allo statunitense *National Theatre of the Deaf* (NTD): David Hays, co-fondatore insieme a Bernard Bragg, pretendeva di lasciare da parte il mimo, caro invece a Bragg, a causa della visione riduttiva che ne aveva [Padden & Humphries, 2005]. Hays, nello specifico, voleva che in scena venisse esaltato il valore espressivo delle mani e che le componenti corporee (fra cui, in particolare, le espressioni facciali) venissero ridotte il più possibile<sup>219</sup>. Alla luce delle più moderne consapevolezze, una prospettiva come quella di Hays appare in linea con la logica assimilazionista dell'epoca, che tendeva a nascondere le specificità delle lingue segnate, per il timore di mettere in discussione la linguisticità delle lingue dei segni (cfr. cap. 1).

Occorrerà attendere gli anni '80 perché il ruolo delle componenti corporee inizi a essere percepito come significativo all'interno della lingua e dunque anche nel processo traduttivo; a titolo di esempio consideriamo un contributo di Hurwitz del 1980.

Facial expression and body language are often strong characteristics that accompany ASL. In a sense, such characteristics are analogous to voice tone, inflection and emphasis in spoken English. It should be added that an interpreter should be aware of and able to convey these sometimes subtle nuances into her/his spoken interpretation. Mouthing (with or without voice) of English words associated with an ASL message may accompany the ASL rendition.

[Hurwitz, 2015<sup>220</sup>, p. 106]

Lo studioso riconosce che le componenti corporee sono significative, e sostiene la necessità di includerle nell'interpretazione. In linea generale sottolineiamo che, una volta superata la necessità dei primi studi di indagare le lingue dei segni cercando le somiglianze con le lingue vocali *coûte que coûte*,

---

<sup>219</sup> Affermano Padden e Humphries: «The rubbery faces characteristic of Deaf theater – the wide-open eyes, the exaggerated mouth, the distended wagging tongue, the mobile shoulders, and the shaking head – had to go. The signing on the Deaf actors' hands was “expressive”, but their faces seemed grotesque to Hays and other hearing directors. The actors were told to control and choreograph their faces to show more restraint» [Padden & Humphries, 2005, p. 110].

<sup>220</sup> Ediz. orig. 1980.

caratteristiche molto specifiche delle lingue dei segni come le componenti corporee iniziano a comparire sempre più di frequente nella letteratura. Il fatto che siano state incluse fra i parametri [Sallandre, 2014] è indicativo della nostra attuale consapevolezza in merito al loro ruolo insostituibile nella costruzione del senso.

A supporto dell'importanza delle componenti corporee troviamo in primo luogo l'approccio *embodied*: viene riconosciuto infatti che il linguaggio è fortemente influenzato dalla natura dell'azione umana, in cui sono combinati materiali dalle differenti proprietà che creano un'unità diversa e maggiore rispetto alle parti costitutive [Goodwin, 2010].

Ai nostri giorni, possiamo affermare che le componenti corporee trovano nel processo traduttivo in/da lingue dei segni la dovuta attenzione e sono spesso oggetto di mirate riflessioni durante il periodo di formazione di interpreti e traduttori.

Possiamo considerare appartenente al non manuale tutto ciò che è intorno alle mani, quali l'espressione facciale, la postura del corpo, la posizione del capo, lo sguardo e la bocca. Attraverso le componenti non manuali vengono trasmessi elementi non linguistici come il registro, il modo e lo stile, ma anche elementi più propriamente linguistici come la morfologia e la sintassi, quindi si deve valutare se queste nozioni linguistiche vengono trasmesse in modo opportuno.

[Franchi & Maragna, 2013, pp. 146-147]

Tale citazione è tratta dal *Manuale dell'interprete della lingua dei segni italiana*, rivolto quindi a coloro che si apprestano a diventare interpreti, e ci consente di comprendere che l'uso delle componenti corporee nel processo di interpretazione/traduzione non viene più messo in discussione, ma al contrario valorizzato. Benché sulle componenti corporee si rifletta a lungo durante il periodo di formazione, l'esperienza insegna a farne un uso sempre più consapevole, modulandole in relazione al contesto pragmatico. Superfluo specificare che è fondamentale che ogni interprete/traduttore sia conscio del loro ruolo e ne abbia piena padronanza, proprio alla luce del fatto che la multimodalità contribuisce in maniera significativo alla costruzione del senso.

## 6.5 «Ascoltare» il ritmo, tradurre la significanza

Cogliere il senso dell'opera originaria, re-enunciarlo in traduzione: abbiamo avuto modo di sottolineare a più riprese che la traduzione non può limitarsi a prendere in considerazione i contenuti (non può «traghetare cadaveri», come direbbe Meschonnic), ma ha il compito di dare nuova vita all'opera all'interno di un differente contesto linguistico-culturale. La chiave del senso è rappresentata dal ritmo, termine che Meschonnic intende come forma recuperandone l'etimologia (cfr. cap. 2): soltanto se il traduttore riuscirà a percepire il ritmo, allora potrà restituirlo in una *langue-culture* diversa, dargli nuova forma. «Ascoltare» il ritmo: è questo un verbo al quale, in una riflessione incentrata su lingua dei segni, sordità, comunità sorda, attribuiamo una connotazione visiva, a partire da una prospettiva sinestesica (cfr. cap. 5).

Guardare al senso a partire dalla sinestesia consente di demolire i muri che confinano alcune aree fuori dall'esperienza di una persona sorda: il senso, così concepito, può estendersi a tutte le forme d'arte, persino forme musicali, se la musica viene intesa come musica visiva, se il senso attraversa i percorsi della sensorialità. Soffermiamoci su un esempio di forma d'arte in cui l'udito la fa da padrona: la *sound art*, una pratica artistica di recente diffusione, che prevede la creazione di composizioni a partire da suoni e rumori, anziché note. Christine Sun Kim è una *sound artist*, ed è sorda. Come lei stessa afferma<sup>221</sup>, essendo nata sorda le era stato insegnato che il suono non poteva essere parte della sua vita, fino a quando non si rende conto che, al contrario, lo conosceva molto bene: al suono pensava ogni singolo giorno, le era stato insegnato a prestarvi grande attenzione, per seguire delle regole che le parevano incomprensibili, per rispettare la «*sound etiquette*», una serie di norme sul suono a cui in fin dei conti i sordi pensano molto più di quanto non lo facciano gli udenti<sup>222</sup>. E se dunque il suono nella sua vita è così

---

<sup>221</sup> Tali affermazione sono tratte dal suo TED Talk, disponibile a questa pagina: [#t-77666](https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language)

Sun Kim, «TED Talk», consultato il 31 agosto 2020.

<sup>222</sup> Afferma Christine Sun Kim: «As a Deaf person living in a world of sound, it's as if I was living in a foreign country, blindly following its rules, customs, behaviors and norms without ever questioning them. So how is it that I understand sound? Well, I watch how people behave and

importante, Christine Sun Kim decide di dargli forma, di tradurlo in immagine, nei suoi progetti, nelle sue sperimentazioni, nei suoi disegni: così diventa una *sound artist*.

Now sound has come into my art territory. Is it going to further distance me from art? I realized that doesn't have to be the case at all. I actually know sound. I know it so well that it doesn't have to be something just experienced through the ears. It could be felt tactually, or experienced as a visual, or even as an idea. So I decided to reclaim ownership of sound and to put it into my art practice.  
[Sun Kim, C., TED Talk<sup>223</sup>]

Il suono non è più appannaggio dell'udito, ma transita verso altre sensorialità, non solo la vista ma anche il tatto; in questo modo, anche coloro che al suono non possono accedere tramite l'udito, trovano la maniera di tornare ad appropriarsene.

Proprio come avviene in traduzione segnata, l'appropriazione può avvenire solo nel momento in cui ci si sposta dal terreno dell'udito a quello della vista, a partire dal riconoscimento dell'alterità, dal « recevoir l'Autre en tant qu'Autre » [Berman, 1999<sup>224</sup>, p. 74]. Perché tale processo possa avvenire, è necessario percepire il ritmo originario e dargli una nuova forma, una forma sensoriale differente, ma che tenga conto della forma originaria e la integri.

Nella sua esposizione «Scores and Transcripts» al MoMA, nel 2013, Christine Sun Kim presenta un'opera intitolata «All Day».

---

respond to sound. You people are like my loudspeakers, and amplify sound. I learn and mirror that behavior. At the same time, I've learned that I create sound, and I've seen how people respond to me. Thus I've learned, for example, "Don't slam the door!", "Don't make too much noise when you're eating from the potato-chip bag!", "Don't burp, and when you're eating, make sure you don't scrape your utensils on the plate"».

<sup>223</sup> Il TED Talk di Christine Sun Kim si può vedere a questo link:

[https://www.ted.com/talks/christine\\_sun\\_kim\\_the\\_enchanting\\_music\\_of\\_sign\\_language#t-77666](https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language#t-77666)  
Sun Kim, «TED Talk», consultato il 31 agosto 2020.

<sup>224</sup> Ediz. orig. 1985.

Fig. 6.1 Christine Sun Kim – «All Day», 2012<sup>225</sup>



Lasciando convergere lingua dei segni e notazione musicale, l'artista traccia il movimento ad arco che la sua mano dominante compie per produrre il segno ALL DAY, e a questa aggiunge una notazione musicale, una *rest bar*. Nei termini di Meschonnic, potremmo dire che, nelle strategie di Christine Sun Kim, ci colpisce proprio il *décentrement*, la consapevolezza che l'aspetto musicale proviene da un territorio che appartiene a un'alterità: nel momento in cui ci si muove da un «centro», quello uditivo, verso un altro «centro», quello visivo (o tattile), l'estraneità rimane percepibile benché integrata alla perfezione. Proprio tale percezione, così come avviene in traduzione, restituisce il sapore originario (per rimanere in un linguaggio sensoriale) e rende evidente il dialogo fra diverse sensorialità, che è il vero valore aggiunto della sua opera. Le opere di Christine Sun Kim si presentano come tele in cui i sensi dialogano fra loro, un dialogo fatto di una voce materiale, fisica, di un'oralità che risiede nell'azione, nel corpo in movimento.

---

<sup>225</sup> A questa pagina i dettagli della mostra di Christine Sun Kim al MoMA: [https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/5/works/Sun Kim](https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/5/works/Sun%20Kim), Mostra al MoMA, consultato il 30 agosto 2020.

Le sue sono opere in cui la significanza stessa si muove su un piano percettivo-sensoriale, e dalle quali non possiamo che trarre una lezione: tradurre in lingua dei segni implica che siano i sensi a fare senso.

Sperimentazioni sinestesiche accostabili a queste sono state realizzate proprio in contesto poetico/narrativo: Zaghetto [2013] sottolinea che è un merito italiano la creazione del «Visual Vernacular Musicale», estensione della tecnica del VV a cui si aggiunge un supporto musicale contemporaneo.

Trattandosi di un'estensione del VV, il VVm presenta regole di base analoghe, tuttavia il ritmo articolazione in segni è stabilito dal ritmo di esecuzione della composizione musicale [...]. Perciò, mentre nel VV è presente un «ritmo visivo», nel VVm il ritmo è effettivamente «sonoro» perché il ritmo visivo di articolazione dei segni si fonda sul ritmo della vibrazione sonora percepita dal *performer* sordo.

[Zaghetto, 2013, p. 67]

Il VVm, databile al 2008, trova concreta realizzazione nelle opere-video dell'artista Francesca Grilli, la quale si è avvalsa della collaborazione dell'artista sordo Nicola Della Maggiora. Afferma Zaghetto che un esempio concreto è rappresentato dalla *performance* «La Conversazione» del 2010<sup>226</sup>, in cui è stato progettato uno spazio chiuso in cui coesistono tre elementi fra loro in interazione: *performer* sordo + scultura, musicisti, pubblico. Il *performer* utilizza una modalità espressiva denominata «codice visuale a classificatori», accessibile anche a chi non conosce la lingua dei segni; a differenza del VV, non può esserci improvvisazione ma l'opera è preceduta da un attento studio.

Durante la *performance*, il segnante (Nicola Della Maggiora) sta in piedi (a piedi nudi) sopra la scultura al centro della scena creando un corpo unico con la scultura. Sotto la scultura sono sistemate le casse che amplificano il suono prodotto dagli strumentisti (Francesco Guerri, violoncello, e Luca Bernard, contrabbasso), e lo trasmettono al legno della scultura cosicché il *performer* possa percepire le vibrazioni attraverso i piedi. I musicisti suonano ai lati della scultura, mentre il pubblico si dispone a semicerchio di fronte a questa scena entrando a far parte dello spazio performativo. Mezzo di collegamento tra

---

<sup>226</sup> Quest'opera è stata presentata presso lo spazio espositivo MAMbo di Bologna il 3 dicembre 2010. La si può vedere a questo link: <https://www.youtube.com/watch?v=O34uulsSWzU> Grilli, «La conversazione», consultato il 29 settembre 2020.

pubblico e *performer* sordo sono dei palloncini neri sparsi sul pavimento che possono essere tenuti in mano dagli spettatori per avvertire la vibrazione sonora in modo simile al *performer* sordo.

[Zaghetto, 2013, p. 92]

La *performance* qui descritta sembra canalizzare le riflessioni che fino a questo momento ci hanno accompagnato: la natura performativa dell'evento artistico, il piano dell'oralità, le percezioni sinestesiche, l'impianto teatrale, il contatto con il pubblico. Potremmo dire che vediamo qui realizzata l'idea di *spectacle total* teorizzata da Artaud (cfr. cap. 5). Fra le parole di Zaghetto in merito alle caratteristiche del VVm, notiamo una riflessione sul ritmo che *in primis* è vicina alla comune connotazione che accompagna la parola, ma alla quale in realtà possiamo re-attribuire il senso originario di forma, recuperato prima da Benveniste e poi ripreso da Meschonnic. Nel momento in cui si riflette su un ritmo visivo accostato a un ritmo sonoro, abbiamo l'impressione che la concezione di ritmo sia in prevalenza quella di forma, o meglio quella di forme, che accostate trovano un'armonia. Un ritmo visivo è proprio all'arte sorda, ma certo è innovativo l'accostamento al ritmo sonoro: il concetto del silenzio sordo si rivela ancora una volta come un preconetto, e così come possiamo ipotizzare una voce corporea, respingiamo l'idea di silenzio, idea che a tratti ha persino il sapore del vuoto.

Riteniamo che questa sia una grande lezione per gli studi traduttologici: tale maniera di tradurre realizzando uno *spectacle total* è stimolante per le lingue dei segni, ma non solo. È chiaro che, affinché una traduzione paragonabile allo spettacolo qui visto possa avere luogo, non soltanto occorre un progetto che è di natura teatrale, ma un'équipe di artisti, ciascuno con il suo compito, una scenografia, uno spazio espositivo; è necessario anche avere un pubblico, senza il quale un elemento imprescindibile della triade verrebbe a mancare. La realizzazione di certo è difficile nella pratica (dato di fatto che contribuisce a spiegare perché il VVm è tuttora poco conosciuto), ma i fondamenti teorici sono preziosi in una riflessione traduttologica, anche perché se ne conosce l'effettiva applicabilità.

## Parte III

# **Pratiche teoriche: tradurre da/in lingua dei segni**



## CAPITOLO VII

### LA DIMENSIONE SOCIALE DEI PROCESSI TRADUTTIVI

#### 7.1 La centralità del soggetto

« Seul l'empirique est le lieu de la théorie » [Meschonnic, 1982b, p. 9].

Come a più riprese Meschonnic ha sostenuto, la teoria non può che costruirsi a partire dall'esperienza pratica. È per questa ragione che, dopo una teorizzazione che abbiamo riservato alle parti a questa precedenti, entriamo ora in questioni di natura pratica, ma tenendo saldo il riferimento teorico, a partire dal quale ci muoviamo e verso il quale tendiamo. L'aspetto che in questo capitolo vorremmo evidenziare in modo particolare concerne il fatto sociale: tradurre per un piccolo gruppo, per una comunità di minoranza in cui i membri sono spesso in stretto legame fra loro (benché distanti geograficamente), non è una questione trascurabile.

Nella traduzione in lingua segnata, che l'aspetto visivo debba predominare, così come che il corpo debba assumere ruolo centrale, sono questioni su cui non può esistere margine di discussione: si tratta infatti di peculiarità fondanti della lingua dei segni, pertanto che vadano a caratterizzare i processi traduttivi appare un'ovvia conseguenza. Tuttavia, così come Mattioli [2017]<sup>227</sup> si poneva la domanda fenomenologica del «come si traduce?», allo stesso modo intendiamo interrogarci sui tanti modi in cui il senso può trovare forma. Punti fermi sono che non è mai possibile giungere al non visibile e che non è mai possibile sbarazzarsi del corpo, ma il tradurre ha la potenzialità di declinarsi in mille modi diversi, che nel concreto possono essere individuati, ad esempio, nel ricorso maggiore o minore ai *transfert*<sup>228</sup>. Alla costruzione del senso contribuiscono anche le strategie adottate in relazione alla scena: si può giungere all'appena visibile o al troppo visibile, si

---

<sup>227</sup> Saggio del 1965, contenuto nella raccolta datata 2017 a cura di Lavieri.

<sup>228</sup> Abbiamo avuto già modo di sottolineare che le strutture iconiche produttive in poesia sono molto pervasive (Russo Cardona quantifica una media del 53,4%) [Russo Cardona, 2004], ma il traduttore è comunque libero di farvi ricorso in misura maggiore o minore. Come dicevamo, esiste anche la possibilità di tradurre in VV, che esclude del tutto o quasi i segni codificati.

può lasciare spazio a una luce neutra o progettare un gioco di luci, è possibile essere abbigliati in maniera standard o giocare con l'abbigliamento, si può optare per uno sfondo neutro o cangiante... Tutti gli elementi qui citati, che se volessimo riprendere la terminologia usata per le forme scritte potrebbero essere considerate paratesto, hanno un ruolo essenziale nell'esito finale. Si tratta di componenti che concorrono all'unità, al *discours*: il senso non è veicolato soltanto dal segnato, ma in una traduzione che per sua natura è *performance* il senso vive nella scena. Bisogna essere consapevoli che di una traduzione in lingua segnata si ha una percezione olistica, in cui nessun elemento resta escluso. Mutuando il concetto di *Gestalt*, possiamo affermare che la traduzione si presenta come un'immagine gestaltica in cui ciascuna componente concorre alla costruzione del senso.

Il primo aspetto su cui ci soffermiamo riguarda il soggetto, il *sujet* di cui parla Meschonnic: chi traduce, chi va in scena, chi realizza la *performance*. Soffermandoci sull'aspetto della comunità, è interessante notare che spesso chi traduce, essendo una persona interno alla comunità sorda, è conosciuta personalmente da molti sordi, magari provenienti da regioni differenti. Come afferma Lavieri [2014], «la natura reticolare delle comunità virtuali ha consentito, di fatto, di ramificare, dislocare e potenziare le pratiche traduttive, con traduttori che lavorano, interagiscono, collaborano e si rileggono a centinaia di miglia di distanza». Grazie alle più moderne tecnologie è possibile entrare in contatto con il traduttore, benché molto distante: questo è possibile a maggior ragione all'interno della comunità sorda, che resta una piccola comunità. Conoscere l'interprete/traduttore, sapere se è sordo o udente, essere consapevoli di una maggiore o minore visibilità di cui tale persona gode, è già un primo elemento di cui una persona sorda terrà conto, a partire dal quale si appropcherà alla traduzione stessa.

Di norma le traduzioni in lingua segnata a partire da letteratura in lingua vocale non sono mai (o quasi mai) interpretate da persone diverse da quelle a cui appartiene il lavoro intellettuale di traduzione; l'unica eccezione è rappresentata dal caso in cui la *performance* traduttiva viene realizzata da un gruppo, ovvero le opere

teatrali interpretate da un'intera compagnia o i cori che usano i segni<sup>229</sup>. Il traduttore che effettua il lavoro teorico *a priori* di solito si palesa, in prima persona proponendo la sua traduzione o a guida del gruppo. Mentre chi traduce in una lingua vocale scritta affida la sua opera alla carta e se ne distacca, il traduttore in lingua dei segni rimane legato in maniera fisica alla traduzione. La ragione sembra da ricercare proprio nell'aspetto corporeo della traduzione: questa infatti non può prescindere da una persona fisica che la porti in scena, e questa persona fisica molto spesso è proprio l'artigiano della traduzione.

Se dunque la natura della lingua segnata impone la presenza fisica di una persona che interpreta, ci interroghiamo, tanto per quanto riguarda l'opera originaria quanto in merito alla traduzione, sull'influenza della corporeità, o meglio di una specifica corporeità piuttosto che di un'altra. Lo facciamo indagando la questione della riproducibilità, ovvero la possibilità di avere in scena una persona diversa da quella a cui appartiene la proprietà intellettuale. Riprendendo un noto saggio del 1936 di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in cui si afferma che la possibilità offerta dalla tecnologia di riprodurre con facilità l'arte ha comportato la *perdita dell'aura*, Lavieri afferma che proprio tale concezione di riproduzione è giunta alle pratiche del tradurre, dando vita al «luogo comune che fa della traduzione una copia conforme all'originale, e del traduttore un copista giurato» [Lavieri, 2016a<sup>230</sup>, p. 77]. Proprio tale idea di riproduzione che è giunta al contesto traduttivo ci spinge a indagare il rapporto che intercorre fra traduzione, riproducibilità e corporeità.

Dato che, come dicevamo, è raro il caso di poesie segnate da figure diverse dal traduttore, intraprendiamo questa riflessione considerando la riproduzione di una poesia originaria. In realtà, anche qui è di solito l'autore stesso a riprodurre la

---

<sup>229</sup> Ricordiamo in particolare il coro «Mani Bianche», nato in origine in Venezuela e oggi presente in più parti d'Italia; tali cori sono laboratori musicali d'integrazione fra bambini/ragazzi con e senza disabilità, uditiva ma non solo, le cui rappresentazioni insieme cantate e segnate (coreografia gestuale ispirata alla LIS) si svolgono indossando dei guanti bianchi. <https://www.scuolamusicatestaccio.it/didattica/corsi-musica-per-bambini-e-ragazzi/coro-mani-bianche/>

Coro «Mani Bianche», consultato il 25 agosto 2020.

<sup>230</sup> Ediz. orig. 2007.

sua opera, ma in rari casi, ad esempio come avviene per le poesie raccolte in DVD di Clayton Valli [1995], sono presenti altre figure, fra cui la poetessa sorda Ella Mae Lentz, e persino bambini<sup>231</sup>; per esempio, la prima poesia della raccolta, dal titolo «Rabbit», è interpretata da Samuel Ocbazghi, un bambino di soli cinque anni, e preceduta dall'interpretazione di Lon Kuntze, persona a cui è affidata la presentazione di tutte le poesie. Ci chiediamo: osservando le due versioni in DVD (una prodotta dal bambino, l'altra dal presentatore), possiamo notare delle differenze connesse alla corporeità? Vediamo innanzitutto un uguale frammento della poesia:

Fig. 7.1 Fotogrammi della poesia «Rabbit», recitata da Lon Kuntze (sinistra) e da Samuel Ocbazghi (destra)



La poesia in ASL mostra un coniglio che si muove nei prati e ne descrive i dettagli fisici; il senso è strettamente connesso alla forma, difatti la poesia è scindibile in dieci esatte sequenze, ciascuna caratterizzata dalla configurazione che riproduce un numero, da 1 a 10 (nell'immagine mostrata, compare la quinta sequenza, quindi la configurazione che riproduce il numero 5)<sup>232</sup>. Sebbene il bambino non sia sempre preciso nella riproduzione della configurazione (come del resto avviene di solito nel caso dei bambini), la sua interpretazione rispetta del tutto la poesia originaria, include tutte le sequenze, è di certo eseguita con cura.

Benché l'aver a disposizione la recitazione di un giovanissimo potrebbe

---

<sup>231</sup> Era in effetti precisa volontà di Clayton Valli quella di dimostrare che la poesia in ASL poteva essere creata da persone di qualunque età e stile di segnato.

<sup>232</sup> Mentre infatti in LIS i numeri da 1 a 10 vengono prodotti a due mani, in ASL è sufficiente una mano.

farcì preferire la seconda versione, in realtà non possiamo sostenere che una delle due versioni sia migliore dell'altra, ma non avremo dubbi sul fatto che, a variare del corpo del segnante, i risultati che si ottengono sono molto diversi, l'influenza della corporeità è notevole. I due infatti, benché stiano recitando la stessa poesia, ci fanno in qualche modo immaginare un coniglio che non è identico nelle due versioni: come afferma Cuxac la lingua dei segni ha la potenzialità di *donner à voir*, ma non possiamo negare che l'immagine creata è influenzata dalla presenza fisica di chi la crea. In quella che è una riproduzione (in questo caso, una re-recitazione da parte di persone che non sono gli autori), il coniglio assume dei tratti che lo legano a chi recita.

Una riflessione del tutto paragonabile può concernere la voce, che rappresenta un tratto individuale molto caratterizzante, in grado di lasciare un'impronta del tutto soggettiva: una stessa poesia si presenta in maniera differente se letta da voce adulta o infantile, ma anche se letta in un periodo storico piuttosto che in un altro.

La voix et la diction, dans leur rapport nécessairement étroit, découvrent ceci, que la voix, qui semble l'élément le plus personnel, le plus intime, est, comme le sujet, immédiatement traversée par tout ce qui fait une époque, un milieu, une manière de placer la littérature, et particulièrement la poésie, autant qu'une manière de se placer. Ce n'est pas seulement sa voix qu'on place. C'est une pièce du social, qu'est tout individu. Tous les dualismes se retrouvent dans la voix. Ils se ramènent essentiellement, pour et par le poème comme révélateur, au dualisme de l'intériorité et de l'extériorité, à l'opposition, qui n'est peut-être pas une contradiction, entre l'auteur et le lecteur.

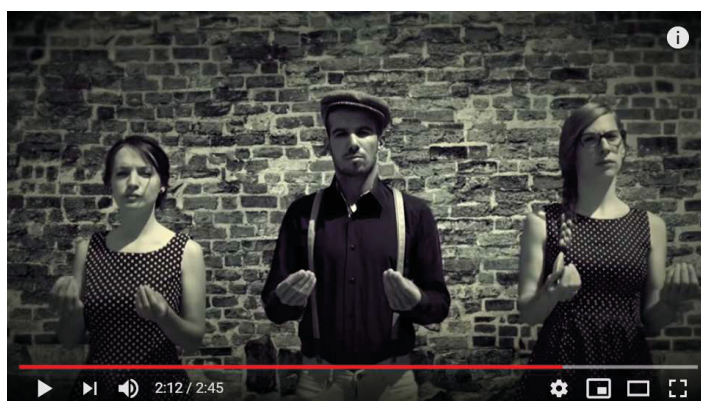
[Meschonnic, 1982a, pp. 284-285]

Teniamo dunque conto che in una traduzione da una lingua vocale verso la lingua segnata predominerà il corpo (o, come dicevamo, la voce corporea), in una traduzione in senso inverso predominerà la voce propriamente detta, benché l'aspetto corporeo non ne sarà escluso, anche se magari non visibile. Tuttavia, in entrambi i casi ci troveremo di fronte a un'impronta di soggettività, che lascerà trapelare l'individualità del traduttore, individualità che contribuisce a fare senso in quanto entra nel processo semantico. Riteniamo che chi ha una notevole padronanza in lingua segnata sia perfettamente capace di fare in qualche modo dimenticare il

suo stesso corpo e farlo divenire l'immagine rappresentata, così come la voce può divenire voce di un'altra figura, voce persino camuffata, e fare dimenticare il soggetto reale, ma non possiamo negare che si tratta di due immagini o due vocalità che in qualche modo si sovrappongono e che, seppure in minima misura, si influenzano.

Che cosa accade invece nel caso della traduzione? In quale misura il corpo del traduttore influisce sul senso? Nello specifico caso della traduzione verso la lingua segnata, come abbiamo detto, il corpo non rappresenta soltanto il canale attraverso il quale la lingua prende forma; riteniamo piuttosto che sia la corporeità in sé, la presenza fisica, l'*embodiment*, a fare senso. A tale proposito proponiamo di prendere in considerazione le traduzioni in gruppo, in cui compaiono persone diverse, corpi diversi, che concorrono alla traduzione. Scegliamo nello specifico la traduzione della canzone « Hier Encore » di Charles Aznavour effettuata da *Les Mains Balladeuses*<sup>233</sup> verso la LSF, di cui mostriamo un fotogramma.

Fig. 7.2 Fotogrammi della traduzione di *Les Mains Balladeuses* di « Hier Encore » di C. Aznavour (YouTube)



Tre le figure che realizzano la traduzione, fra cui le due ragazze aventi un look identico (indossano addirittura lo stesso abito). Nella parte finale della canzone i movimenti dei tre sono sincronizzati alla perfezione, dato che la traduzione intende

---

<sup>233</sup> *Les Mains Balladeuses* è un gruppo di *chansigneurs*, attivo dal 2010, che realizza traduzioni in LSF di canzoni. Al seguente link è possibile vedere il video citato: <https://www.youtube.com/watch?v=7v7fwLme46M>  
Les Mains Balladeuses, traduzione di « Hier Encore » di C. Aznavour, consultato il 23 agosto 2020.

presentarsi come una *performance* costituita da tre figure inscindibili, che formano un'unità. Essendo però il nostro intento quello di comparare le loro traduzioni al fine di vedere in quale misura la corporeità influisce, osserviamo l'unità ma anche le tre individualità: ci accorgiamo che, sebbene il contenuto sia identico, sebbene il segnato sia sincronizzato, ogni *performer* occupa la scena in una maniera del tutto personale, definita proprio dall'essere corpo, un corpo presente nel qui e ora, un *sujet* dalle caratteristiche proprie che con gli altri dialoga ma mantiene il proprio profilo. Il senso è costruito da ciascuna di queste corporeità, allo stesso tempo singole e unite. La traduzione viene riprodotta da tre differenti figure, che danno vita a un'unica *performance* di cui si colgono tre voci: ciascuna ha il suo spazio, ma al contempo ciascuna trova nelle altre la sua completezza.

Nel momento in cui consideriamo la questione della soggettività del traduttore, non possiamo inoltre non fare riferimento alla questione delle variabili sociolinguistiche. Ogni interprete/traduttore ha a propria disposizione un repertorio di segni che dipende non soltanto dalla competenza segnica data dagli studi e dall'apprendimento empirico, ma anche dalla provenienza: il professionista con buone probabilità conoscerà i segni appartenenti al suo contesto di appartenenza, le sue varianti diatopiche, non quelle di altri luoghi. Consideriamo inoltre che le varianti diatopiche sono intrise di idioletto comunitario e possono essere state influenzate dalla lingua vocale, come ad esempio uno dei segni per TRAPANI che ricorda la parola «trapano» della lingua vocale (Fontana & Raniolo, 2020). Occorre quindi chiedersi: chi è il traduttore? Da dove proviene? Le risposte a tali domande ci consentiranno di considerare la sua traduzione a partire da una prospettiva più consapevole. Immane chiedersi: per chi traduce? Le persone per cui traduce condividono le sue varianti diatopiche? Ci soffermeremo su tali questioni nel paragrafo seguente.

## **7.2 La questione della ricezione**

La ricezione è un aspetto da tenere bene a mente, nel momento in cui si struttura una traduzione. Essere consapevoli di chi sono i destinatari influisce in maniera significativa sulle scelte: per esempio, se una traduzione si rivolge a un



pubblico che si presume conosca poco della cultura di partenza potrebbe essere utile fornire qualche indicazione (non indicare soltanto il toponimo ma esplicitare che si tratta di regione, città, quartiere...), oppure se i destinatari sono bambini si potrebbe addirittura sostituire il toponimo con un altro più familiare al fine di evitare spaesamento, ricorrendo a una strategia di adattamento<sup>234</sup>. Tenendo conto soprattutto delle varianti diatopiche delle lingue segnate, può accadere che un traduttore/interprete, nel momento in cui opera in un contesto diverso da quello di provenienza, utilizzi segni che al pubblico non sono chiari, o abbia difficoltà a comprendere qualche parte del discorso di una persona segnante. Mentre il traduttore ha tempo e modo di confrontarsi e riflettere sulle sue scelte, anche in merito alle varianti sociolinguistiche, l'interprete agisce nell'immediato: pertanto, mentre traduce in segni cerca di cogliere un feedback da parte del pubblico in merito alla comprensione, invece nella messa in voce (da lingua dei segni a lingua vocale), se proprio, nel caso più estremo, non riesce a cogliere un segno particolarmente rilevante per strutturare il discorso, si può trovare addirittura costretto a interrompere il relatore per chiedere un chiarimento.

Appare dunque evidente che la questione della ricezione, del pubblico a cui ci si rivolge, non è affatto secondaria. Come afferma Jauß [1967], occorre tenere in stretta considerazione il destinatario, benché invece venga spesso adombrato rispetto ad autore e opera: è impensabile credere che possa esistere un senso in qualche modo oggettivo, ma piuttosto il senso è legato alla ricezione che una determinata opera ha avuto nella storia, al dialogo che ha instaurato con i suoi lettori. Il traduttore è in primo luogo un lettore, una figura che legge a partire dalle

---

<sup>234</sup> L'adattamento, denominato in inglese «adaptation» o «domestication», rappresenta una forma di traduzione in cui alcuni elementi del testo di partenza vengono modificati con lo scopo di un avvicinamento alla lingua e alla cultura d'arrivo. La *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* [Baker, 1998] riporta la definizione di Vinay e Darbelnet: «adaptation is a procedure which can be used whenever the context referred to in the original text does not exist in the culture of the target text, thereby necessitating some form of re-creation» [Vinay, J.P., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris 1958]. Come anche Baker sottolinea, in linea generale l'adattamento non è una strategia preferibile in quanto rappresenta una vera e propria distorsione del testo originario. Concordiamo con questa posizione, ritenendo che le strategie di *décentrement* siano di gran lunga preferibili, ma riconosciamo che in alcuni specifici casi la soluzione dell'adattamento non sia del tutto da escludere, per esempio in presenza di una traduzione destinata alla prima infanzia.



conoscenze della sua epoca storica, magari molto distante cronologicamente dall'epoca in cui il testo è stato scritto; può pertanto conferire un senso di gran lunga differente da quello immaginato dall'autore [Le Blanc, 2019]. Un lettore è altresì influenzato da una serie di variabili che in qualche modo lo definiscono: potremmo pensare che un traduttore in lingua dei segni si accosta a una determinata opera e la legge a partire da una prospettiva sorda e dai valori della comunità di appartenenza, di conseguenza la sua traduzione acquisisce un senso, voluto o meno, che è anche un senso sordo, un senso che incarna l'identità della comunità, di certo un senso lontano da quello originario<sup>235</sup>. Il traduttore, in primo luogo lettore, diventa però a sua volta autore della sua traduzione, e avrà in mente un destinatario ideale, che definirà il suo modo di concepire la traduzione e di strutturarla.

Ribadendo l'idea di traduzione segnata come *performance*, teniamo presente che, mentre il traduttore che lavora con lingue vocali produce una traduzione in forma scritta da cui a livello fisico si distacca, il traduttore in lingua dei segni può produrre delle traduzioni registrate che allo stesso modo si distaccano ma continuano a includere la fisicità del traduttore, oppure può produrre in presenza la sua traduzione, una traduzione orale che, seppur definita, non può essere fissata una volta per tutte e non può essere mai uguale alla precedente. In quest'ultimo caso, si tratta di una recitazione in presenza in cui si instaura di volta in volta una nuova relazione con i destinatari. Tanto nel caso della traduzione registrata quanto di quella in presenza, tuttavia, permane valido l'«I am the book» di cui ci parlano Sutton-Spence e de Quadros [2014]. Proprio in questo articolo i due autori riflettono su chi possano essere i possibili destinatari.

Although signed poetry has traditionally been performed to deaf audiences, it has embraced new traditions and it was clear that the poets' target audiences varied depending on a range of factors. When we asked «who is your audience?» their answers fell into the categories of «nobody», «everybody», «deaf audiences», and «hearing audiences».  
[Sutton-Spence & de Quadros, 2014, p. 552]

---

<sup>235</sup> Avevamo visto l'esempio delle traduzioni di opere teatrali di IVT, che a nostro avviso possono acquisire un senso distante da quello originario, possono divenire metafora della realtà sorda (cfr. § 4.2).

Notiamo che fra il pubblico vi sono gli udenti. Possiamo considerare tale aspetto come un segno della fase di crescita che sta vivendo la letteratura segnata: la poesia non guarda più alla stretta cerchia della comunità, ma si apre alla possibilità di raggiungere anche il pubblico esterno, trovando così il modo di fare conoscere la propria voce.

In relazione alle traduzioni registrate, indicativa del destinatario ipotizzato è a nostro avviso la scelta, da parte del traduttore, di inserire o meno traccia sonora<sup>236</sup>. Spesso si trovano sul web molte traduzioni in lingua dei segni prive di audio. Potremmo pensare che l'assenza di audio sia riconducibile al fatto che la traduzione è stata realizzata da una persona sorda, e che questa sia la ragione che l'ha spinta a non riconoscere l'esigenza dell'audio. Elemento che ci porta a escludere tale presupposizione è dato dal fatto che le traduzioni senza audio sono realizzate anche da udenti, mentre, allo stesso modo, esistono numerose traduzioni che presentano audio realizzate da sordi (si pensi alle traduzioni di canzoni, quindi addirittura traduzioni che vanno a ritmo di musica, realizzate da persone sorde). Riteniamo quindi che non vada ricercata nell'impossibilità ad avere accesso all'input uditivo la motivazione della mancata inclusione dell'audio, ma che si tratti piuttosto di una scelta esplicita. La questione non risiede nella sordità del traduttore in sé, bensì, a nostro avviso, è legata proprio al pubblico che con quella traduzione si intende raggiungere: è chiaro infatti che, se una traccia sonora viene inserita, il traduttore non ha in mente soltanto un pubblico sordo, ma pensa di certo anche a un pubblico udente che magari non conosce la lingua segnata, o comunque che potrebbe in misura maggiore apprezzare la *performance* se accompagnata da voce e/o musica. Se un traduttore invece sceglie di non inserire traccia sonora, di certo si rivolge ai sordi, ma in potenza anche agli udenti che conoscono la LIS; i destinatari sono, in altre parole, i membri della comunità sorda, dunque persone segnanti sia sorde sia udenti. E gli udenti non segnanti sono del tutto esclusi? Una traduzione come quella di Nicola Della Maggiora, che vedremo in § 7.5, non è accessibile sul

---

<sup>236</sup> Per quanto concerne le traduzioni su commissione non possiamo stabilire se la volontà di non inserire audio è direttamente riconducibile all'interprete/traduttore o è legata a volontà esterne.

piano linguistico all'infuori della comunità sorda, ma non possiamo affermare che, da parte di chi non conosce la LIS, non sia godibile: si tratta di una vera e propria *performance* teatrale piacevole alla vista, che anche dai non segnanti può essere apprezzata in quanto è un'esaltazione del corpo, delle potenzialità corporee.



La poetica dei segni è anche il movimento armonioso della lingua attraverso il corpo di un soggetto, è storicità corporea, che oscilla tra il *dire* e il *mostrare* e, nel fare ciò, costruisce mondi di segni e immagini, svelando le infinite potenzialità creative della lingua agli stessi segnanti e del corpo ai non segnanti. Il vivere un corpo che agisce nel mondo, diventa paradigma identitario che unisce i segnanti e i non segnanti e che consente una partecipazione oltre la conoscenza della lingua dei segni. Una linguisticità mediata dal corpo e resa armoniosa dal ritmo di una silenziosa musicalità, libera di realizzarsi in più dimensioni, che sarebbero mortificate dalla monodimensionalità del foglio bianco.

[Fontana, 2016, pp. 134-135]

Benché godibile sia dai segnanti sia dai non segnanti, a nostro avviso al mutare del pubblico il senso stesso muta: la medesima *performance* se vista da un membro della comunità sorda competente in lingua segnata ha un senso che è anche correlazione rispetto al senso originario (è a tutti gli effetti traduzione), se vista da un udente che non conosce i segni è inaccessibile da un punto di vista linguistico ma trova senso sul piano estetico, è paragonabile a una danza o uno spettacolo mimato. Di conseguenza, che il traduttore abbia in mente un destinatario sordo, un destinatario udente o entrambi, questo di certo influisce sul processo e sul risultato finale. In ogni caso, a nostro avviso una traduzione in lingua segnata può rivelarsi particolarmente efficace nel momento in cui si costruisce nella relazione con il pubblico (sordo o udente che sia) e intende la *performance* come condivisione dell'esperienza sensoriale, a partire da una concezione artaudiana (cfr. cap. 5).

### **7.3 Traduzione e standardizzazione**

Il simbolo storico della città di Catania è l'elefante, *u Liotru*, la cui statua, scolpita in pietra lavica, sorge in pieno centro storico. Il toponimo in LIS della città di Catania, attribuito come spesso avviene sulla base di una caratteristica visiva, richiama con una certa evidenza a quell'elefante: oltre a ricreare tramite

configurazione  la lettera C (iniziale di Catania), infatti, questo viene articolato sul naso del segnante riproducendo la proboscide. Si tratta del segno-nome più utilizzato e più conosciuto fuori dai confini siciliani per riferirsi alla città di Catania<sup>237</sup>, al punto che potrebbe essere considerato il segno standardizzato. È stato tuttavia attestato [Fontana & Raniolo, 2020] un altro segno utilizzato per riferirsi alla città di Catania, che utilizza la configurazione S  articolata sul mento, con un movimento ripetuto dall'alto verso il basso. Si tratta di un segno che anche all'interno della comunità sorda siciliana è poco usato, sconosciuto ai più, eppure appartenente al repertorio. Non esiste traccia di questo segno né nei dizionari né nei corpus (fatta eccezione dell'articolo sopra citato): è un segno affidato esclusivamente all'oralità.

Non sarà difficile intuirne le conseguenze: un interprete o un traduttore che si trovi di fronte tale segno, qualora non potesse contare sul contesto o su una labializzazione (anche parziale), si troverà in serie difficoltà nel processo di decodifica del messaggio. La natura orale della lingua segnata, inficiando la possibilità di ricorrere a strumenti di consultazione, influisce sulla possibilità di cogliere il senso e di conseguenza di re-enunciarlo nella lingua d'arrivo. Bisogna tenere in considerazione che spesso il materiale lessicografico a disposizione non si rivela sufficiente (anche in termini di quantità di segni riportati)<sup>238</sup>, che le varianti sono moltissime e variano di regione in regione (quindi è praticamente impossibile inserirle tutte), che i dizionari di norma non forniscono informazioni di natura multimodale ed infine che esistono i *transfert*, i quali variando di volta in volta non sono in alcun modo registrabili in dizionario. Ne consegue una difficoltà oggettiva, che in termini strutturali è specifica delle lingue dei segni, ma per quanto concerne

---

<sup>237</sup> Si tratta ad esempio del segno riportato all'interno di un corpus di toponimi costituito dalla cooperativa «Il treno 33», consultabile online alla seguente pagina:

<https://www.iltreno33.it/geografia-in-lis-2/>

Il Treno 33, toponimi in LIS, consultato il 24 giugno 2020.

<sup>238</sup> Nei dizionari di lingua dei segni spesso i segni inseriti sono pochi e solo eccezionalmente si ritrovano varianti diatopiche. Il noto dizionario di Radutzky [1992], ad esempio, conta circa 2500 voci (varianti incluse), che comprendiamo essere un numero bassissimo rispetto a un normale dizionario bilingue.

l'assenza di standardizzazione è condivisa con altre lingue orali<sup>239</sup>.

Vorremmo tornare sulla traduzione proposta da Ginsberg della sua poesia «Howl» (cfr. § 4.1) per riflettere sulla questione del rapporto fra traduzione e standardizzazione, soffermandoci sulle strategie che vengono messe in atto nel momento in cui si agisce con una lingua orale che manca di alcuni termini o che, in linea più generale, difetta nella standardizzazione. Durante il workshop che abbiamo già avuto modo di citare, l'autore propone l'incipit della sua poesia:

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving  
hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry  
fix,  
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the  
starry dinamo in the machinery of night<sup>240</sup>,

Ginsberg si sofferma sulla locuzione «the starry dinamo»: parole di natura del tutto astratta, che interrogano e fanno interrogare sul modo in cui questa possa essere resa in lingua dei segni. L'incontro, pensato come momento di scambio fra poeti e appassionati di poesia, prevede il supporto di un interprete, il quale si trova in prima linea a tradurre nel momento in cui Ginsberg legge la sua poesia. Sebbene contribuisca alla traduzione, il suo resta comunque un ruolo di mediazione fra le parti, fra poeti che collaborano alla ricerca di una soluzione traduttiva.

All'interno della riflessione trapela un problema di non poco conto: la traduzione di un termine («dinamo») che nella lingua d'arrivo non ha traduce. L'interprete per segnare il termine usa la dattilologia e ricorre al segno per «machine»: infatti un segno per «dinamo» (o «dynamo») non esisteva nel 1984 e probabilmente tuttora non esiste in forma stabilizzata (nella maggior parte dei dizionari di ASL consultabili online, quindi sempre aggiornati, non è presente la voce). È Ginsberg stesso a chiedere chiarimenti all'interprete in relazione alla traduzione della parola «dinamo»; quest'ultimo fa presente che la dinamo è una

---

<sup>239</sup> Riportavamo nel cap. 3, a mo' di esempio, l'assenza di dizionari dogon-francese, collocati all'origine di numerosi equivoci [Jolly, 2018].

<sup>240</sup> Il verso è tratto da Ginsberg, A., *Howl and Other Poems*, City Lights Books, San Francisco 1956, p. 9.

macchina e pertanto con il segno per «machine» sta traducendo. Osserva Ginsberg: « Ahh! So you have a very general machine there, not the machine that creates electricity», notando come la lingua dei segni difetti qui di un termine specifico, e rendendosi conto che «then it becomes a question of the subtlety of the sign language»<sup>241</sup>. La domanda che trapela è dunque la seguente: fino a che punto la lingua dei segni può rendere certe sottigliezze? Che un termine non abbia traduttore standardizzato nella lingua d'arrivo è un problema che potrebbe presentarsi per qualunque lingua, nel momento in cui il termine indica qualcosa, di concreto o di astratto, che nella lingua/cultura d'arrivo non esiste (basti pensare al nome di un piatto tipico). Tuttavia, qui la questione è di natura differente: possiamo presupporre che la persona sorda americana<sup>242</sup> abbia esperienza della dinamo (basti pensare banalmente alle luci della bicicletta), eppure la sua lingua non ha una forma lessicale per indicare tale referente (o comunque tale forma non è attestata nei dizionari). Questo non significa in assoluto che nessun sordo americano utilizzi un segno per «dinamo» (possiamo supporre che ad esempio due sordi che per lavoro o per hobby abbiano a che fare insieme con la dinamo, abbiano coniato un segno per farvi riferimento), ma questo termine non è standardizzato. Un ambito d'uso come quello della meccanica probabilmente ad oggi solo di rado è divenuto oggetto di traduzione in lingua dei segni (magari in contesto scolastico in cui è materia di studio), pertanto molti termini necessitano di trovare un traduttore standardizzato. Come dicevamo, l'oralità delle lingue segnate comporta tale complessità nella registrazione in dizionario, nonché nella consultazione; magari dunque non esiste alcuna forma standardizzata, ma in compenso varie forme non registrate. Infatti, quello che potrebbe apparire come un vuoto lessicale in realtà spesso lo è solo in apparenza, perché ci sono forme correntemente usate dai segnanti ma non riportate

---

<sup>241</sup> Tali affermazioni di Ginsberg si ritrovano nel secondo video del workshop: <https://www.youtube.com/watch?v=nQdbAbhOW18> Deaf-Beat Summit, 1984, consultato il 5 luglio 2020.

<sup>242</sup> Sottolineiamo che si tratta di persona sorda americana in quanto ci stiamo riferendo all'ASL; in altre lingue dei segni è stato osservato e inserito nei dizionari il segno per «dinamo» (ad esempio, il dizionario online *Spread the Sign* riporta ad oggi la traduzione della parola in oggetto nelle lingue dei segni dei seguenti paesi: Argentina, Austria, Cina, Croazia, Estonia, Germania, Giappone, Islanda, Italia, Lettonia, Lituania, Polonia, Repubblica Ceca, Romania, Spagna, Svezia, Turchia, Ucraina). «Spread The Sign», consultato il 28 ottobre 2020.

nei dizionari. Ci troviamo quindi in accordo con quanto afferma Fontana [2013], ovvero che l'oralità delle lingue dei segni comporta che gli utenti della lingua rappresentino la risorsa primaria in quanto unici depositari del fatto sociale. Un traduttore che si trovi davanti una parola come «dinamo», di cui ignora il segno, deve essere consapevole che, sebbene sui dizionari la forma non sia attestata, è probabile che una traduzione esista, in una maniera più o meno stabile, fra gli utenti della lingua. Che esista già o meno, comunque, il contatto diretto con gli utenti resta la migliore strategia: il segno potrà essere inventato, come neologismo potrà entrare a pieno titolo nel lessico, ma è auspicabile definirlo insieme alla persona sorda che in quell'ambito ha dimestichezza.

Tuttavia, il punto non è come tradurre i termini «starry» e «dinamo» in forma isolata, ma come rendere la sottigliezza, come tradurre in ambito letterario l'intera locuzione «starry dinamo». Durante l'incontro i relatori non giungono a una conclusione, né noi intendiamo qui proporre una possibile traduzione (non sarebbe affatto corretto a causa della conoscenza solo basilare dell'ASL da parte di chi scrive), ma vorremmo piuttosto riflettere sui meccanismi del senso. Se è vero infatti che potrebbe sembrare insostenibile pensare a un'efficace traduzione nel momento in cui di uno dei due termini non si conosce (o non esiste) il traduce, in realtà non dobbiamo dimenticare che non è la singola parola a dovere essere tradotta, ma l'intero enunciato. Mentre se il traduttore stesse operando in un contesto in cui il termine viene usato in maniera propria, quale potrebbe essere il libretto di istruzioni per montare una bicicletta, sarebbe costretto a trovare un segno specifico (con buone probabilità altamente iconico), in questo caso il traduttore avrà più ampio margine per esercitare il suo ruolo poetico: dovrà cogliere il senso dell'enunciato e restituirlo in un'altra lingua, dare vita a un'espressione che potrà anche essere priva del termine tecnico, ma che dovrà restituire il senso. Quale è dunque il senso che dovrà essere reso? Senza affatto rendersene conto, è Ginsberg stesso a suggerirlo: mentre pronuncia «the machine that creates electricity», esegue un gesto dal movimento rotatorio ripetuto in avanti con indice teso, una vera e propria imitazione della dinamo. L'autore converge in maniera spontanea verso il canale utilizzato dall'interprete e da parte della sua platea, imitando il moto e ricostruendo

l'immagine. Piuttosto che la dinamo in sé, è più probabilmente proprio quel moto che deve essere restituito, è in quel moto che risiede il senso. Il traduttore certo può anche scegliere di trattenere il tecnicismo, ma che lo faccia o meno è del tutto secondario e si configura come scelta soggettiva, quello che conta è che venga trasferito il senso.

Non possiamo non tenere conto inoltre che spesso una possibile scelta, nel momento in cui non si conosce un segno, è quella di usare la dattilologia. Se in contesto di interpretariato questo non sorprende, diversa è la questione della traduzione poetica: è vero infatti che il flusso segnico viene in qualche modo interrotto dalla dattilologia, l'immagine si dissolve per lasciare comparire un rapido susseguirsi di lettere tratte dall'alfabeto segnato. Benché all'apparenza tale scelta possa sembrare poco opportuna, ricordiamo che esistono magnifiche poesie in lingua dei segni, come «Three Queens» in BSL di Paul Scott<sup>243</sup>, in cui si osserva l'uso della dattilologia. Come nota Sutton-Spence [2005], si tratta di una presenza invadente ma che serve per chiarire; altrimenti ad esempio non potrebbe mai essere evidente il riferimento a Philip of Edinburgh. Resta il fatto che comunque, guardando all'unità, benché ci troviamo di fronte a un eccellente esempio di poesia segnata, di certo la dattilologia rappresenta un punto di rottura.

Consideriamo una traduzione poetica verso la LIS in cui viene inserita la dattilologia: ci riferiamo alla traduzione di «Vento a Tindari» di Quasimodo, tradotta da Rachele Carta, in Celo [2009]. La parola in questione è Tindari, frazione del messinese il cui segno-nome persino a molti sordi siciliani non è noto, e che sembrerebbe diffuso soltanto nelle aree geografiche limitrofe. La scelta è quella di optare per la dattilologia. La ragione potrebbe risiedere in una effettiva non conoscenza del segno da parte della traduttrice, più che legittima perché tale lavoro nasce a Venezia, ma se così fosse le sarebbe comunque stato possibile interrogare sordi messinesi e scoprire il segno. È più probabile, a nostro avviso, che la scelta sia stata voluta, perché se fosse stato utilizzato il segno-nome, questo sarebbe stato

---

<sup>243</sup> A questo link è possibile vedere la poesia:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sbrCfrIfIRg>  
Scott, «Three Queens», consultato il 19 settembre 2020.



sconosciuto alla gran parte, se non alla totalità, di coloro che guardano il video, con la conseguenza di evidente insuccesso. Al contrario, avere optato per la dattilologia, nonostante sul piano estetico non sia una scelta felice, è la migliore soluzione affinché il senso venga veicolato.

A nostro avviso, tenuto conto che l'uso della dattilologia, in misura maggiore o minore, è soggetto a variabili di natura sociolinguistica [Schembri & Johnston, 2007], la scelta di farvi ricorso può essere più o meno accettabile in relazione al contesto in cui la si attua, quindi anche al paese in cui viene proposta. È innegabile che la dattilologia rompe l'unità, ma a volte, se uno specifico riferimento è chiave proprio nella forma-senso e per tradurlo non vi è alternativa, riteniamo che occorra utilizzarla. Torniamo nuovamente all'idea di Meschonnic secondo la quale non può esistere un'unica possibilità, ma la scelta varia di caso in caso.

#### **7.4 Per una socio-semiotica della notazione**

Abbiamo a più riprese affermato che le lingue dei segni sono lingue orali, lingue che prevedono un'interazione faccia a faccia (cfr. introduzione). Il fatto che le lingue dei segni non abbiano una forma scritta riconosciuta e standardizzata non significa tuttavia che non si sia tentato di scriverle o in qualche modo di annotarle, dando vita a delle proposte che hanno avuto una certa risonanza. Oltre a ELAN, che non è propriamente un sistema di scrittura ma un valido software di notazione usato a fini di ricerca, sono stati proposti vari sistemi di scrittura che non sfruttano la tecnologia (o quantomeno non ne dipendono, possono sfruttarla o meno).

Come affermano Garcia e Sallandre [2013], la questione della rappresentazione grafica è sorta nel momento in cui si è iniziato a prendere in considerazione di ricorrere alla lingua dei segni nell'educazione dei bambini sordi; in particolare, è subentrata la necessità di produrre dei dizionari destinati a insegnanti e studenti, che ha comportato il ricorso a due differenti metodi, talvolta fra loro combinati: da una parte disegni o sequenze di disegni (corredati da simboli

per indicare i movimenti), dall'altra descrizioni di segni in lingua vocale scritta<sup>244</sup>. Sono fiorite quindi numerose proposte di sistemi di scrittura delle lingue segnate, fra cui ricordiamo *Mimographie*<sup>245</sup>, *Stokoe Notation*, *HamNoSys*, *D'Sign*, e quello che a oggi è il sistema più diffuso nella ricerca, il *SignWriting*<sup>246</sup> [cfr. Antinoro Pizzuto *et alii*, 2008; Garcia & Sallandre, 2013]. Si tratta di sistemi che richiedono un mirato addestramento per essere utilizzati, e che fuori dal contesto della ricerca non vengono adoperati dalle persone sorde. Inoltre, fino al presente momento nessuno fra questi sistemi tuttavia predomina a livello internazionale.

Dobbiamo considerare che le persone sorde, quando hanno necessità di scrivere, lo fanno di norma in lingua vocale, perché come sappiamo sono persone bilingui<sup>247</sup>. Nel momento però in cui la notazione non può appoggiarsi sulla lingua vocale perché lo scopo è quello di tenere a mente proprio il segno nella sua forma (come nel caso di una poesia in lingua dei segni), allora occorre trovare delle strategie che consentano di prendere nota del segno, di fissare sulla carta l'azione; sono quindi sorte delle interessanti sperimentazioni di scrittura aventi tale obiettivo<sup>248</sup>.

Potremmo chiederci: perché è stata percepita l'esigenza di inventare nuovi sistemi di scrittura, nonostante alcuni esistessero già? La risposta risiede nell'impossibilità ad attribuire a una comunità un sistema di scrittura dall'alto: questo deve nascere in seno alla comunità e deve essere condiviso dai suoi membri. Il *SignWriting*, per esempio, per quanto possa essere un valido sistema ha il limite

---

<sup>244</sup> Notiamo che, in forma spesso amatoriale, queste strategie si ritrovano fra gli appunti degli udenti che si avvicinano a una lingua segnata e percepiscono l'esigenza di prendere nota del segno.

<sup>245</sup> *Mimographie* risale all'ottocento e si deve a Roch-Ambroise Auguste Bébian, istitutore udente di giovani sordi presso l'INJS di Parigi.

<sup>246</sup> Per esempio, lo si ritrova nel volume di Volterra *et alii*, 2019.

<sup>247</sup> In molti casi tali notazioni presenteranno significative deviazioni rispetto alla norma, tenuto conto delle difficoltà in lingua vocale di cui abbiamo già avuto modo di discutere, ma trattandosi in molti casi di semplici appunti personali questo chiaramente non costituisce un problema.

<sup>248</sup> Corominas [2015] riporta l'esempio del poeta sordo Levent Beskardes, che per prendere nota delle sue creazioni era solito in passato ricorrere alla notazione scritta; a questa accostava in un secondo tempo il filmato su VHS, che guardava e riguardava al fine di fare le dovute modifiche, per poi conservare la versione finale. Ha poi iniziato ad arricchire la sua strategia facendo dei disegni; i filmati hanno continuato a essere una fonte preziosa, e grazie agli sviluppi tecnologici sono diventati più agevoli da usare.

di non essere padroneggiato dalla comunità; come sostengono Boutet e Garcia [2006], un sistema di scrittura che non goda del pieno coinvolgimento degli utenti può non rivelarsi efficace. Si rivelano dunque particolarmente interessanti le sperimentazioni di scrittura che vengono dalla comunità e che hanno trovato applicazione nella pratica; proponiamo degli esempi che si muovono in questa direzione.

Victor Abbou, che abbiamo già visto essere uno fra i primissimi attori sordi del teatro parigino IVT, presenta una vicenda in cui è emersa la necessità di prendere nota dei segni [Abbou, 2017]. Abbou racconta il dietro le quinte dello spettacolo « Les pierres », adattamento di «Miss Furr and Miss Skeene» di Gertrude Stein, regia di Thierry Roisin, proposto nel 1990 al Festival d'Avignon. In questo spettacolo recitavano quattro attori sordi (Victor Abbou, Chantal Liennel, Levent Beskardès e Monica Companys) insieme alla cantante Nathalie Joly, che hanno lavorato insieme con il supporto di un interprete. Per potere rendere in lingua dei segni i passaggi cantati, gli attori sordi si sono serviti di vere e proprie partizioni, che hanno concesso agli attori sordi di rimanere al passo con la musica.

Afin de jouer en langue des signes les passages chantés par Nathalie, nous avons devant nous nos partitions. Celles-ci étaient assez particulières car nous avons réalisé nos propres notes en signes esquissés afin de trouver notre rythme. C'est là que Thierry, très surpris de cette méthode, de cette transcription visuelle, a souhaité changer l'affiche du spectacle et d'y insérer ma partition.

[Abbou, 2017, p. 110]

Il sistema di notazione, tanto particolare al punto da indurre il regista a farne oggetto della locandina dello spettacolo, consentiva ai quattro attori sordi, che condividevano tale sistema, di decodificarlo così da mantenere il tempo della canzone e in questo modo ricostruire il ritmo in segni.

Fig. 7.3 – Locandina « Les Pierres »<sup>249</sup>



Gli spartiti che vediamo all'interno della locandina riescono a darci l'idea della strategia del tutto particolare ideata per venire incontro a tale esigenza.

Altro esempio su cui vorremmo soffermarci, esempio che pone il corpo al centro, è rappresentato dalla proposta di Olivier Schetrit [2016], attore oltre che ricercatore sordo, il quale ha creato dei *chorésignes* in forma scritta finalizzati a ricordare tanto la coreografia quanto il segnato delle *performance* artistiche.

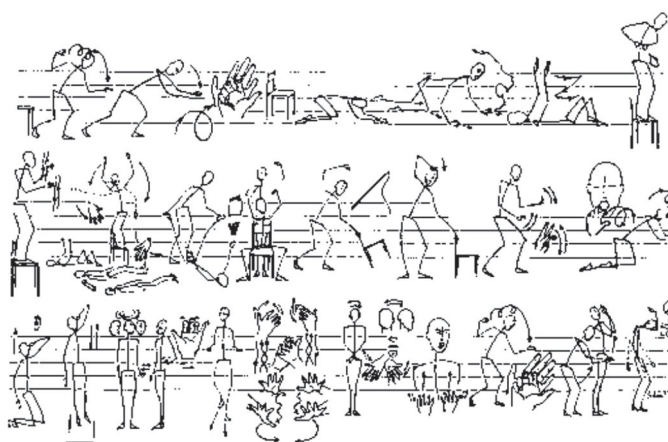
Les *chorésignes* nous ont aidé tant pour la mémorisation visuelle de la chorégraphie que celle de l'expression en langue des signes ; le support utilisé sous les dessins, des traits parallèles s'inspirant des partitions de musique, servait uniquement pour effectuer une liaison symbolique entre les différentes images, mouvements, signes, expressions, indiquant par là que chaque image du mouvement du corps/visage/signes/rythme n'est qu'une photographie à un moment donné. Et que cette " photo " n'est pas arrêtée, immobile, statique, poussant par là le lecteur à imaginer les mouvements intermédiaires entre deux images reliées par la partition pour enchaîner simultanément sur le mouvement suivant. [...] ces *chorésignes* permettent d'intégrer plusieurs paramètres de la langue des signes, à savoir : l'emplacement, le mouvement, le rythme, la configuration, l'expression, la direction (l'orientation), qui sont tous matérialisés soit par des visages, des directions, des flèches rythmées ou autres. [Schetrit, 2016, pp. 298-299]

---

<sup>249</sup> Immagine tratta dal sito di « Célestins. Théâtre de Lyon »  
<http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php/Saisons/1991-1992/Les-Pierres>  
Consultato il 26 gennaio 2020.

Come afferma Schetrit, dunque, lo scopo dei *chorésignes* è innanzitutto la memorizzazione, che in linea con i processi cognitivi delle persone sorde si configura come una memorizzazione visiva; vengono sfruttati disegni e simboli ispirati alle partiture musicali. I *chorésignes* hanno forma scritta, e la forma scritta per natura è statica, ma l'intenzione dell'autore è quella di fare emergere anche nella stasi il movimento. Ne vediamo qui riportato un esempio:

Fig. 7.4 « Chorésignes » : écriture chorégraphique de « Miracle par Hasard »  
[Schetrit, 2016, p. 299]



In effetti, proprio come sostiene l'autore, sembra di riuscire a percepire il passaggio da un segno all'altro, segno che vediamo essere un'esaltazione delle potenzialità corporee.

Notiamo che le già citate opere di Christine Sun Kim rappresentano anche una forma di notazione della lingua dei segni, per certi versi paragonabile ai *chorésignes* proposti da Schetrit [2016]; ci riferiamo in particolare alle opere in cui ad esempio utilizza i simboli *p* (piano) e *f* (forte), che rendono l'opera molto simile a una partitura. Proprio come per la notazione di Schetrit, si tratta di una modalità che già visivamente si presta a muoversi dalla notazione all'azione, che già si traduce a livello mentale in segno: è una notazione che è fatta per essere oralizzata e riconduce al piano dell'oralità.

Fig. 7.5 Christine Sun Kim – «The sound of temperature rising», 2016<sup>250</sup>



Quest'opera di Christine Sun Kim si intitola «The sound of temperature rising», e appartiene alla serie *The sound of non-sounds*. Così commenta l'autrice la sua collezione:

Sound captions in movies, on television and on the Internet often aim at translating what can be perceived by ears. I thought a lot about how text can be used to alter a deaf or hearing person's listening experience. Listening is an experience involving more than sound, but rather a variety of different sensory and emotional responses beyond the sonic properties of the script itself. In my practice, I typically employ musical dynamics like forte and piano to indicate the quietness and loudness of sound. With this series «The Sound of ...» I am treating those symbols as though they were musical notes, while changing the power dynamics between actual musical notes and the symbols that define and govern them<sup>251</sup>.

---

<sup>250</sup> <http://christinesunkim.com/work/the-sound-of-non-sounds/>  
Sun Kim, «The sound of non-sounds», consultato il 2 settembre 2020.

<sup>251</sup> Si veda nota precedente.

Troviamo molto interessante tale strategia di scrittura, che in questo specifico caso non si riferisce ai segni ma ai suoni: considerando i sottotitoli sonori che caratterizzano cinema e televisioni, l'autrice si interroga su quale possa essere la strategia più efficace per tradurre i suoni dalla loro forma puramente acustica verso una forma grafica, che possa essere non soltanto disegnata ma addirittura scritta. L'autrice ricorre così a dei simboli che si usano abitualmente nella scrittura musicale, ma considerato che l'ascolto non implica soltanto il suono, ma piuttosto una varietà di diverse risposte sensoriali ed emotive, Sun Kim si interroga in maniera molto originale sui suoni dei non-suoni: oltre a «The sound of temperature rising», la serie include «The sound of obsessing», «The sound of inactivity», «The sound of passing time». I simboli di *p* (piano) e *f* (forte) vengono trattati come fossero note musicali. La sperimentazione di Christine Sun Kim ci dimostra come la rappresentazione del suono possa andare oltre la presenza oggettiva del suono (che, del resto, le persone sorde non sperimentano), come il suono possa spostarsi verso una dimensione sensoriale dominata dalla vista e possa persino trovare una forma scritta.

L'ultimo esempio che vorremmo proporre è rappresentato dal sistema di scrittura più diffuso nell'ambito della ricerca sulle lingue segante: il *SignWriting*. Benché, come abbiamo detto, non è diffuso fra i membri della comunità, è interessante notare che non si distacca dalla riflessione che stiamo conducendo. Infatti, come abbiamo già avuto modo di specificare, il *SignWriting* è stato elaborato da Sutton [1999]. Valerie Sutton, si noti bene, è una ballerina, e il *SignWriting* è stato elaborato a partire dalla coreografia della danza: non possiamo certo dire a questo punto che tale coincidenza sia casuale. A nostro avviso, un sistema come il *SignWriting* può rivelarsi molto valido (e difatti nella ricerca trova applicazione), ma fino a quando non si diffonderà fra gli utenti il potenziale rimarrà latente.

I sistemi che abbiamo fin qui analizzato sono molto interessanti, ma al contempo sono certo distanti dalla concezione di scrittura che abbiamo. Tuttavia, se consideriamo uno specifico contesto socio-antropologico come quello della comunità sorda, capiremo che tali sistemi sono validi proprio perché rispecchiano

la necessità di notazione della comunità stessa. Non si tratta certo di sistemi di notazione diffusi a larga scala, ma sono sistemi che diventano decifrabili per una o più persone, per dei «lettori» che sono in grado di avervi accesso. Tenere conto dei sistemi di notazione consente di acquisire consapevolezza in merito ai processi socio-semiotici coinvolti: come afferma Landowski [2007], uno fra i primi ad avere teorizzato la socio-semiotica, la semiotica può trarre notevole arricchimento nel momento in cui si distacca dal concetto di «testo», nell'accezione tradizionale, a cui la semiotica ha invece attribuito un ruolo centrale.

In base al regime della narrazione un oggetto qualsiasi può assumere il ruolo di «testo», ovvero esser considerato come veicolo di *significazioni*; mentre, all'opposto, in base al regime del vissuto ogni oggetto, ivi compreso un testo nella comune accezione del termine, può esser considerato come qualcosa che produce *senso* al di là di ciò che significa dal punto di vista linguistico, discorsivo o narrativo.

[Landowski, 2007, p. 35]

Nel caso specifico di questi sistemi di scrittura, ci troviamo di fronte a delle strategie grafiche che assumono il ruolo di testo: sono molto distanti dall'idea di testo tradizionale, eppure decifrabili. Presentano inoltre delle caratteristiche molto specifiche, fra le quali vorremmo sottolinearne una: la scrittura della musica la fa da padrona in tali sistemi di scrittura. Potrebbe apparire paradossale che in un sistema di scrittura pensato da persone sorde si palesi un elemento grafico che è tipico della musica, e di conseguenza del mondo udente. Eppure, lo spartito è sì musica, ma è la musica nella sua forma grafica, nella sua forma accessibile dalle persone sorde. Nel corso delle pagine che si sono succedute abbiamo voluto sottolineare a più riprese che credere che la musica non possa appartenere ai sordi altro non è che un pregiudizio: muovendo da una sensorialità verso un'altra, spostando la musica (in questo caso lo spartito) dal piano uditivo a quello visivo, la musica può (e deve) essere anche dei sordi. Dai sistemi che abbiamo considerato emerge l'idea di una continuità fra suono, musica, danza, corpo, azione, gesto e segno. Percepire tali elementi in continuità consente di prescindere del tutto dall'accesso uditivo: il suono e la musica si ri-definiscono all'interno del



*continuum*, i sensi si intrecciano fra loro, suono e musica non sono più necessariamente da ascoltare ma soprattutto da agire. Riteniamo che gli esempi di scrittura qui considerati rappresentino esempi lampanti di come la prospettiva si possa ribaltare e capisaldi del nostro pensiero, fra cui la scrittura, possano essere ripensati, non a partire da sterili preconcetti (primo fra tutti, che la musica e il suono non appartengano ai sordi) ma piuttosto nel contatto, nell'incontro.

### 7.5 Modi di re-enunciare il senso

Al termine di tali riflessioni, vorremmo analizzare nel concreto come possono differire le maniere di re-enunciare il senso proponendo due traduzioni in LIS di una nota poesia in lingua italiana, «Se questo è un uomo» di Primo Levi<sup>252</sup>.

Voi che vivete sicuri  
Nelle vostre tiepide case,  
Voi che trovate tornando a sera  
Il cibo caldo e visi amici:  
Considerate se questo è un uomo  
Che lavora nel fango  
Che non conosce pace  
Che lotta per mezzo pane  
Che muore per un sì o per un no.  
Considerate se questa è una donna,  
Senza capelli e senza nome  
Senza più forza di ricordare  
Vuoti gli occhi e freddo il grembo  
Come una rana d'inverno.  
Meditate che questo è stato:  
Vi comando queste parole.  
Scolpitele nel vostro cuore  
Stando in casa andando per via,  
Coricandovi alzandovi;  
Ripetetele ai vostri figli.  
O vi si sfaccia la casa,  
La malattia vi impedisca,  
I vostri nati torcano il viso da voi.

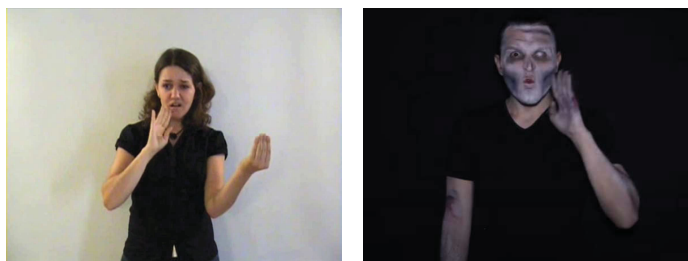
Le traduzioni che proponiamo, entrambe molto valide, differiscono in maniera notevole l'una dall'altra. La prima (traduzione A) è di Lara Mantovan,

---

<sup>252</sup> Levi, P., «Se questo è un uomo», in *Se questo è un uomo*, Einaudi, Milano 2005.

attualmente ricercatrice e interprete LIS, ed è contenuta all'interno di Celso [2009]<sup>253</sup>; la seconda (traduzione B) appartiene al poeta e attore sordo Nicola Della Maggiora, distintosi negli ultimi anni per le sue *performance* in VV, ed è disponibile su YouTube<sup>254</sup>. Per intraprendere questa nostra riflessione, nella logica visiva che caratterizza tale lavoro, iniziamo mostrando due immagini tratte dalle due traduzioni, entrambe (parziale) traduzioni del verso 5 «Considerate se questo è un uomo».

Fig. 7.6 Fotogrammi della traduzione di L. Mantovan [Celo, 2009] e di N. Della Maggiora (YouTube) di «Se questo è un uomo» di P. Levi



È evidente che la dissomiglianza non potrebbe essere più marcata.

Notiamo che la traduzione A è stata realizzata rispettando del tutto le norme imposte nel lavoro di interprete/traduttore: la segnante è vestita in nero (colore che, per chi è di carnagione chiara, consente di mettere in risalto la pelle), non indossa alcun gioiello il cui luccichio potrebbe distrarre, ha alle spalle uno sfondo bianco, è ben visibile. Del tutto differente la traduzione B, in cui il segnante non si presenta affatto con l'aspetto tipico di un interprete/traduttore, ma appare molto più come un attore dal trucco molto vistoso<sup>255</sup>; ha alle spalle uno sfondo nero che si fonde con l'abbigliamento e si colloca in penombra, garantendo la visibilità ma con luce tenue.

<sup>253</sup> Si tratta della stessa traduzione analizzata, in merito alle componenti orali, nello studio in appendice.

<sup>254</sup> Video disponibile a questa pagina:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Mgg3cg6spDY>

Della Maggiora, traduzione di «Se questo è un uomo» di P. Levi, consultato il 28 luglio 2020.


<sup>255</sup> Nella traduzione si alternano scene in cui il segnante è truccato, sia nella maniera sopra indicata sia a torso nudo con la stella di David sul cuore, a scene in cui si presenta privo di trucco e indossa la maglia nera, del tutto fusa con lo sfondo (la stessa maglia che vediamo nell'immagine riportata).

Come viene veicolato il senso nelle due differenti traduzioni? Per quanto concerne la traduzione A, l'assenza di particolare coreografia o aspetto fisico marcato catalizza l'attenzione sulla lingua dei segni. Il senso è affidato in via esclusiva al segnato, inteso nella sua multimodalità e multilinearità: osserviamo un uso consapevole del movimento, espressioni facciali pertinenti, sguardo portatore di significato... Si tratta di una traduzione che presenta a pieno titolo le caratteristiche di una *performance* realizzata da un interprete/traduttore, in maniera efficace e creativa ma al contempo tradizionale. La traduzione B, che è una traduzione in VV, si presenta invece come un'interpretazione attoriale, in cui coreografia, trucco ed effetti scenici la fanno da padrona. La scelta di ricorrere al trucco, in particolare, è densa di significato e indica i momenti di stacco: l'alternanza fra le diverse immagini del corpo non soltanto indica le varie voci della poesia (per esempio, il trucco cadaverico caratterizza la figura dentro il campo, mentre con abbigliamento neutro compare il soldato che preme il grilletto), ma indica anche il prima e il dopo, la realtà che esisteva prima di entrare nei campi di concentramento e la condizione di uomini e donne dentro il campo. Appare evidente che il trucco non è banale arricchimento della scena, ma per la sua natura visiva (che ricordiamo essere caratterizzante) contribuisce in maniera significativa al senso della poesia: potremmo affermare che può essere annoverato fra i significanti multipli, per riprendere la terminologia di Meschonnic. Notiamo anche che vengono inseriti degli effetti mutuati dal cinema, come la *slow-motion*, il passaggio rapido da un'immagine all'altra, lo zoom.

Riteniamo che sul senso influisca in maniera notevole l'uso dei *transfert*, a cui si lega in maniera diretta la questione della connotazione. I segni codificati, benché altamente iconici, sono generici, mentre i *transfert* descrivono nel dettaglio la scena, l'immagine<sup>256</sup>. Prendiamo l'esempio del quarto verso, in cui compare l'immagine del cibo: nella traduzione A si usa il segno codificato CIBO/MANGIARE, il segno codificato CALDO e un *transfert* che indica la

---

<sup>256</sup> Potrebbe essere utile ricordare un esempio proposto da Fontana [2013]: in LIS esiste il segno codificato SEDERSI, ma al contempo vi è la possibilità di ricorrere ai *transfert*, che mostrano diverse maniere di sedersi: in cerchio, a semicerchio, in fila, in tre file, in modo disordinato...

disposizione del cibo sul tavolo, il tratto soprasegmentale è un'espressione facciale che indica serenità; nella traduzione B invece viene presentato un piatto colmo (con espressione facciale che indica abbondanza), il profumo e l'atto del mangiare, accompagnati da un senso di appagamento. Appare evidente che al «cibo caldo» a cui si riferisce Primo Levi i due traduttori danno connotazioni differenti: si noti ad esempio che muta l'emozione: serenità nel primo caso, appagamento nel secondo. La differenza che tuttavia appare più notevole riguarda l'uso del *transfert*, l'immagine che viene mostrata. Nella traduzione A la traduttrice produce i segni CIBO + CALDO (segni codificati), ci viene indicata tramite *transfert* la posizione del cibo sulla tavola alla sinistra della segnante, l'uso della configurazione  $\hat{5}$   con orientamento verso l'alto ci porta a immaginare un oggetto la cui dimensione è abbastanza ridotta e ha forma concava verso l'alto (ad esempio una scodella).



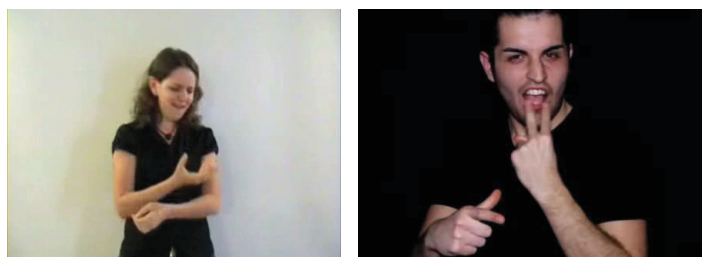
Invece, Nicola Della Maggiora, anche in questo caso tramite *transfert*, indica la forma di un piatto collocato davanti a sé ricorrendo alla configurazione  $\hat{c}$   a due mani, poi la mano destra mantiene la configurazione  $\hat{c}$  mentre la mano sinistra articola i segni che mostrano, nell'ordine, il piatto colmo, il profumo che sale, l'atto di prendere il contenuto dal piatto e infine di portarlo alla bocca. Tanto i movimenti quanto le configurazioni consentono di capire che il cibo nel piatto è abbondante e che viene preso con una forchetta (come ci lascia intendere la configurazione V  delle ultime due sequenze elencate).

Fig. 7.7 *Transfert* utilizzati per tradurre «cibo caldo», nelle traduzioni di L. Mantovan [Celo, 2009] e di N. Della Maggiora (YouTube)



La traduzione in lingua dei segni obbliga a veicolare un senso visivo, anche aggiuntivo: è evidente infatti che l'immagine di cosa si stia mangiando (di che


forma abbia, di quale posata occorra per mangiarlo, di dove sia collocato rispetto al traduttore) né è presente nella poesia originaria, né comparirebbe nella traduzione in qualsiasi lingua vocale (o, quantomeno, in una lingua vocale occidentale). Esiste un senso che nella traduzione in lingua dei segni deve essere esplicitato, magari anche creato: il ruolo poetico del traduttore deve includere la creazione dell'immagine, che non può non essere veicolata. Riconoscere che il traduttore deve «immaginare», nel senso di creare un'immagine, ci consente di ritenere accettabile qualsivoglia immagine (sia una scodella o un piatto colmo). Se il traduttore è un lettore e ha il ruolo di interpretare a partire dalla propria prospettiva, come afferma Le Blanc, allora qualunque prospettiva, qualunque immagine potrà essere valida, purché costruita in maniera opportuna sul piano strutturale: si tratta di un'immagine che è necessario che prenda forma, e la forma è insindacabile perché è unicamente frutto della lettura propria al *sujet* traducendo.

Ricorrere al *transfert* ha una doppia valenza: da una parte ha la potenzialità di creare l'immagine, all'atto pratico facendo un'aggiunta, ma dall'altra può comportare anche una perdita di informazione. Vorremmo nello specifico prendere in considerazione i versi 13 e 14, che ospitano la similitudine «vuoti gli occhi e freddo il grembo / come una rana d'inverno». Mentre nella traduzione A viene mantenuta la similitudine della rana e la segnante propone un'interessante traduzione che gioca sulla ripetizione delle configurazioni<sup>257</sup>, nella traduzione B non vi è alcun chiaro riferimento alla rana, ma piuttosto il traduttore sceglie di proporre un'immagine di freddo, sofferenza, dolore, sangue, corpo violato, resa in maniera magistrale con il passaggio (a tratti rapidissimo) da un aspetto corporeo

---

<sup>257</sup> La traduttrice opta per una traduzione che ci consente a tutti gli effetti di «vedere» la rana. Segnando OCCHI VUOTO compone dei cerchi che sembrano disegnare i grandi occhi della rana, poi con una configurazione simile a due mani segna la pancia, in realtà non ricorrendo al segno codificato, ma mostrando una pancia che si gonfia, in questo simile a quella di una rana. Infine con un rapido movimento allontana e riavvicina le mani, dando l'impressione di avere colpito la pancia: questo è al contempo l'ultimo tratto del disegno, che a questo punto include anche le zampe della rana. È inoltre particolarmente interessante che il movimento utilizzato per colpire la pancia è lo stesso del segno FREDDO: questo giustifica la labializzazione, che non è affatto inopportuna ripresa del verso originario ma si inserisce alla perfezione nel disegno. Si noti infine che questa parte viene labializzata PANCIA+PANCIA COLPITA AI LATI<sup>freddo</sup>, come si può vedere nello studio in appendice: una labializzazione che non corrisponde con il segnato, ma trova senso nella struttura complessa scelta dalla traduttrice.

all'altro. Ci chiediamo: avere eliminato l'immagine della rana, e dunque l'elemento della similitudine, è una perdita di senso? A nostro avviso no, perché benché l'immagine precisa della rana si perda, a questa si sostituisce un'immagine, peraltro dal forte potere evocativo, che veicola un senso diverso ma in continuità. Nella traduzione B, che ricordiamo essere una traduzione in VV, i segni codificati sono rari mentre abbondano i *transfert*, pertanto è una costante che il traduttore si trovi a costruire immagini aggiuntive, ma al contempo a proporre altre immagini di dubbia interpretazione. Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, l'ambiguità è una peculiarità della letteratura segnata che trova spazio anche nei processi traduttivi: a nostro avviso, ricorrere ai *transfert* e non chiarire le ambiguità è una scelta artistica che può rivelarsi molto efficace.

Riteniamo opportuna una riflessione di natura multimodale. In entrambe le traduzioni è possibile notare la presenza tanto di labializzazioni, quanto di gesti labiali. Per quanto riguarda la traduzione A, invitiamo a consultare l'appendice. In relazione alla traduzione B, vorremmo soffermarci su una specifica labializzazione, che troviamo densa di significato. Si tratta della labializzazione che accompagna la traduzione del verso 11 «senza capelli e senza nome». In questa parte, il traduttore sceglie di portare in scena la versione di sé senza trucco che impersona la donna che si compiace di sé stessa (nel periodo chiaramente precedente all'entrata nel campo di concentramento), e utilizza il segno NOME ripetuto tre volte, poi d'improvviso lascia spazio all'immagine truccata dall'aspetto cadaverico, cambia del tutto espressione e produce il segno MEMORIA/RICORDARE (per tradurre il verso successivo, « senza più forza di ricordare»): interessante la scelta di due segni caratterizzati da configurazione H  che dunque appaiono legati. Ci interessa in particolare soffermarci sul segno NOME e relativa labializzazione. Ci aspetteremmo una fra le seguenti possibilità: labializzazione per intero della parola in lingua vocale, labializzazione parziale, assenza di labializzazione. Rimaniamo sorpresi dal fatto che si nota con chiarezza che il segnante labializza *name* (peraltro tre volte); potrebbe sembrare un errore, che rimane comunque sorprendente perché la parola è molto comune e semplice da pronunciare, anche per una persona sorda. Avanziamo un'ipotesi: il segnante ha esplicitamente scelto di labializzare *Name* in

quanto è la parola tedesca che significa nome, e sappiamo bene che il tedesco era la lingua dei campi di concentramento (in particolare di Auschwitz, campo di concentramento in cui è stato deportato Primo Levi, che rappresenta il luogo concreto della poesia). Riteniamo che, attraverso la labializzazione, il traduttore abbia voluto inserire un elemento culturale<sup>258</sup>: la sua scelta ci appare chiara, ci troviamo di fronte a un particolare di certo non fortuito ma voluto, che è parte del disegno traduttivo.

Un ultimo aspetto su cui vorremmo soffermarci è di natura temporale. Le traduzioni, entrambe titolo incluso, hanno durata molto differente: la traduzione A dura 01:44, la traduzione B ha una durata di 03:34. Nella traduzione A si può al contempo ascoltare la recitazione della poesia in italiano, ed è accompagnata da sottofondo musicale, quindi ne consegue che la durata stessa della traduzione (in lingua segnata) è vincolata al tempo della recitazione (in lingua vocale). La traduzione B si presenta invece del tutto priva di audio, di conseguenza il segnato fluisce in maniera più libera, senza legame alcuno con il testo originario durante la *performance*. Entrambe le scelte sono interessanti, e inoltre sono riflesso la logica sottesa a entrambe le traduzioni: la prima, più tradizionale, appare legata in misura maggiore al testo di partenza al punto tale da includerlo nella *performance*, mentre la seconda procede in maniera più autonoma, e una sovrapposizione sarebbe comunque impensabile perché molte fra le immagini proposte si dilungano nel tempo e quindi una coincidenza temporale non sarebbe possibile<sup>259</sup>.

A conclusione di questa analisi comparativa, appare evidente che, proprio come accade per qualsiasi lingua storico-naturale, l'esito è del tutto in mano al traduttore, che a partire dalla sua poetica potrà scegliere di esplorare i percorsi del senso che le/gli saranno più congeniali.

---

<sup>258</sup> In realtà il termine si colloca in un momento in cui compare la vita fuori dal campo, ma in realtà era quella l'unica parte della poesia in cui tale strategia poteva essere attuata. Una scelta di questo tipo, infatti, probabilmente non sarebbe stata possibile in nessun'altra parte della poesia: la parola *Name* si prestava bene perché è breve e facilmente comprensibile anche per gli italiani. Per rendere la scelta inequivocabile, la labializzazione (così come il segno) viene ripetuta tre volte.

<sup>259</sup> Ipotizziamo inoltre che la scelta di includere la traccia sonora o meno sia altresì legata al *target* (sordo, udente o entrambi) che il traduttore ha in mente: è infatti evidente che, se una traccia sonora si include, è chiaro che fra il pubblico ipotizzato sono presenti gli udenti.

CAPITOLO VIII  
*IN/DA LINGUA DEI SEGNI: LE TRADUZIONI*

**8.1 *L'Infinito* di Leopardi e *Les chats* di Baudelaire: critica delle traduzioni**

Volendo in questa parte del lavoro di tesi sperimentarci nella traduzione in pratica, la nostra scelta ricade su *L'Infinito* di Giacomo Leopardi e *Les Chats* di Charles Baudelaire: due poesie, due autori, due icone della letteratura, che vogliamo qui fare oggetto di una proposta traduttiva in lingua segnata (*L'Infinito* in LIS e *Les Chats* in LSF). Queste poesie (così come i loro autori, e persino gli studi che su queste sono stati condotti) hanno segnato sia la storia della letteratura sia quella della traduzione. Di ciascuna delle due poesie sono state prodotte nel tempo svariate traduzioni di natura molto differente: paragoniamo, per ciascuna poesia, tre traduzioni collocate a una notevole distanza cronologica.

*L'Infinito*, composto fra il 1818 e il 1819, è la poesia in assoluto più nota di Leopardi.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Una pietra miliare: non si tratta soltanto della poesia più rinomata dell'autore recanatese, ma è anche fra le più note e apprezzate dell'intera letteratura



italiana. Diciamo subito che *L'Infinito* è un idillio<sup>260</sup>, composto dal poeta in giovanissima età. Le percezioni sensoriali caratterizzano la poesia: nella prima parte predomina la sensazione della vista, o per meglio dire della non vista, dell'impossibilità di vedere oltre la siepe, mentre nella seconda parte prevalgono le sensazioni uditive. A partire da un dato reale, da un elemento concreto (la siepe, il rumore del vento fra gli alberi...), il poeta è preso da una sensazione che confluisce nell'immaginazione<sup>261</sup> ed è all'origine della sua riflessione sull'infinito spaziale, nella prima parte, e sull'infinito temporale, ovvero l'eterno, nella seconda parte<sup>262</sup>.

Nel corso di questi due secoli *L'Infinito* ha rappresentato un banco di prova per vari traduttori. La prima traduzione che qui presentiamo è quella di Sainte-Beuve del 1844, scelta soprattutto per la vicinanza temporale con la produzione originaria; le altre due traduzioni che verranno prese in considerazione sono la traduzione di Philippe Jaccottet del 1964 e di quella di Yves Bonnefoy del 2000. Le tre traduzioni sono state tutte intitolate *L'Infini*.

Nel *Portrait de Leopardi*<sup>263</sup>, la scelta di Sainte-Beuve è quella di tradurre

---

<sup>260</sup> Leopardi definisce «idilli» cinque sue poesie: *L'Infinito*, *La sera del dì di festa*, *Alla luna*, *Il sogno*, *La vita solitaria*; questi sono stati composti fra il 1819 e il 1821, in parallelo con la stesura delle canzoni civili. La parola è mutuata dal mondo classico, dato che già nella Grecia antica con questo termine si indicava un genere di poesia bucolica; sul piano etimologico, deriva dal greco antico εἰδύλλιον, che significa piccola immagine, quadretto, quindi poesia breve. Leopardi definisce gli idilli «situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»: le sue parole ne evidenziano il carattere soggettivo ed esistenziale [Luperini *et alii*, 1998].

<sup>261</sup> Si legge sullo Zibaldone: «L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vita si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario» [Zibaldone, 171, 12-23 luglio 1820].

<sup>262</sup> «Il dato materiale è una siepe posta su un colle poco lontano dall'abitazione del poeta; tale siepe, impedendo la vista di ciò che sta al di là di essa, mette in moto un processo immaginativo e fantastico assai piacevole, permettendo al poeta di fantasticare sul concetto-limite di infinito proprio a partire da quella sensazione di limitatezza. Il vicino rumore delle foglie mosse dal vento, confrontato con le immagini di infinito evocate dal poeta, chiama in causa un secondo concetto-limite, quello di eterno. E l'abbandono alle sensazioni e alle immaginazioni suscitate da questa esperienza fantastico-sensoriale coincide con il raggiungimento di un piacere indefinito» [Luperini *et alii*, 1998, p. 171].

<sup>263</sup> La pubblicazione del *Portrait de Leopardi* segna a pieno titolo l'entrata del poeta italiano nel panorama europeo. Come affermava Serban in uno studio del 1913, lo scrittore recanatese è stato, fra i letterati italiani ottocenteschi, il più influente sulla letteratura francese, arrivando a essere noto, quantomeno per nome, a qualunque francese di cultura media. Magari non molto imitato, sostiene, perché per certi versi parecchio distante dal francese sul piano culturale, ma senz'altro d'impatto. Novella Primo [2020] ricostruisce le tappe della ricezione di Leopardi, tenendo in considerazione il lavoro di Serban, che vede in Leopardi l'autore italiano ottocentesco più apprezzato in Francia, ma proseguendo con una riflessione sui decenni a seguire, durante i quali è

alcune poesie in versi e altre in prosa; fra le poesie tradotte in versi vi è proprio *L'Infinito*, che qui presentiamo.

J'aimai toujours ce point de colline déserte,  
Avec sa haie au bord, qui clôt la vue ouverte  
Et m'empêche d'atteindre à l'extrême horizon.  
Je m'assieds: ma pensée a franchi le buisson;  
L'espace d'au-delà m'en devient plus immense  
Et le calme profond et l'infini silence  
Me sont comme un abîme; et mon cœur bien souvent  
En frissonne tout bas. Puis, comme aussi le vent  
Fait bruit dans le feuillage, à mon gré, je ramène  
Ce lointain de silence à cette voix prochaine :  
Le grand âge éternel m'apparaît, avec lui  
Tant de mortes saisons, et celle d'aujourd'hui,  
Vague écho. Ma pensée ainsi plonge à la nage,  
Et sur ces mers sans fin j'aime jusqu'au naufrage.

I versi nella sua traduzione sono quattordici, cioè ve n'è uno in meno rispetto a *L'Infinito* leopardiano. Si tratta di alessandrini in rima baciata, con alternanza di rime maschili e femminili, che si rifanno allo schema classico; è netta la discrepanza con la poesia originaria che è in endecasillabi sciolti e, rispetto allo schema classico del sonetto, ha un verso in più. Volendo guardare al *discours*, all'unità, è possibile affermare che il ritmo che ci consegna Sainte-Beuve è molto lontano da quello originario, la voce della poesia sembra essere tutt'altra.

Proseguiamo con la traduzione di Philippe Jaccottet [1964]:

Toujours j'aimai cette hauteur déserte  
Et cette haie qui du plus lointain horizon  
Cache au regard une telle étendue.  
Mais demeurant et contemplant j'invente

---

stata osservata una difficoltà a leggere Leopardi. Fra i vari momenti rievocati dall'autrice, potremmo citare le parole di Calvino del 1979, da cui trapela la consapevolezza che Leopardi fuori dall'Italia non è conosciuto, e un'intervista a Jaccottet del 1998, in cui lo scrittore afferma che Leopardi è poco letto in Francia in quanto la traduzione delle sue opere risulta particolarmente ostica. Non si può che dare ragione a Rigoni [1994], il quale, a commento dell'opera di Sainte-Beuve, osserva un paradosso: la Francia è stata teatro della rivelazione europea del genio di Leopardi, per poi divenire paese che fino a qualche decennio fa lo aveva quasi del tutto dimenticato. Come afferma Primo, benché in ogni epoca vi siano stati traduttori francesi leopardiani, in linea generale Leopardi viene letto e tradotto soltanto all'interno dell'ambiente letterario francese che si interessa di letteratura italiana.

Des espaces interminables au-delà, de surhumains  
 Silences et une si profonde  
 Tranquillité que pour un peu se troublerait  
 Le cœur. Et percevant  
 Le vent qui passe dans ces feuilles – ce silence  
 Infini, je le vais comparant  
 À cette voix, et me souviens de l'éternel,  
 Des saisons qui sont mortes et de celle  
 Qui vit encore, de sa rumeur. Ainsi  
 Dans tant d'immensité ma pensée sombre,  
 Et m'abîmer m'est doux en cette mer.

Come si vede, la traduzione di Jaccottet appare d'impatto molto vicina alla poesia originaria: basti notare che è stato mantenuto anche il numero di versi; è probabile però che tale notevole aderenza sia solo apparente. Sul piano lessicale, come afferma Santacroce [1988], nella versione di Jaccottet la scelta di alcuni termini evoca delle immagini che sono lontane da quelle originarie: per esempio traducendo l'aggettivo «ermo», termine derivato dal latino *eremu(m)* che è dotato di due significati, solitario e deserto, con la seconda accezione (« déserte »), e a questo accostando una « hauteur » che cancella del tutto la forma arrotondata, ci troviamo davanti un paesaggio molto diverso, di certo più ostile: non è sicuramente l'ermo colle recanatese che ci aveva consegnato Leopardi. Santacroce si sofferma anche sulla traduzione della parola «quiete», che per Jaccottet è una banale « tranquillité »: a tale scelta traduttiva consegue la perdita del valore profondo della parola originaria, parola densa di significato che comparirà anche nella poesia *La quiete dopo la tempesta* del 1831. Ma quella che forse è la differenza più significativa risiede nella fine della poesia: come sottolinea Santacroce, per Leopardi l'immagine del pensiero che «s'annega» ha un'accezione positiva, mentre la traduzione « Ainsi / Dans tant d'immensité ma pensée sombre » evoca, con il termine « sombre », un'idea di oscurità, lontana da quanto Leopardi esprime.

Santacroce propone anche una riflessione sul ritmo a partire dalla punteggiatura: nota infatti che, benché il numero di frasi coincida con esattezza, il ritmo è diverso. Leopardi fa ricorso alla punteggiatura in maniera creativa (per esempio, i due punti aprono una sorta di spiegazione visiva, mentre le virgole, spesso poste prima della congiunzione «e», indicano un punto d'arresto musicale

reale, una pausa o una ripresa di fiato atta a permettere di gestire tale e tanta emozione); vi è anche un punto e virgola a metà della poesia. Nella traduzione di Jaccottet le virgole sono concentrate quasi del tutto nella seconda parte, mentre i due punti e il punto e virgola sono del tutto assenti: le implicazioni sul piano ritmico sono notevoli, viene fuori a tutti gli effetti un ritmo altro che Santacroce definisce « une sorte de cantilène au charme incantatoire ». Ci rendiamo dunque conto che la traduzione di Jaccottet sembra essersi lasciata sfuggire non poche sfumature di senso.

Proponiamo infine la versione di Bonnefoy, pubblicata nel 2000:

Toujours chère me fut cette colline  
Solitaire ; et chère cette haie  
Qui refuse au regard tant de l'ultime  
Horizon de ce monde. Mais je m'assieds,  
Je laisse aller mes yeux, je façonne, en esprit,  
Des espaces sans fin au-delà d'elle,  
Des silences aussi, comme l'humain en nous  
N'en connaît pas, et c'est une quiétude  
On ne peut plus profonde : un de ces instants  
Où peu s'en faut que le cœur ne s'effraie.

Et comme alors j'entends  
Le vent bruire dans ces feuillages, je compare  
Ce silence infini à cette voix,  
Et me revient l'éternel en mémoire  
Et les saisons défuntes, et celle-ci  
Qui est vivante, en sa rumeur. Immensité  
En laquelle s'abîme ma pensée,  
Naufrage, mais qui m'est doux dans cette mer.

Nella traduzione di Bonnefoy, composta da diciotto versi, notiamo subito il bianco tipografico a cui ricorre il traduttore per separare le due parti (diseguali per numero di versi). Fabio Scotto, che a Bonnefoy è stato legato da una forte amicizia e che per «I Meridiani» ha curato la recente edizione dedicata alle sue poesie, ci propone un commento alla sua traduzione. Come afferma Scotto [2013], la traduzione di Bonnefoy è caratterizzata da una profonda autonomia espressiva, resa evidente innanzitutto dalla libertà della ricreazione strutturale (una poesia monostrofica di quindici versi isosillabici diventa qui una poesia bi-strofica di

diciotto versi liberi anisosillabici); le strategie utilizzate sono molte e varie, fra cui l'ampio ricorso alla parafrasi dilatativa, la tendenza alle aggiunte, lo spostamento di parti da un verso all'altro, l'interpretazione temporale al passato. Notiamo che, fra le tre traduzioni che abbiamo preso in considerazione, la versione di Bonnefoy è quella che meglio riesce a rendere la deissi locativa, realizzata da Leopardi con l'uso di «questo» e «quello», molto significativa all'interno della poesia in quanto, come più critici hanno sottolineato, riflette i concetti di vicinanza e lontananza dal reale e dall'immaginato. Quella di Bonnefoy è una versione eccellente e moderna, in cui il traduttore non si piega all'autorialità/autorità ma fa sentire la propria voce, pur restituendo al contempo la voce leopardiana.

La seconda poesia su cui intendiamo lavorare è *Les Chats*, che appartiene alla più famosa raccolta di Baudelaire, *Fleurs du Mal*, pubblicata nel 1857.

Les amoureux fervents et les savants austères  
Aiment également, dans leur mûre saison,  
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,  
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ;  
L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes  
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,  
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin ;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,  
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,  
Étoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Questa poesia è oggetto di un ricco studio critico di Roman Jakobson e Claude Lévi-Strauss: in maniera del tutto eccezionale per l'epoca (il saggio è datato 1962), un linguista e un etnologo analizzano insieme un sonetto, essendosi trovati nei loro ambiti ad affrontare delle questioni fra loro complementari. La loro è un'analisi della poesia condotta con un rigore estremo, a partire da più livelli linguistici. Lo studio scava in profondità, ponendo in evidenza il richiamo al

classico (schema di alternanza fra rime maschili e femminili, richiami mitologici...) e lasciando scorgere il tratto personale, la poetica, il genio di Baudelaire. L'analisi puntuale dei due autori con precisione ricostruisce il disegno soggiacente: compare così una fitta rete costituita da connessioni e contraddizioni, simmetrie e asimmetrie, corrispondenze su piano verticale, orizzontale e diagonale, progressioni aritmetiche e molti altri aspetti che in maniera dettagliata vengono considerati e così portati alla luce. Le concatenazioni potrebbero dare l'idea di un sistema chiuso, ma in realtà « le poème apparaît comme système ouvert, en progression dynamique du début à la fin » [Jakobson & Lévi-Strauss, 1962, pp. 18-19], costruito con una sapienza che solo alla penna di Baudelaire poteva appartenere. Lo studio propone delle interpretazioni, fornisce delle prospettive, ma al contempo lascia trapelare le ambiguità, riporta quel *vaguement* che Baudelaire stesso, in particolare nell'ultima terzina, aveva suggerito. Il contributo consente di tuffarsi nella poesia baudelairiana e si rivela essenziale per cogliere quelle sottigliezze che «a occhio nudo» sfuggono.

Prendiamo in considerazione tre traduzioni di *Les Chats* (tutte intitolate *I Gatti*): nello specifico, la traduzione di Riccardo Sonzogno del 1893, quella di Giovanni Raboni (la sua prima traduzione, del 1973) e quella di Antonio Prete del 2003<sup>264</sup>.

Riccardo Sonzogno pubblica nel 1893 la traduzione della raccolta *Fleurs du Mal*. Questa la traduzione della poesia di nostro interesse:

I fervidi amanti e li austeri scienziati amano di pari amore, ne l'età avanzata, i gatti potenti e tranquilli, orgoglio della casa, che sono al par di loro freddolosi e sedentarii.

Amici de la scienza e de la voluttà cercano il silenzio e l'orrore de le tenebre; l'Erebo li avrebbe adottati quali suoi funebri corsieri, se potessero

---

<sup>264</sup> Baudelaire, a differenza di Leopardi (la cui ricezione in Francia, come abbiamo visto, ha presentato e tuttora presenta delle complicazioni), è entrato con veemenza in Italia: la sua opera «conobbe in Italia una fortuna ed una popolarità assolutamente insolite per un lirico (ricordiamo che egli entra in Italia come autore delle *Fleurs du Mal* e dei *Petits Poèmes en Prose*: la sua fortuna come critico e prosatore è molto più tarda), al punto da diventare, in qualche caso, un vero e proprio fenomeno di costume» [Bernardelli, 2015, ediz. orig. 1972, p. 5]. Lo studio di Bernardelli, che ricostruisce la fortuna italiana del poeta francese e propone una periodizzazione, si ferma al 1970, ma è per sua natura, come afferma Vago [2015], un lavoro che si presta a essere di continuo aggiornato.

piegare a la servitù la loro fiera.

Essi prendono sognando le nobili pose de le grandi sfingi distese in fondo a le solitudini, che sembrano addormentarsi in un sonno senza fine:

le loro reni feconde sono piene di magiche scintille, e, come una fine rena, gli atomi d'oro screziano vagamente le loro mistiche pupille.

Innanzitutto, notiamo che il traduttore ha scelto di abbandonare i versi originari per ricorrere alla prosa. Certo non una scelta biasimabile in sé, tenendo conto del fatto che una buona prosa può rappresentare una valida opzione, contrariamente a un'infondata opinione comune che porta a considerarla inferiore rispetto alla poesia<sup>265</sup>. La questione non risiede nella scelta fra prosa e versi (basti pensare che per Meschonnic un'opposizione netta fra prosa e poesia non ha motivo di esistere), ma nella padronanza e nell'uso che se ne fa, dei versi così come della prosa. La prosa di Sonzognò è costruita con cura, ma poco o nulla restituisce del ritmo originario.

Altro traduttore di Baudelaire è Giovanni Raboni, che si dedica alla traduzione di *Fleurs du Mal* per oltre un quarto di secolo<sup>266</sup>. Vediamo qui la sua versione di *Les Chats*, come dicevamo intitolata *I Gatti*, del 1973 (la sua prima versione):

L'ardente innamorato, il dotto austero  
amano entrambi, nell'età matura,  
i gatti dolci e possenti, orgoglio della casa,  
freddolosi e imboscati come loro.

Amici della scienza e del piacere,  
cercano il silenzio e l'orrore del buio,  
dell'Erebo galoppini ideali se a servire,  
fieri come sono, potessero adattarsi.

---

<sup>265</sup> In riferimento alla traduzione della prosa, Berman sottolinea che purtroppo, ed erroneamente, questa viene considerata inferiore alla poesia: « Dans la mesure où la prose est considérée comme inférieure à la poésie, les déformations de la traduction sont ici mieux acceptées – quand elles ne passent pas inaperçues. Car elles portent souvent sur des points difficilement décelables » [Berman, 1999, ediz. orig. 1985, p. 52].

<sup>266</sup> Raboni propone cinque versioni: Baudelaire, C., *Poesie e prose*, traduzione e cura di G. Raboni, Mondadori, Milano 1973; Baudelaire, C., *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di G. Raboni, Einaudi, Torino 1987; Baudelaire, C., *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di G. Raboni, Einaudi, Torino 1992; Baudelaire, C., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, Milano 1996; Baudelaire, C., *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di G. Raboni, Einaudi, Torino 1999.

S'atteggiano, pensosi, nobilmente,  
simili a grandi sfingi sdraiate nelle estreme solitudini  
e immerse, sembra, in sogni senza fine;

feconde le reni, e piene di magiche scintille  
e a loro, come una sabbia fine, minime parti d'oro  
costellano in vaghezza le mistiche pupille.

A questa prima versione di *Fleurs du Mal* Raboni lavora per sette anni (dall'estate del 1966 alla primavera del 1973). Notiamo che in questa poesia il numero di versi corrisponde alla perfezione: addirittura ogni verso riporta l'esatto contenuto del verso originario, senza mai farlo iniziare al verso precedente o estenderlo al verso successivo. Persino la punteggiatura crea continuità: benché leggermente differente, restituisce le tre frasi delimitate da un punto (quartina, quartina e sestina). Per quanto concerne la metrica, tuttavia, non soltanto i versi non sono affatto equivalenti a quelli baudelairiani, ma hanno anche diversa lunghezza fra loro. Le rime, il cui ruolo era quello di concatenazione (oltre che di richiamo allo schema classico), si perdono del tutto. Anche laddove le strutture originarie vengono riprese (per esempio, la contrapposizione fra le due aree che rimandano alle idee di sensuale/intellettuale, con congiunzione o punteggiatura), tale esito sembra dovuto in prevalenza a un rispetto assoluto dello schema originario, più che a una precisa volontà del traduttore. Nel complesso il ritmo baudelairiano pare disperdersi, prevalgono i significati a discapito dei significanti, con una conseguente rottura dell'unità.

Era precisa volontà di Raboni quella di rendersi invisibile rispetto all'opera originaria<sup>267</sup>. Conosciamo le criticità di una traduzione che vuole dirsi fedele, e qui

---

<sup>267</sup> Uno studio su Raboni traduttore (e non traduttologo, come egli stesso sottolinea) è condotto da Belova [2018], che ne compara le traduzioni e osserva l'influenza che tradurre ha sulla sua poesia. Facendo riferimento agli scritti in cui Raboni espone le caratteristiche della propria attività traduttiva, Belova ne ricostruisce il profilo di traduttore. In linea con quanto abbiamo osservato, scopriamo che la volontà di Raboni è quella di rendersi invisibile, di «annientarsi», come forma di rispetto verso l'opera originaria. «Lo scrittore che traduce deve sentirsi autore solo della propria subordinazione, del proprio annientamento: chi, in modo premeditato o colposo, appone il proprio marchio d'autore al testo della traduzione, tradisce, prima che l'autore tradotto, se stesso in quanto autore dell'unica opera creativa che, in quel momento e in quell'ambito, gli compete, cioè, appunto, l'opera (il testo) del proprio annientamento», citazione tratta da Raboni, G., «Tradurre



nel concreto ne vediamo i risvolti. In questo specifico caso, la ricerca di un'equivalenza metrica sembra essere una scelta coerente con la volontà di annientarsi, come se il traduttore non ci fosse e i versi si fossero spostati in autonomia verso la lingua italiana rimanendo inalterati. Non possiamo certo trovarci qui d'accordo con Raboni: sappiamo che il traduttore non solo non può del tutto sparire perché la sua impronta sarà sempre visibile, ma non ha neanche senso che provi a farlo. La voce del traduttore deve arrivare, occorre ascoltare quel dialogo fra poetiche di cui ci parla Mattioli.

Veniamo ora all'ultima traduzione di *Fleurs du Mal* che prenderemo in considerazione, quella di Antonio Prete.

Gli ardenti innamorati e i sapienti austeri  
amano, gli uni e gli altri, giunti all'età matura,  
i gatti forti e dolci, orgoglio delle mura,  
come essi freddolosi, come essi sedentari.

Amici della scienza, ma anche dell'ebbrezza,  
van cercando il silenzio e le inquietanti tenebre;  
l'Erebo li terrebbe come corsieri funebri  
se al servaggio piegassero quella loro fierezza.

Pensosi, sanno assumere nobilissime pose  
di sfingi che s'allungano su deserte distese,  
sembrando sprofondare in sogni senza fine.

Hanno reni feconde, con magiche scintille,  
e dei frammenti d'oro, simili a sabbia fine,  
vagamente costellano le mistiche pupille.

Osserviamo la scelta traduttiva dei doppi settenari, notiamo le cesure mitigate, abbiamo la sensazione di sentire risuonare il verso baudelairiano in italiano. Ma non è certo soltanto merito della metrica o delle rime: ritroviamo qui quell'attenzione al *discours*, all'unità, che Meschonnic sostiene essere indispensabile per una traduzione efficace. Il lettore italiano ha l'impressione di

---

Proust: dalla lettura alla scrittura», in L. De Maria (a cura di), *Proust oggi*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1990, p. 114 [in Belova, 2018, p. 253].

trovarsi davanti i «gatti baudelairiani»<sup>268</sup>, con le loro eleganti e sinuose movenze, con le loro misteriose metamorfosi, che appaiono al lettore francese. Prete nella sua traduzione è riuscito a restituire in italiano il senso della poesia baudelairiana. Vediamo, nei versi di Prete, i gatti di Baudelaire.

Il traduttore, nella sua *Nota sulla traduzione* [2003], riflette sulla sua opera e su quelle dei traduttori che lo hanno preceduto. Prete riconosce come inevitabile la scelta fra due opzioni: da una parte la rinuncia all'equivalenza della forma metrica, che determina la perdita dell'unità baudelairiana di forma classica e lingua degli eccessi, e dall'altra il tentativo di mantenere in traduzione la misura dei versi originari, allontanando però così Baudelaire dalla poesia contemporanea. Prete dichiara di avere scelto la seconda opzione, di avere tentato di avvicinarsi alle forme metriche e al ritmo di Baudelaire, per quanto è stato possibile; l'opzione di allontanarsi dalle forme metriche è stata scartata dato il rischio intrinseco di giungere a una dizione piana.

E tuttavia credo che tanto la scelta dell'equivalenza metrica quanto la scelta della libertà dall'ordine metrico siano secondarie: anche una traduzione in versi liberi, o persino in prosa, può essere preferibile a una traduzione metrica, quando quest'ultima raggeli e ingabbi e raffreni la ricchezza delle forme baudelairiane. La questione più importante mi è parsa quella di dover cercare, di testo in testo, un'*analogia metrica*. Cercare, cioè, la forma metrica italiana che garantisca allo stesso tempo una corrispondenza o plausibilità all'interno della nostra lingua poetica, della sua tradizione.

[Prete, 2003, p. 23]

Per Prete, dunque, non conta davvero per quale scelta un traduttore opti, non conta se decida di tenersi più o meno vicino al metro originario: la soluzione più equilibrata per lui consiste nel ricercare non tanto un'equivalenza metrica, ma un'analogia, una forma metrica che possa considerarsi corrispondente. Dice Prete

---

<sup>268</sup> Afferma Prete: «sono noti i gatti baudelairiani. Essi abitano, con indolente sapienza, i tre *poèmes* delle *Fleurs du Mal*, confondono il loro miagolio con il suono dei versi e con il rumore della città che sale, anch'esso, nei versi, nel loro ritmo. Si sporgono verso il lettore mostrando il loro volto enigmatico e saggio, perplesso, sacro, imperturbabile sempre, anche quando uno dei loro siti, il *poème LXVI*, è stato accerchiato e assediato dalla strepitosa e fittissima analisi di due sapienti umani, anch'essi in quell'occasione ironici e freddi, Roman Jakobson e Claude Lévy-Strauss» [Prete, 2007, pp. 32-33].

di cercare tale analogia «di testo in testo», parole queste da non sottovalutare: non è pensabile un'unica soluzione che si adatti a tutti i testi, ma una scelta precisa e ponderata per ogni testo che si traduce. Per Prete l'alessandrino in molti casi diventa ora un doppio settenario dalle cesure attenuate, ora un endecasillabo (con le dovute considerazioni relative a cosa queste scelte evocano), ma non mancano anche i casi di misure composite che lo portano a utilizzare l'endecasillabo per il verso lungo e il settenario per il verso breve<sup>269</sup>. In relazione alla questione della rima, dovendo rinunciare alla corrispondenza tipica della poesia francese di rime femminili e maschili, Prete compensa introducendo rime rare o inattese. Tecniche varie, volte a proporre un Baudelaire in italiano che ricostruisca il senso della poesia originaria.

Abbiamo voluto condurre tale breve riflessione sulle traduzioni di queste due poesie che nel tempo sono state proposte per intraprendere, con la consapevolezza della tradizione che ci accompagna e gli spunti che ne possiamo trarre, il nostro lavoro di traduzione verso la LIS e la LSF; le strategie adottate vengono esposte nei paragrafi a seguire.

---

<sup>269</sup> «In questo senso m'è accaduto di rendere assai spesso l'alessandrino col doppio settenario, cercando tuttavia di mitigare l'effetto di ridondanza teatrale che il nostro martelliano, con le sue cadenze rigide, può trasmettere. In questo senso attenuare le cesure, ponendole talvolta all'interno della stessa unità sintagmatica, della stessa sequenza verbale, facendole funzionare come fossero degli *enjambements* interni al verso (insomma analoghe, sul piano del ritmo, alla rima al mezzo), permette di ridurre l'effetto di eloquenza e di teatralità, che nella nostra lingua risulterebbe appartenere sempre a un registro alto o gridato o esteriormente sublime. Insomma s'è trattato di tener conto, traducendo l'alessandrino di Baudelaire, delle variazioni che lo stesso alessandrino ha subito venendo verso di noi, a partire da Mallarmé fino a Valéry e oltre, variazioni che hanno attenuato appunto l'effetto da teatro raciniano. Traducendo in una lingua come la nostra – nella quale non c'è un'esperienza simile a quella della *Comédie* che abbia influenzato la poesia – m'è parso giusto tener conto dell'evoluzione del verso alessandrino francese. In rapporto all'alessandrino, l'altra scelta è stata quella di trasmutarlo talvolta nell'endecasillabo italiano: l'alessandrino è per la poesia francese quello che l'esametro era per la poesia latina (lo ricorda Mallarmé in *Crise de vers*) e quello che l'endecasillabo è stato ed è per la poesia italiana. Analoga è dunque la loro centralità nelle rispettive tradizioni. E tuttavia la scelta dell'endecasillabo da una parte prosciuga il verso originale, imponendo qualche volta rinunce a sfumature e a particolari, dall'altra comporta per così dire una risonanza: la risonanza, e memoria, dei classici della nostra poesia. Fatti, l'uno e l'altro, che possono qualche volta risultare persino necessari: quando ad esempio si tratta di un sonetto, e in più di un sonetto che muova esplicitamente dal solco della tradizione francese; oppure quando il testo originale, se reso col doppio settenario, mostrerebbe nella nostra lingua un di più di espansione narrativa o di solennità. In presenza, poi, di altre misure composite (distici con un verso lungo e uno breve) ho fatto ricorso per il verso lungo al nostro endecasillabo e per il verso breve in genere al nostro settenario (la memoria petrarchesca e leopardiana qui soccorre)» [Prete, 2003, pp. 23-24].

Sono stati realizzati due video, visionabili nel CD allegato oppure online alla pagina <https://www.raniolotraduzionils.it/> a cui è possibile avere accesso diretto tramite *QR Code*. È necessario inserire il **codice di accesso** **TRAD\_LS** per prendere visione delle traduzioni.



## **8.2 *L'Infinito*: una traduzione in LIS**

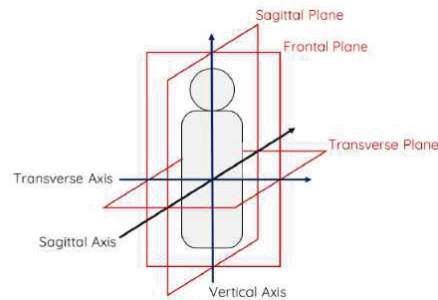
Procediamo innanzitutto con la traduzione de *L'Infinito* di Leopardi. L'idillio può essere scisso in due parti esatte: la prima compresa fra il verso 1 e la metà del verso 8; la seconda compresa fra il verso 8 e il verso 15. Alla prima corrisponde un'idea di infinito spaziale, la seconda evoca un infinito di ordine temporale. Anche a livello sensoriale si contrappongono due diverse percezioni: nella prima parte la vista (o meglio, l'impossibilità di vedere oltre la siepe e la vista immaginifica), nella seconda parte l'udito (in particolare, la contrapposizione fra il silenzio e la voce). Nella nostra traduzione, ci siamo interrogati su come rendere l'infinito spaziale e l'infinito temporale.

Per quanto concerne la linea del tempo, ricordiamo che in LIS la temporalità viene espressa lungo l'asse sagittale: il passato è alle spalle, il futuro è davanti<sup>270</sup>. A partire da tale considerazione, siamo giunti all'ipotesi che l'idea di infinito potesse essere resa in maniera efficace riprendendo gli assi per convenzione legati a un determinato concetto e spingendoci oltre, anche verso assi inusuali. Ragione per la quale abbiamo deciso di rendere tanto l'infinito spaziale quanto l'infinito temporale attraverso l'uso sia dell'asse sagittale sia dell'asse trasversale.

---

<sup>270</sup> Si tratta di una struttura di natura metaforica, che non può tuttavia essere considerata caratteristica del segnato in senso lato poiché in altre lingue dei segni varia [cfr. Taub, 2001].

Fig. 8.1 Body planes (sagittal, frontal, and transverse) and axes (sagittal, vertical, and transverse)<sup>271</sup>



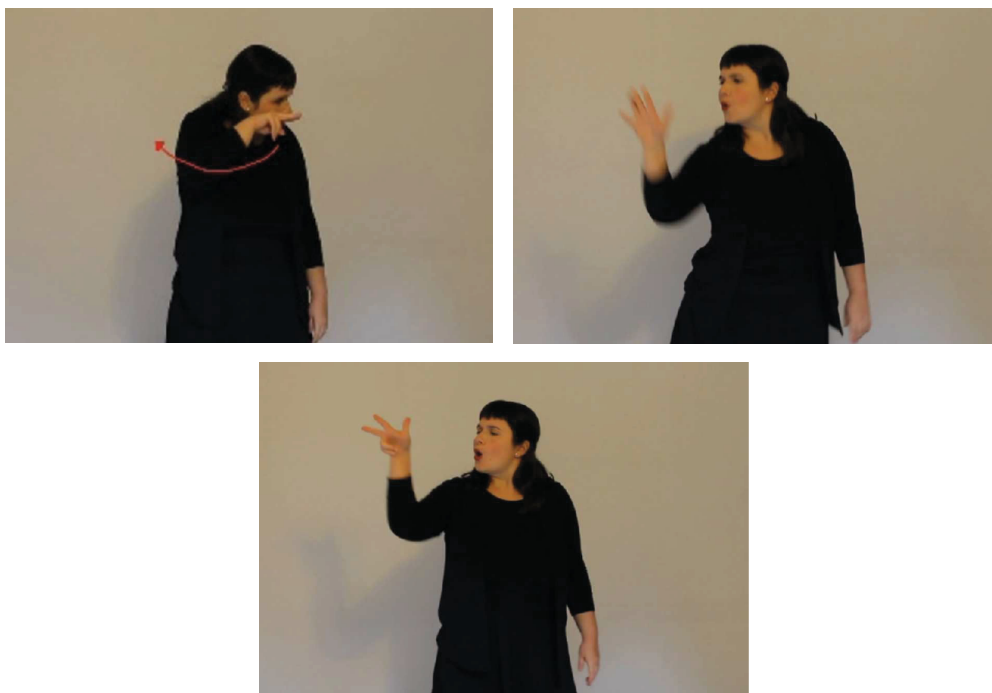
Così facendo, abbiamo comunque ottenuto un risultato non discordante rispetto a quanto osserva Sutton-Spence [2010] in merito a un uso non inusuale dell'asse trasversale: in effetti, l'introduzione di tale asse appare essersi inserita in maniera armonica. Sutton-Spence nota che l'asse trasversale viene utilizzato soprattutto per rendere le simmetrie: nella nostra traduzione compaiono dei segni realizzati sull'asse trasversale in maniera simmetrica, ma anche asimmetrica.

Per quanto concerne le sensorialità connesse alla percezione dell'infinito, mentre la vista, essendo un senso intatto nei sordi, non ha richiesto alcuno specifico adattamento, diversa la questione per quanto concerne l'udito. La parte dedicata alla percezione uditiva ha inizio con «E come il vento // Odo stormir tra queste piante»: l'attenzione del poeta è attirata dal rumore del vento fra gli alberi. Abbiamo mantenuto l'idea del vento fra gli alberi ma l'abbiamo trasformata in immagine, in scena che il poeta si volta a guardare (a nostro avviso, il movimento del voltarsi, peraltro abbinato al segno GUARDARE che pone l'accento sulla permanenza della percezione visiva, sembra riprendere la congiunzione).

---

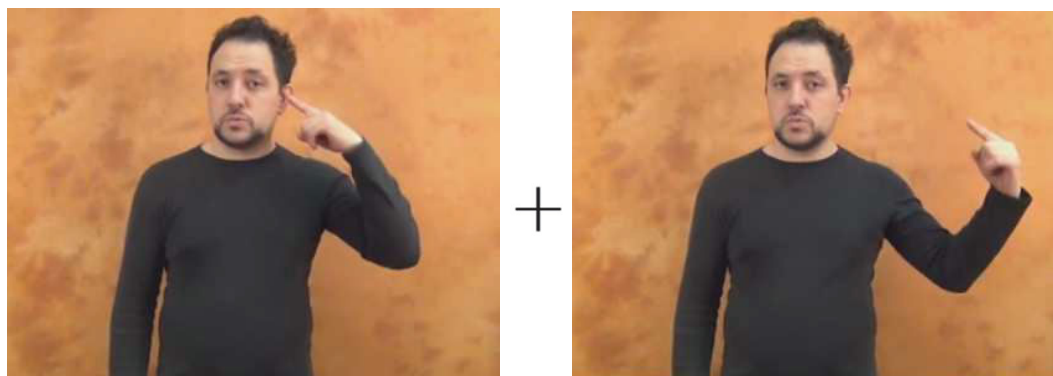
<sup>271</sup> Figura tratta da Paredes, P.E., Hamdan, N.A., Clark, D., Cai, C., Ju, W., Landay, J.A., «Evaluating In-Car Movements in the Design of Mindful Commute Interventions: Exploratory Study», *Journal of Medical Internet Research*, 2017, 19(12):e372. [https://www.researchgate.net/publication/321504920\\_Evaluating\\_In-Car\\_Movements\\_in\\_the\\_Design\\_of\\_Mindful\\_Commute\\_Interventions\\_Exploratory\\_Study](https://www.researchgate.net/publication/321504920_Evaluating_In-Car_Movements_in_the_Design_of_Mindful_Commute_Interventions_Exploratory_Study) Consultato il 30 settembre 2020.

Fig. 8.2 Traduzione di «E come il vento // Odo stormir tra queste piante»



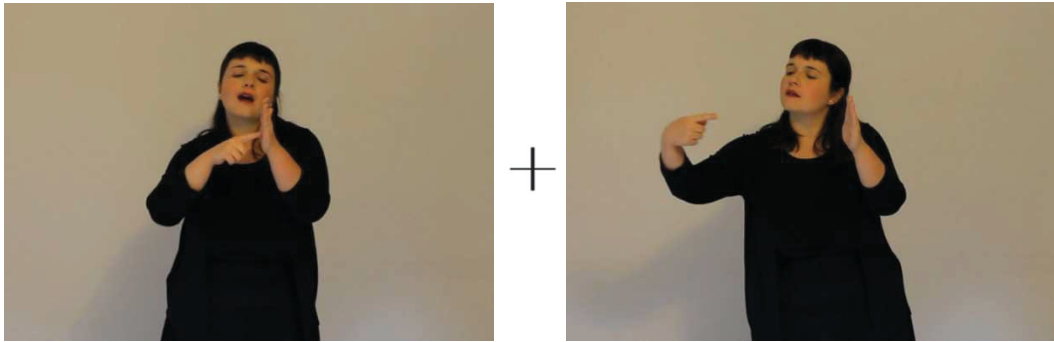
Allo stesso modo, quando la poesia accenna al suono della stagione presente e viva («e il suon di lei»), abbiamo mantenuto il segno SUONO con relativo movimento che riproduce le onde ma, anziché articularlo sull'orecchio, lo abbiamo articolato sulla mano, attraverso una strategia metaforica paragonabile a quelle analizzate in § 4.2. Così facendo abbiamo mantenuto le immagini e il ritmo, lasciandoli però convergere verso un senso accessibile alle persone sorde.

Fig. 8.3 SUONO (*Spread The Sign*)<sup>272</sup>



<sup>272</sup> <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/«Spread The Sign»>, consultato il 28 ottobre 2020.

Fig. 8.4 Traduzione di «e il suon di lei»



Per separare le due parti concernenti i due diversi sensi (vista e udito) abbiamo scelto di inserire una pausa, che ci ricorda il bianco tipografico della traduzione di Bonnefoy.

Procediamo ora prendendo in considerazione il verso incipitario, un solo verso su cui sono state scritte migliaia di pagine: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»<sup>273</sup>. Vorremmo proporre un'analisi di Prete, alla quale abbiamo fatto riferimento per la nostra traduzione.

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle.* Il primo movimento istituisce una presenza materiale, ma dandole figura nel cerchio della ripetizione: il ritorno dello sguardo sul colle appartiene ad una misura affettiva da sempre definita: né la novità né l'assuefazione, elementi d'una teoria del piacere, giocano un ruolo in questo rapporto che ferma l'immagine sul fondo possessivo d'un'appropriazione immaginaria: *mi fu*. L'onda del ritmo muove da un endecasillabo folto di parole, e negli intervalli prende figura un movimento verso l'oggetto: dall'assenza alla presenza, dalla permanenza sul fondo d'una memoria possessiva all'irruzione fisica dinanzi allo sguardo che ritrova nella connotazione di quell'*ermo* la ragione d'un'appartenenza, d'una somiglianza, dunque d'una possibilità di rapporto. Non è il *questo* che avvia il movimento della poesia, ma il *sempre*, avverbio della ripetizione, e il *caro*, designazione d'una ricordanza. Non la cosa produce l'immagine, né l'immagine la cosa: ogni continuità, realistica o idealistica, è interrotta. Dal ritorno e dal rimbalzo d'un'«immagine antica» ha inizio la poesia: «Così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica».<sup>274</sup> Il ritmo del verso ha un improvviso riposo nel *mi fu*, prima di abbandonarsi al disegno del colle, che dopo questo arresto

---

<sup>273</sup> Al termine delle considerazioni relative alle strategie adottate per il verso incipitario sono presenti i fotogrammi.

<sup>274</sup> Prete cita lo *Zibaldone*, 515, 16 gennaio 1821.

temporale si allontana dissolvendo la propria determinatezza visiva: l'infinito, il vago, la lontananza sono i temi d'una ricerca assidua sulla funzione simbolica, e la loro analisi, nello *Zibaldone*, è sempre connessa con le domande sull'infinito.

[Prete, 2006<sup>275</sup>, p. 50]

Rimaniamo colpiti dalla riflessione sul ritmo di Prete, concernente proprio il primo verso. All'interno del ritmo armonioso del primo endecasillabo Prete individua un arresto nel *mi fu*, al quale segue la comparsa del colle. La valenza ritmica del *mi fu* viene rafforzata dal senso di questa locuzione, che Prete descrive come «appropriazione immaginaria»: il colle appartiene all'io lirico, appartiene da tempo immemore. Ed è proprio l'aspetto temporale a collocarsi in primo piano: nota infatti Prete che la poesia non si apre con *questo*, bensì con *sempre*, avverbio che indica la ripetizione, seguito da *caro*, che rievoca l'affezione.






Su questo verso ci siamo interrogati a lungo, consapevoli non soltanto della sua ricchezza nello specifico, ma anche dell'importanza in qualsivoglia poesia del verso d'apertura. La scelta per la quale abbiamo optato è stata quella di iniziare proprio con l'aspetto temporale, ovvero riprendere il *sempre* in posizione iniziale. Occorre specificare che collocare il tempo all'inizio della frase costituisce in LIS una struttura sintattica non marcata, quindi in realtà non consente di ottenere una particolare sottolineatura del *focus* temporale, come nella poesia originaria. Abbiamo deciso dunque di conferire una posizione di rilievo alla temporalità, che peraltro è anticipazione di un tema chiave della poesia, ricorrendo a una variazione dei tratti prosodici: in particolare, estendendo la durata del segno abbiamo convogliato l'attenzione sull'aspetto temporale.

Come rendere il *sempre*? Come restituire la ciclicità, il *continuum*, il ritorno all'«immagine antica» (come dice Prete) evocati da questo avverbio? Ovvio l'esclusione della possibilità di utilizzare il segno SEMPRE che, benché si articoli con un movimento circolare in questo caso di indubbia potenzialità, ha una connotazione che lo rimanda alla ripetitività di un evento all'interno di un definito arco di tempo: il segno SEMPRE è inteso come «d'abitudine» e indica un'azione

---

<sup>275</sup> Ediz. orig. 1980.



che si ripete, ma riteniamo che non includa l'accezione «da sempre» che invece trapela in questo caso specifico. Abbiamo deciso di optare per un movimento circolare che rendesse la ripetitività dell'azione: il segno PASSATO (ripetuto tre volte) e il segno FINO A ORA, con una durata estesa. La stessa configurazione utilizzata per rievocare l'aspetto temporale viene ripresa per segnare «quest'ermo colle», locuzione su cui ci soffermeremo a breve, ed infine *mi fu*, che collochiamo alla fine del verso. Era nostra volontà quella di concentrare nel *mi fu* sia il punto di arresto sia l'idea di possesso suggeriti da Prete. Abbiamo ritenuto che la soluzione potesse risiedere nella configurazione. Per quanto concerne la questione del punto di arresto, dato che fino a quel momento erano state utilizzate soltanto le configurazioni B  e 5 , fra loro simili, e i segni erano stati articolati nello spazio neutro o sopra la spalla (senza contatto), allora il passaggio a un segno con configurazione A  e realizzazione con contatto sul corpo (nello specifico sul cuore), che peraltro non è un segno codificato ma un *transfert* che veicola l'idea di tenere/stringere al cuore, rappresentava a nostro avviso un punto di rottura, e di conseguenza di arresto. Abbiamo in questa scelta tenuto conto dello studio di Garcia e Martinod [2017], per le quali le configurazioni B  e 5  sono classificabili come « configuration forme-sens »: tanto nel procedimento iconico quanto in termini di valore semantico sono configurazioni che evocano la forma o superficie piatta, nonché la dimensione. Considerando inoltre lo studio di Boyes-Braem [1981] e l'idea che le configurazioni siano associabili alle azioni compiute nella quotidianità (come, per esempio, afferrare, indicare, enumerare), abbiamo ritenuto che tale configurazione, chiusa a pugno, potesse rendere l'idea di stringere dentro il pugno, fare proprio, o in altre parole entrare in possesso che appartiene al *mi fu*.

Veniamo ora a una specifica riflessione sull'«ermo colle», dato che in questo caso la natura visiva della lingua dei segni ci ha imposto di rendere nel dettaglio l'immagine evocata: come abbiamo più volte ribadito, infatti, la lingua segnata non consente di fornire un'indicazione approssimativa dei dati che possono essere colti attraverso la vista. In questo specifico caso, tre sono le questioni visive da prendere in considerazione:

- forma del colle;
- posizione del poeta rispetto al colle;
- posizione del colle rispetto agli altri elementi del panorama.

In realtà, ci rendiamo conto che tutte queste informazioni provengono dalla poesia stessa. Procediamo a una breve analisi e indichiamo le soluzioni traduttive.

Per quanto concerne la forma del colle, notiamo che l'uso del termine «colle» fornisce già un dato oggettivo in merito alla conformazione e all'altitudine. In lingua italiana, il colle è un rilievo la cui altezza è inferiore a quella della collina, aspetto che determina che la forma sia arrotondata e non a punta, come magari quella di una montagna. Considerando nello specifico il colle di Recanati, scopriamo che la cittadina si trova a 293 m s.l.m., e se consideriamo che una collina ha un'altezza media di 600 m s.l.m.<sup>276</sup>, a livello geografico si tratta a tutti gli effetti di un colle. Riprendendo il pensiero di Santacroce [1988] sopra esposto, nel momento in cui Jaccottet traduce «ermo colle» con «hauteur déserte», cancella del tutto la forma arrotondata originaria per lasciare il posto a una forma appuntita, a un paesaggio ostile<sup>277</sup>. Nella nostra traduzione in lingua segnata, riteniamo opportuno conferire al colle forma arrotondata, unita a un'altezza non notevole (magari inferiore rispetto a quella alla quale si ricorre nel segno COLLINA).

In relazione alla posizione del poeta rispetto al colle, sappiamo, come ci ricorda anche Primo [2020]<sup>278</sup>, che il colle non viene contemplato a distanza, ma il poeta si trova proprio sopra il colle, molto vicino a Palazzo Leopardi. La poesia stessa, sebbene non lasci trapelare con certezza questa informazione, ci restituisce l'idea di prossimità del colle rispetto all'io lirico attraverso l'uso deittico che indica vicinanza, «quest'ermo colle». Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, la

---

<sup>276</sup> «Collina» in Enciclopedia Treccani online:  
<https://www.treccani.it/enciclopedia/collina/>  
 Consultato il 20 ottobre 2020.

<sup>277</sup> In effetti, anche Sainte-Beuve, traducendo con « ce point de colline déserte » si rifà all'idea del punto, dell'appuntito, peraltro associata all'aggettivo « déserte », sebbene la parola « colline » sembri compensare, quantomeno in parte. Concordiamo con Novella Primo [2020], secondo la quale la perifrasi di Sainte-Beuve sottolinea piuttosto «la piccolezza del punto di osservazione (“ ce point ”) rispetto al processo immaginativo che ne deriva» [Primo, 2020, p. 38].

<sup>278</sup> Primo si sofferma su questo aspetto facendo riferimento alla traduzione di Abbruggiati, che ha colto questo dettaglio [Abbruggiati, P., *Giacomo Leopardi. Du néant plein l'infini. Biographie*, Aden, Lonrai 2010].

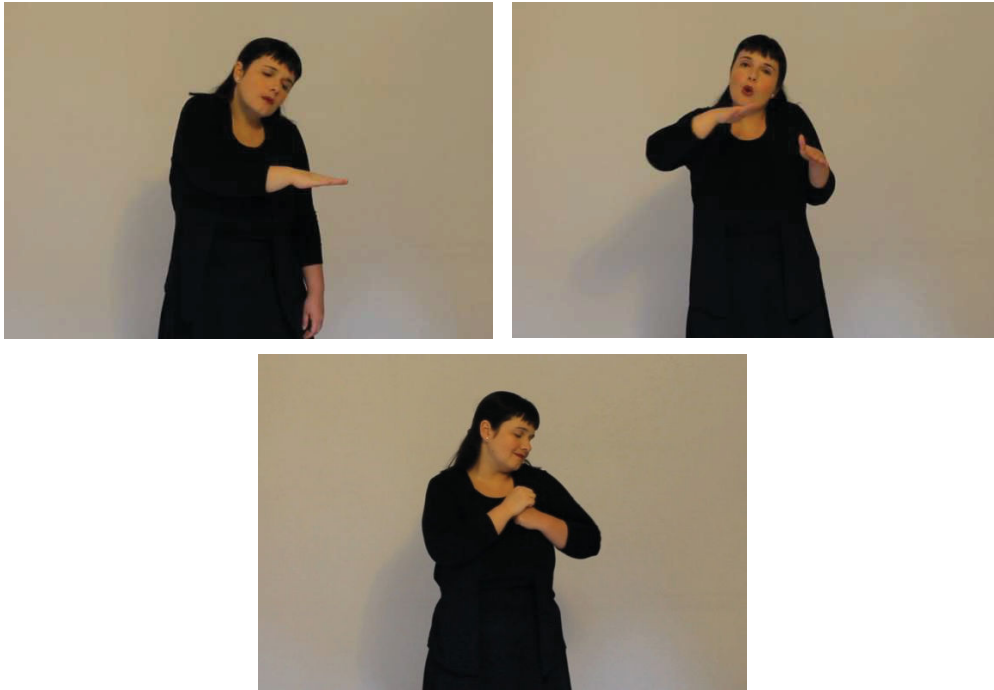
deissi locativa in questo idillio è dotata di alto valore semantico, ed è stata pertanto oggetto di una specifica attenzione in merito. Proponiamo una riflessione complessiva sulla deissi immediatamente a seguire, per il momento ci limitiamo a specificare che abbiamo reso la posizione dell'io lirico facendo precedere al segno COLLE il segno ATTORNO, proprio a indicare la contemplazione di un panorama circostante e al contempo molto vicino. Lo sguardo rivolto verso il basso vuole indicare che il colle a livello fisico si trova proprio sotto, se ne sta calpestando il terreno.

Per terminare la riflessione sul primo verso, ci soffermiamo sulla posizione del colle rispetto agli altri elementi del panorama. Il colle è «ermo», solitario, gli altri colli non si trovano nelle immediate vicinanze. Per dare forma visiva al colle solitario è stata valutata l'ipotesi di rendere uno spazio vuoto tutto intorno al colle, in seguito scartata per più ragioni: 1) si sarebbe rivelata una prematura indicazione dei grandi spazi dei versi successivi; 2) essendo la LIS una lingua visiva, il fatto stesso di non segnare altri colli tutt'intorno era indicativo della loro assenza; 3) a nostro avviso, dato che segnare lo spazio circostante avrebbe allontanato il segnato dal corpo del segnante, l'idea del possesso veicolata dal *mi fu* ne avrebbe risentito; 4) l'aggiunta di tale indicazione spaziale avrebbe interrotto la continuità ritmica.

In conclusione, abbiamo deciso di tradurre il verso incipitario con PASSATO – FINO A ORA – ATTORNO – COLLE – *transfert* (tenere/stringere al cuore).

Fig. 8.5 Traduzione di «Sempre caro mi fu quest'ermo colle»





I primi quattro segni (due per il tempo, due per lo spazio) sono legati fra loro, mentre il quinto segno costituisce un punto di arresto. A differenza della poesia originaria, qui il soggetto non è il colle ma l'io lirico, che in maniera attiva guarda il colle ed esprime la sua emozione.

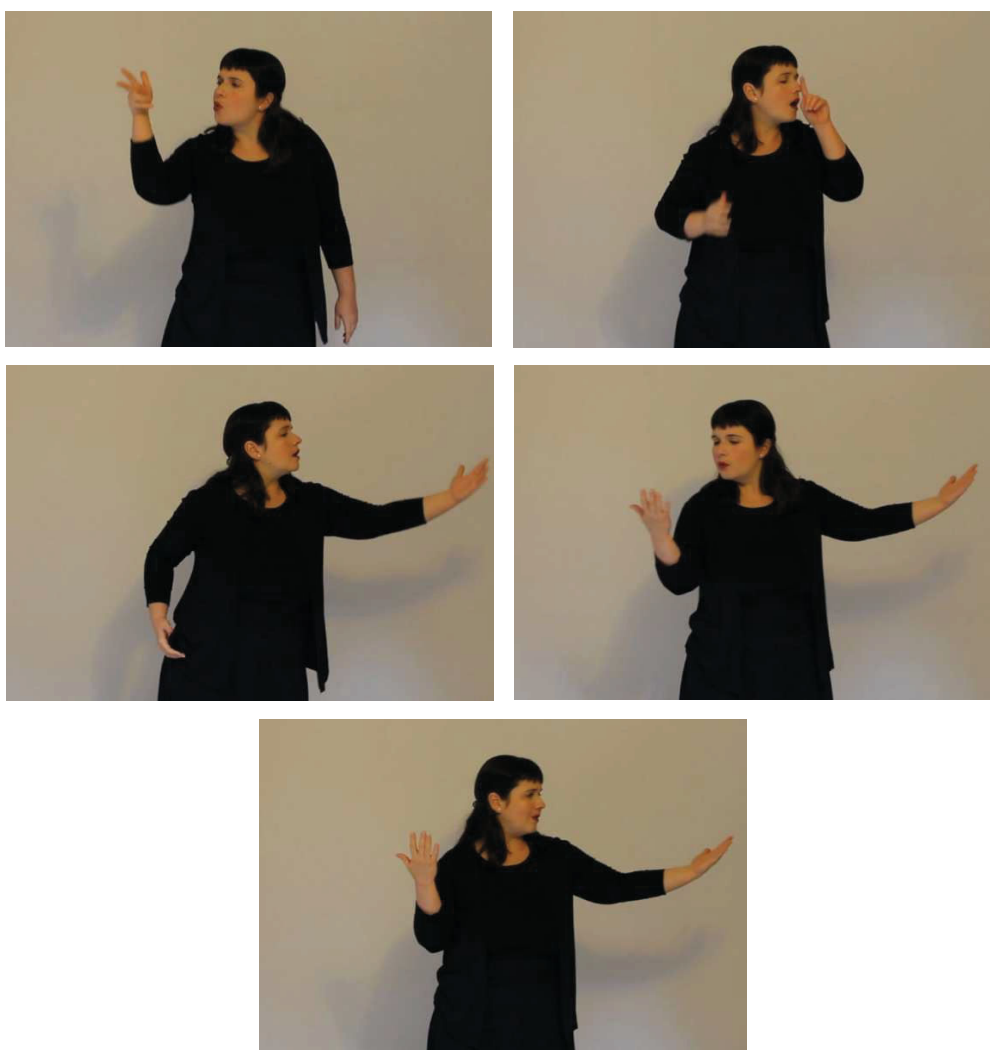
Accennavamo alla questione della deissi locativa, realizzata da Leopardi con l'uso di «questo» e «quello», che in questa poesia ha un ruolo centrale. Possiamo individuare elementi vicini ed elementi lontani.

VICINANZA	LONTANANZA
quest'ermo colle	Spazi di là da quella
questa siepe	quello / Infinito silenzio
queste piante	
questa voce	
questa / Immensità	

Come abbiamo già avuto modo di sottolineare, la questione della spazialità costituisce un aspetto non facile da rendere nella traduzione, o quantomeno nella traduzione in francese. Bisogna infatti tenere conto che «la resa degli indicatori spaziali (“questo”, “quello” etc.) costituisce una difficoltà per i traduttori dal francese in cui l'unico dimostrativo “ce” può essere rafforzato da “-ci” o “-là” [...] senza però ottenere la dialettica di vicinanza o lontananza dall'infinito presente nel

testo leopardiano» [Primo, 2020, p. 251]. Al fine di risolvere tale questione, la lingua dei segni ha un potenziale notevole: la spazialità consente infatti di riprendere tale distinzione, collocando in prossimità del segnante i referenti vicini e distanziando il più possibile nello spazio neutro quelli lontani. Anche in questo caso sono di supporto gli assi corporei: nello specifico, l'asse sagittale viene utilizzato per la metafora vicino-lontano [Sutton-Spence, 2010]. Abbiamo deciso di non ricorrere soltanto all'asse sagittale ma, riprendendo la riflessione prima esposta in relazione agli assi, abbiamo sfruttato anche l'asse trasversale, che si è rivelato efficace per rendere i referenti distanti. Osservando la proposta traduttiva concernente la comparazione fra «io quello // Infinito silenzio a questa voce // Vo comparando» si nota in modo particolare la potenzialità dell'asse trasversale.

Fig. 8.6 Traduzione di «io quello // Infinito silenzio a questa voce // Vo comparando»



Spieghiamo nel dettaglio le immagini:

1. la voce (resa attraverso il vento fra gli alberi) è collocata alla destra della segnante, vicino;

2 e 3. il silenzio (che riprende gli ampi movimenti precedenti) è collocato alla sinistra della segnante, lontano;

4 e 5. i due referenti, ripresi ricorrendo al medesimo luogo, vengono comparati. Lo sguardo viene spostato ora sull'uno, ora sull'altro referente. La comparazione viene attuata ricorrendo al segno PARAGONE e modificandolo: le due mani sono collocate nei luoghi dei due referenti.

Fig. 8.7 PARAGONE (*Spread The Sign*)<sup>279</sup>



Sottolineiamo infine che, al termine della traduzione, «E il naufragar m'è dolce in questo mare» viene reso con un'espressione di serenità, movimento lento e dolce del pensiero che si tramuta in mare. Si noterà che il segno di ANNEGARE, alla fine, viene eseguito proponendo un movimento che ricrea il simbolo dell'infinito, lasciandone riconoscere la forma nello spazio neutro.

### 8.3 *Les chats*: una traduzione in LSF

Veniamo ora alla poesia *Les chats* di Baudelaire. In questo sonetto, il filo conduttore è rappresentato dai protagonisti indiscussi, i gatti, le cui attitudini disegnano il ritmo della poesia. Tuttavia, come notano Jakobson e Lévi-Strauss

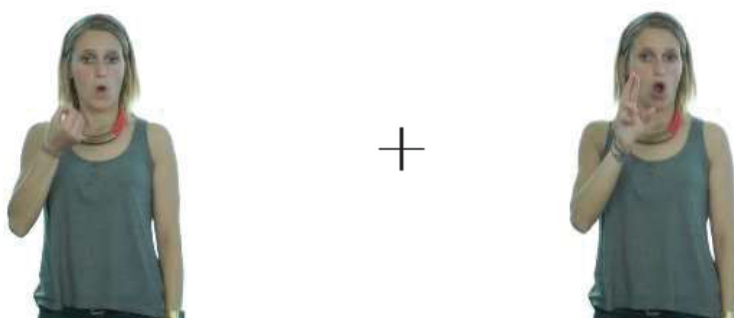
---

<sup>279</sup> <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>  
«Spread The Sign», consultato il 28 ottobre 2020.

[1962], questi vengono citati in maniera esplicita soltanto una volta, nel terzo verso. Abbiamo deciso di adottare la medesima strategia e utilizzare l'unità lessicale CHAT soltanto una volta, all'inizio; in tutte le altre circostanze sono stati utilizzati dei *transfert*.

Abbiamo lavorato a una traduzione che si rivelasse fluida, che riprendesse nelle forme le movenze dei felini, ma che al contempo mantenesse gli stacchi fra le quattro strofe: all'inizio di ciascuna strofa è stato pertanto inserito un *transfert de personne*, e nello specifico un impersonamento del gatto (fermo o in movimento), per ricreare la struttura originaria ma soprattutto il passaggio da un'immagine all'altra. Avendo voluto distinguere come punti d'arresto proprio i momenti di transito fra strofe, sono stati evitati ulteriori punti di rottura, onde evitare il rischio di alterare il ritmo. Ci riferiamo in particolare alla parola Erebo: non esistendo un traduceur abbiamo valutato la possibilità di ricorrere alla dattilologia, ma percependo questa soluzione come un punto di rottura non voluto, abbiamo optato per una differente strategia, su cui a breve ci soffermeremo e che per il momento non anticipiamo. Della dattilologia non abbiamo invece potuto fare a meno nell'ultima parte della poesia (« parcelles d'or »), in quanto il segno OR in LSF è a tutti gli effetti un segno costituito da dattilologia.

Fig. 8.8 OR (*Elix*)<sup>280</sup>



Non volevamo sacrificarlo solo a causa della forma in dattilologia perché

---

<sup>280</sup> <https://dico.elix-lsf.fr/>  
Elix, consultato il 28 settembre 2020.

particolarmente significativo (l'oro, la luce, si oppongono alle tenebre e chiudono il sonetto), ma data l'assenza di un segno alternativo abbiamo deciso di inserirlo in maniera armonica realizzandolo in modo simmetrico, a due mani, con un movimento quasi danzato.

Fig. 8.9 Traduzione di « or »



Tornando dunque alla poesia nella sua interezza, osserviamo nelle prime due quartine i gatti in ambiente domestico, che per sensualità e per intelletto sono accostabili agli umani con cui condividono gli spazi. Nelle due terzine, d'un tratto, osserviamo la loro metamorfosi:

Le miracle des chats domine les deux tercets. La métamorphose se déroule jusqu'à la fin du sonnet. Si, dans le premier tercet, l'image des sphinx allongés dans le désert vacillait déjà entre la créature et son simulacre, dans le tercet suivant les êtres animés s'effacent derrière des parcelles de matière.  
[Jakobson & Lévi-Strauss, 1962, p. 15]

I gatti che si muovono fieri all'interno di una casa d'un tratto mutano nelle fattezze, e muta l'ambiente che li ospita. L'immagine di una calda stanza lascia il posto al calore torrido del deserto, mentre il gatto si trasforma in una sfinge. Nell'ultima terzina, infine, il dissolversi in micro-particelle, associate a sabbia fine e poi tramutate in stelle, rende la metamorfosi completa.

Rappresentare a livello visivo la metamorfosi del gatto, da felino domestico a sfinge, ha significato un totale mutamento della corporeità, resa attraverso il *transfert de personne*. Il mutamento ha investito il corpo nella sua





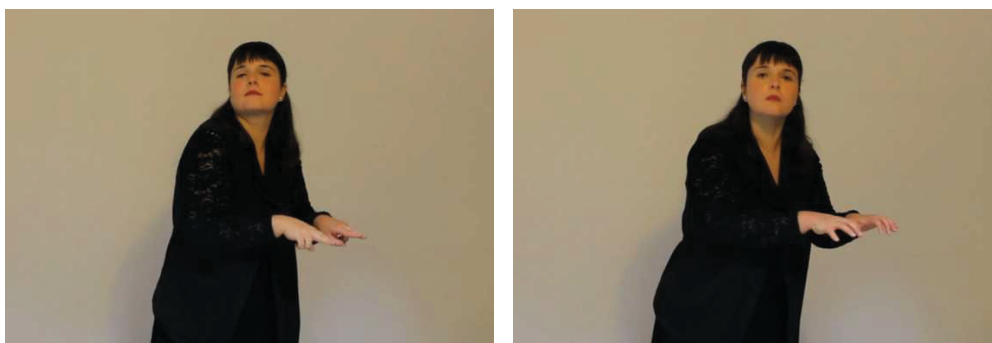
interezza: è possibile notare in particolare la mutazione delle zampe (da configurazione H  a configurazione 5̂  ), il movimento del busto e il cambiamento nello sguardo.

Fig. 8.10 Traduzione di « grands sphinx » (metamorfosi)



Nel passaggio fra le quartine e la prima terzina si nota anche un mutamento nello spazio e nel tempo. Notano Jakobson & Lévi-Strauss [1962] che nella prima quartina spazio e tempo sono ristretti (*maison, mûre saison*), mentre nella prima terzina non esistono confini (*fond des solitudes, rêve sans fin*). Allo stesso modo in traduzione lo spazio minimo della casa si è opposto all'estensione del deserto, mentre l'età matura, resa con il concetto della crescita e dunque del divenire adulto (con una conseguente interruzione sullo stato raggiunto), è opposta all'infinito del sogno, dotato di un movimento che si prolunga e infine si interrompe per mere ragioni fisiche.

Per quanto concerne invece la seconda terzina, abbiamo voluto rendere la metamorfosi ricorrendo a un moto ascendente: a partire dalla linea tracciata da Baudelaire, che va dalle reni alle pupille, è stata costruita l'immagine, seguendo l'asse verticale. Ci siamo interrogati non poco su come dovesse essere resa la parola *reins*, convinti che non indicasse soltanto gli organi o la parte bassa della schiena, ma celasse un uso metaforico. La nostra ricerca ci ha condotto a un'accezione della parola *rein*, ritrovata all'interno del TLFi (*Trésor de la Langue Française informatisé*)<sup>281</sup>, rivelatasi chiarificatrice.

<sup>281</sup> Il dizionario si trova al seguente link: [http://atilf.atilf.fr/Trésor de la Langue Française informatisé](http://atilf.atilf.fr/Trésor%20de%20la%20Langue%20Française%20informatisé), consultato il 29 settembre 2020.

c) Cette partie du corps en tant que siège des passions et des impulsions.

α) [P. réf. à la loc. biblique] *Sonder les reins et les cœurs. Les passions inconscientes par opposition aux activités conscientes conduites par le cœur. La Providence a des voies bien cachées, elle sonde les reins et les cœurs* (BALZAC, *Goriot*, 1835, p. 208). [*Jahvé*] *est le juge des peuples et il sonde les reins et les cœurs ; il rend justice selon le droit, parce qu'il est juste* (*Théol. cath.* t. 4, 1 1920, p. 973).

β) Lieu de manifestations physiques d'impressions ou de sentiments. *Mathieu sentit qu'un frisson de joie allait naître au creux de ses reins ; il eut honte, il se dit avec application : nous avons perdu la guerre* (SARTRE, *Mort ds âme*, 1949, p. 94).

γ) Symbole de la puissance sexuelle ou procréatrice de l'homme. *Cette rousse audacieuse (...) avait l'air de porter sur sa tête tous les incendies qu'elle allumait dans les reins juvéniles des écoles* (BLOY, *Désesp.*, 1886, p. 68). *Puissent les reins de tes hommes se tarir comme ceux de l'eunuque, et tes femmes, hurlantes d'amour et de stérilité, appeler, sur le pas de leur porte, une semence étrangère* (TOULET, *Mariage Don Quichotte*, 1902, p. 254).

**2. P. anal.**

**a) ARCHIT.** Partie d'une voûte ou d'un cintre comprise entre la ligne de courbe et le prolongement de la ligne de portée. [*Sur le tympan de l'arc*] *se donne carrière le génie de la décoration (...) tantôt ce sont des figures humaines qui se couchent sur les reins de l'arc, et vont s'appuyer à l'agrafe; tantôt ce sont des allégories* (Ch. BLANC, *Gramm. arts dessin*, 1876, p. 241).

**b) SYLVIC.** Bordure d'un bois ou d'une forêt. *On (...) trouve presque toujours [le putier] aux reins des forêts dans les terrains humides, et sur le bord des aunaies* (BAUDRILLART, *Nouv. manuel forest.*, t. 1, 1808, p. 229).

**Prononc. et Orth.:** [Rɛ̃]. Att. ds Ac. dep. 1694. **Étymol. et Hist. 1.** 1<sup>re</sup> moit. XII<sup>e</sup> s. subst. masc. plur. « région lombarde » spéc. dans la Bible « siège de la vie affective et des impulsions inconscientes » (*Psautier Cambridge*, éd. Fr. Michel, VII, 9); 1531 *être faible de reins pour* + inf. « être incapable de » (MAROT, *Epître*, XXV, Au Roy, éd. C. A. Mayer, p. 176, 103: Et si sentez que soys foible de **reins** Pour vous payer); 1640 (OUDIN *Curiositez*: il n'a pas les **reins** assez forts .i. il n'a pas assez de force ou de pouuoir); **2.** 1328 anat. *rains* (*Plantaire*, éd. M. A. Savoie, f<sup>o</sup> 9 v<sup>o</sup>, p. 36, 13); **3.** p. anal. 1491 archit. *faux rains* (Béthune, ap. La Fons, *Gloss. ms.*, Bibl. Amiens ds GDF. *Compl.*); 1557 plur. *reins* (*Chambre des comptes de Paris*, éd. A.-M. de Boislisle, p. 69, note 1, f<sup>o</sup> LXI). Du lat. class. *renes*, -um « reins » et « lombes », développé en lat. chrét. aux sens de « reins, lombes (siège de la vie affective) » et « dos, reins », v. BLAISE *Lat. chrét.*, dont le sing. *ren*, *renis* est inusité. **Fréq. abs. littér.:** 1 754. **Fréq. rel. littér.:** XIX<sup>e</sup> s.: a) 1 679, b) 2 937; XX<sup>e</sup> s.: a) 3 442, b) 2 382. **Bbg.** WARTBURG (W. von). *Glanures étymol. R. Ling. rom.* 1960, t. 24, pp. 287-288.

[TLFi, «rein», estratto con sottolineature nostre]

Secondo una visione biblica, le reni possono essere intese come sede della vita affettiva: la zona inferiore del corpo umano rappresenta la parte incosciente, le

pulsioni, e si oppone alla parte superiore del corpo, che ospitando il cuore e la testa è sede della coscienza. Abbiamo dunque individuato nella pulsione, referente di natura tanto concreta quanto astratta, il punto d'inizio della mutazione: dopo avere ripreso l'immagine del gatto, abbiamo focalizzato l'attenzione sulla parte inferiore del corpo, sede della pulsione: proprio dalla pulsione si sono sprigionate le scintille magiche, che innalzandosi sono divenute particelle di materia, luce negli occhi del gatto. Una soluzione del genere avrebbe potuto escludere del tutto il ricorso al segno REINS, che tuttavia abbiamo deciso di conservare sia per non perdere l'uso metaforico, sia per non lasciare che l'ambiguità fosse del tutto sciolta. La soluzione traduttiva a cui abbiamo dunque fatto ricorso per rendere « Leurs reins féconds » è: *transfert* – REINS (+ *transfert*) – BAS VENTRE (+ *transfert*) – PULSION – MAGIE – ÉTINCELLES.

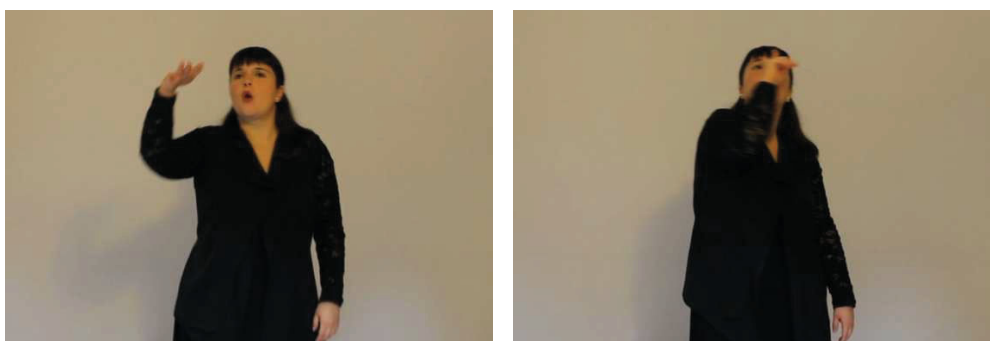
Fig. 8.11 Traduzione di « Leurs reins féconds »



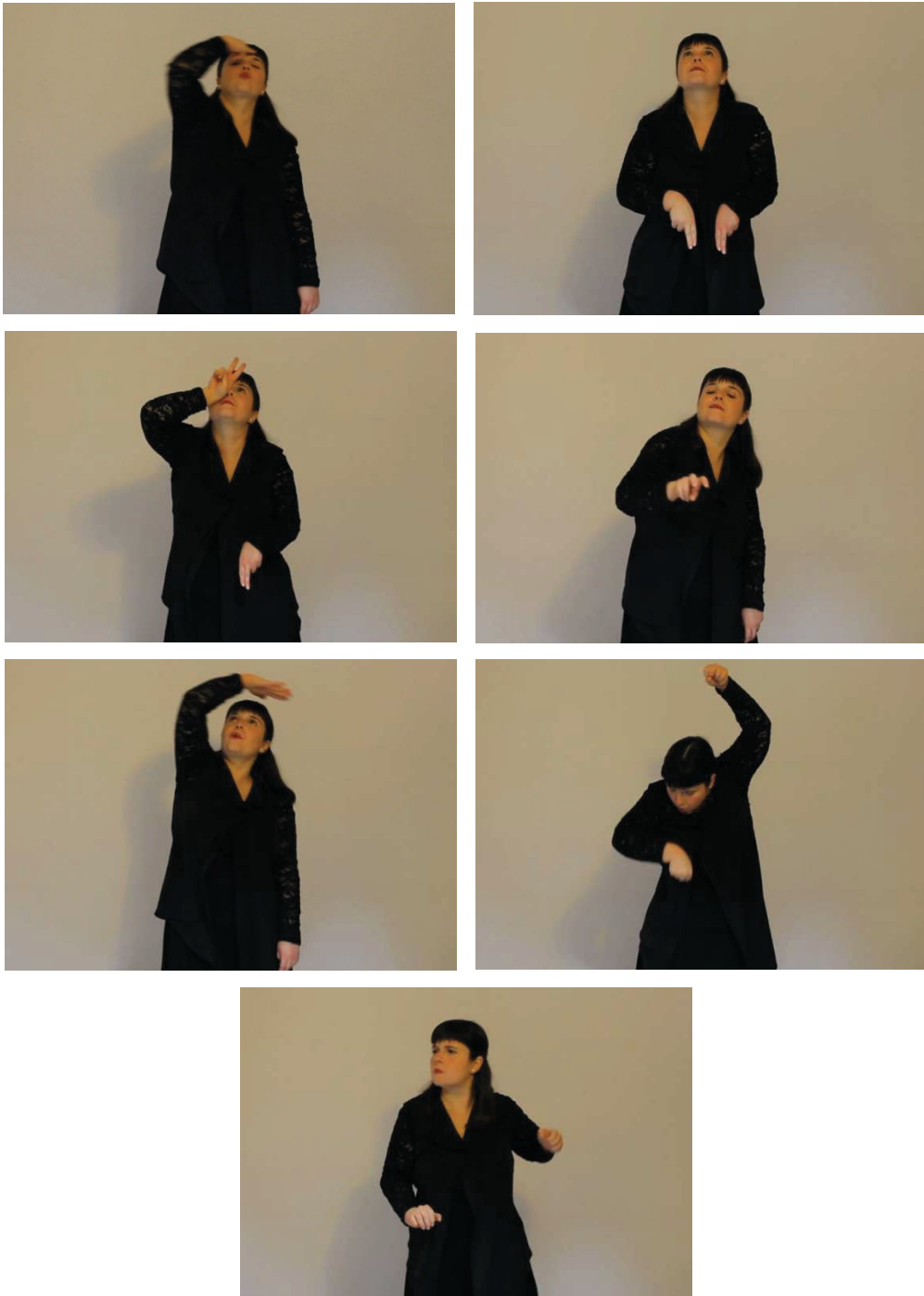
Nel condurre la nostra riflessione fino a questo punto, abbiamo già accennato a uno dei principali caratteri di questa poesia: la distinzione fra buio e luce [Jakobson & Lévi-Strauss, 1962]. In particolare, alle tenebre e all'Erebo della

seconda quartina si contrappongono le particelle di materia, la brillantezza dell'oro della seconda terzina. Per la nostra traduzione, oltre all'evidente distinzione visiva fra buio e luce, ci siamo interrogati sulla spazialità di questi due concetti: comunemente infatti la luce è associata all'altezza (il sole, le stelle...), mentre le tenebre richiamano agli Inferi, il regno sotterraneo. Questa iniziale distinzione tuttavia ai nostri occhi è stata messa in discussione dalla figura dell'Erebo. Nella mitologia, Erebo (Ἔρεβος) è «il nome delle Tenebre infernali. Personificato, ha ricevuto una genealogia. Se n'è fatto il figlio di Caos e il fratello di Nyx (la Notte)»<sup>282</sup>. Benché dunque fosse una figura oscura, la discendenza dell'Erebo ci riconduceva ai cieli, intesi nel loro momento oscuro. La soluzione per la quale abbiamo optato è stata dunque la seguente: mentre per la luce si è scelto un movimento ascendente, accompagnato anche da uno sguardo verso l'alto, per le tenebre si è proposto un vortice dei cieli che il gatto si volge a guardare alzando gli occhi, ma dal quale discende l'Erebo. Mostriamo qui in particolare la strategia scelta per rendere le tenebre: il vortice include il segno SILENCE e il segno NOIR, il gatto ammira le tenebre e si muove salendo verso di esse (*transfert de situation*), ed infine dalle tenebre discende l'Erebo, con un movimento fisico atto a indicare l'essere figlio, essere partorito, che prevede movimento discendente unito a sguardo verso il basso.

Fig. 8.12 Traduzione di « Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres // L'Erèbe »



<sup>282</sup> La definizione di «Erebo» è tratta da Grimal, P., *Enciclopedia della Mitologia*, Garzanti, Milano 1990.



L'ombra delle tenebre, come dicevamo, nei versi successivi lascia spazio alla luce, conduce verso un deserto dorato e un sogno infinito, mentre nel finale la metamorfosi si compie, si fa concreta nella smaterializzazione e nella comparsa delle particelle d'oro: il buio viene spazzato via dalla luce delle stelle.

In relazione a entrambe le traduzioni, *L'Infinito* e *Les Chats*, vorremmo fare notare la scelta di non presentare insieme al segnato la poesia originaria, né scritta né recitata: riteniamo infatti che la traduzione, così come la poesia originaria, abbia una sua temporalità, pertanto la sovrapposizione non si rivelerebbe una scelta efficace, ma piuttosto una costrizione per la traduzione di rispettare un tempo che non è proprio. Se ammettiamo infatti che una traduzione ha pari dignità rispetto alla poesia originaria, ha una sua autonomia, riconosciamo l'esigenza di tale indipendenza di ordine temporale.

#### 8.4 *Musica* di Giuseppe Giuranna: una traduzione in italiano

Per quanto concerne la traduzione dalla lingua segnata alla lingua vocale, prendiamo in considerazione la poesia in LIS «Musica» di Giuseppe Giuranna [2002]<sup>283</sup>. Questa poesia è cronologicamente antecedente alla diffusione del VV in Italia che, come dicevamo, è databile agli anni 2005-2006 [Zaghetto, 2013]; magari non può essere considerata un esempio di VV propriamente detto, ma di certo ne include molte caratteristiche, fra le quali l'uso limitato di unità lessicali e lo zoom<sup>284</sup>. Potremmo sostenere che questa poesia è indicativa del percorso di avvicinamento verso il VV che Giuranna ha compiuto, e che lo ha portato a divenire un riconosciuto professionista nell'ambito.

La ragione della scelta di «Musica» risiede nella volontà di riprendere le

---

<sup>283</sup> Giuseppe Giuranna è un poeta italiano, noto soprattutto per le sue *performance* in VV. In questa raccolta, denominata *Sette poesie in Lingua dei Segni Italiana (LIS)* e costruita in forma di CD-ROM (a cui precede un'interessante presentazione scritta da Elena Antinoro Pizzuto e Tommaso Russo Cardona), si trovano due poesie di Giuseppe Giuranna, quattro della sorella Rosaria Giuranna e una che viene segnata dai due poeti insieme. La raccolta è datata 2002, ma in realtà le poesie risalgono al 1999; Russo Cardona ne ha proposto un'analisi [Russo Cardona, 1999].

Specifichiamo che la poesia «Musica» è visibile anche su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=ew0ZTATQzko&t=1s>  
Giuranna, «Musica», consultato il 9 ottobre 2020.

<sup>284</sup> Noteremo che Russo Cardona [1999] in questa fase cataloga le due composizioni di Giuseppe Giuranna («Musica» e «Incidente») come narrazioni e non come poesie, ma queste poi vengono inserite nella raccolta *Sette poesie in Lingua dei Segni Italiana (LIS)*. L'oscillazione fra poesia e narrazione non ci sorprende perché, se consideriamo «Musica» uno fra i primi esempi di VV, dobbiamo tenere conto che il VV è al contempo strategia poetica e tecnica impiegata per «creare narrazioni in tre dimensioni» [Zaghetto, 2013, p. 65]. Nuovamente ci viene incontro Meschonnic, che demolendo la netta dicotomia prosa/poesia ci consente di osservare questa forma d'arte senza la pretesa di inserirla nell'una o nell'altra categoria.

riflessioni sulla sinestesia e la percezione della musica che più volte sono state affrontate all'interno di questo lavoro, quindi proprio su tali questioni metterci alla prova nella pratica. Il tema della poesia, infatti, è la percezione della musica da parte delle persone sorde. Come sappiamo, i sordi possono godere della musica attraverso una percezione corporea, che passa attraverso il canale visivo e le vibrazioni. La poesia ci mostra una persona sorda all'interno dell'automobile: la musica assume forma visiva (vengono riprodotti i LED delle autoradio di fine anni '90), mentre tutto intorno compaiono degli oggetti che creano effetti visivi e tattili.

Fig. 8.13 LED della poesia «Musica» di G. Giuranna [2002]



Proponiamo una traduzione in italiano<sup>285</sup>, qui riportata in forma scritta, ma che va pensata anche nella sua forma recitata.

## MUSICA

♪ MUSICA-MUSICA-MUSICA  
pipìì-pipìì-pipìì [clacson]  
♪ MUSICA-MUSICA-MUSICA  
boing-boing-boing [buche]  
♪ MUSICA-MUSICA-MUSICA  
trisch-trisch-trisch [parafango]  
♪ MUSICA-MUSICA-MUSICA  
sdoing-sdoing-sdoing [ammortizzatori]  
♪ MUSICA-MUSICA-MUSICA

---

<sup>285</sup> Sottolineiamo che questa traduzione è frutto di una collaborazione con il prof. Antonio Lavieri, direttore di questo lavoro di tesi.





specifiche strategie, che analizzeremo in maniera indipendente per poi proporre una riflessione complessiva.

### **8.5 Dalla LIS all'italiano: riflessioni operative**

Diamo inizio a questa riflessione considerando la *performance* orale, la versione recitata della traduzione. Alla luce di quanto abbiamo fino a qui discusso, nostro obiettivo era quello di tradurre non soltanto l'aspetto verbale, ma soprattutto il ritmo inteso come forma, con l'obiettivo di conferire alle percezioni presentate nel poema originario un aspetto acustico. La poesia che abbiamo individuato presenta un'iconicità estremamente pervasiva: il compito, o per meglio dire la sfida, era tradurre tale iconicità in una forma sonora. Abbiamo preso in considerazione queste parole di Oliver Sacks:

Speech (and writing) have distanced themselves from the iconic – it is by association, not depiction, that we find speech-poetry evocative; it can elicit moods and images, but it cannot portray them (except through «accidental» ideophones and onomatopoeia). Sign retains a direct power of portrayal that has no analogue in, cannot be translated into, the language of speech; on the other hand, it can ascend to any height of metaphor or trope.  
[Sacks, 1989, pp. 96-97]

Le lingue dei segni hanno un'iconicità che non ha pari nelle lingue vocali: la potenzialità di rappresentazione diretta che si ritrova nei segni è specifica, e non può essere ricreata, o come afferma Sacks tradotta, con le stesse caratteristiche; piuttosto l'aspetto evocativo viene in prevalenza dato dalla possibilità di elicitare, che è ben diversa da quella di *donner à voir*. In altre parole, l'effetto evocativo può essere costruito con la medesima intensità, sebbene con strategie diverse. Ci soffermiamo su questa citazione di Sacks per trarne uno spunto di riflessione: l'autore, come si legge, accenna alle componenti linguistiche che sono in grado di evocare immagini, fra cui le onomatopoeie. Con l'obiettivo di evocare le percezioni visive e tattili della poesia originaria e farle transitare in una forma sonora, abbiamo optato per sperimentarci con le onomatopoeie, ricorrendo alle potenzialità del

simbolismo fonico<sup>286</sup>.

Per quanto concerne la metrica, abbiamo considerato che la poesia può essere divisa in due parti. Nella prima parte sono presenti versi in forma metrica tripartita (il segnante produce il segno tre volte e, in contemporanea, muove la gamba tre volte), pertanto in traduzione abbiamo proposto dei versi in forma tripartita: MUSICA-MUSICA-MUSICA, onomatopee ripetute tre volte e tre unità lessicali.

In relazione alla seconda parte, in cui i versi sono costituiti da un singolo segno (il segnante produce il segno una volta e, in contemporanea, muove la gamba una volta), in traduzione abbiamo optato per inserire all'interno di ogni verso una sola parola, monosillaba ove possibile: MUSICA, onomatopee ripetute una volta, scomparsa delle unità lessicali (con la sola eccezione di *vedo*, che abbiamo scelto di mantenere con l'intento preciso di richiamare in maniera esplicita al canale visivo).

Del tutto differenti le strategie che abbiamo preso in considerazione per la traduzione scritta, con l'obiettivo di ricorrere a un uso ponderato della grafica al fine di re-enunciare la *performance*, non all'orale ma su foglio. All'origine delle nostre riflessioni, questa considerazione di Meschonnic:

La voix, qui peut faire sa syntaxe, sa rythmique, peut faire sa typographie.  
C'est pourquoi une poétique de la typographie, et du visuel, loin d'être étrangère à l'oralité, peut montrer la relation entre l'oral et le visuel. Et la faire.  
[Meschonnic, 1982b, p. 21]

Meschonnic sostiene che la tipografia possa rappresentare un legame fra orale e visivo. Secondo l'autore « la page écrite, imprimée, met en jeu, comme toute pratique du langage, une théorie du langage et une historicité du discours, dont la pratique est l'accomplissement, et la méconnaissance. C'est l'enjeu de la typographie » [Meschonnic, 1982a, p. 299]: sperimentare a livello tipografico può

---

<sup>286</sup> La scelta è stata al contempo quella di indicare i referenti fra parentesi quadre.



così come esiste uno spazio di produzione orale, necessario per riconquistare l'aspetto corporeo originario.

Non soltanto una spazialità, ma anche una temporalità molto specifica: similmente a quanto abbiamo affermato in relazione alle traduzioni dalla lingua vocale alla lingua segnata, riteniamo che la recitazione orale della traduzione non debba coesistere con la visione della poesia originaria, in quanto ciascuna delle due *performance* ha una sua individualità, e di conseguenza un suo tempo. Del resto, l'obiettivo della traduzione non è certo quello di creare una corrispondenza assoluta con la poesia originaria, ma piuttosto quello di costruirsi tenendo vivo il legame.

*CONCLUSIONI*  
*I SENSI DEL TRADURRE.*  
*LA COSTRUZIONE SINESTESICA DEL SENSO*  
*NELLE COMUNITÀ SORDE*

Dal mito e dalla leggenda di una catastrofe prendono avvio le avventure del tradurre: caduta la Torre di Babele, una punizione viene inflitta agli uomini – la confusione delle lingue – mentre fra le sue rovine si dissolve ogni traccia di comunicabilità: la traduzione punizione divina? Miserie e splendori di una condanna? Il mito può essere però riletto in chiave positiva [Ricoeur, 2001]: la moltiplicazione delle lingue storico-naturali è l'elemento che consente all'alterità di svelarsi. La possibilità di tradurre genera l'incontro fra identità e alterità, creando uno spazio multiforme di coabitazione antropologica, dove uomini, lingue, parole e segni si incontrano, si intrecciano e si modellano nella «continuità ininterrotta del tradurre» [Fontana, 2013].

Intendere la traduzione come un processo ci conduce a interrogarci sugli agenti del processo, sui loro ruoli, sulla loro maniera di concorrere alla costruzione del senso. Fra gli agenti del processo traduttivo da/in lingue dei segni ricordiamo la figura che, per sua stessa natura, sta al centro, agisce in una posizione di confine fra le parti: l'interprete/traduttore. Benché indiscussa nella sua soggettività, tale figura non è che uno fra gli agenti di una triade, il cui compito è quello di riportare l'ordine nella confusione fra le lingue. Vorremmo spostarci a guardare un altro agente della triade, agente che è prima di tutto collettività, soggetto plurale e multifaccettato: ci riferiamo alla comunità sorda, che entra nel processo traduttivo come unità composita, come gruppo di soggetti proattivi, come agente che si rivela sempre più consapevole del suo ruolo all'interno della triade.

Attraverso il processo traduttivo la comunità sorda costruisce la sua narrazione, racconta e si racconta. È infatti all'interno del singolo evento traduttivo che tanto l'interprete/traduttore quanto la comunità sorda (o, nel concreto, un solo

membro ad essa appartenente) tessono le fila dell'identità, o meglio delle identità: da una parte quella dell'interprete/traduttore, che nel caso delle lingue dei segni è sempre e comunque membro della comunità, e dall'altra quella della comunità sorda in senso lato. Di fronte al terzo agente della triade, le due parti si interrogano sugli aspetti culturali caratteristici della comunità, li ripensano e in qualche modo anche li costruiscono, facendo a nostro avviso della traduzione un processo antropopietico.

Nel corso delle nostre riflessioni, la lente antropologica attraverso la quale abbiamo osservato i processi traduttivi ci ha reso partecipi di un dialogo fra differenti discipline che si interrogano sul *sapere traduttologico*: percorrendo le vie dell'*antropologia comparativa* individuata da Lavieri [2010, 2016a<sup>288</sup>], ci siamo interrogati sui percorsi del senso a partire da più prospettive (linguistica *in primis*, ma anche filosofica, letteraria, socio-storica).

È altresì attribuibile a una prospettiva antropologica avere considerato l'inscindibilità fra la figura dell'interprete e quella del traduttore: accomunare quelle che di norma, quantomeno per le lingue vocali occidentali, sono ritenute professioni diverse, e dunque ricorrere alla definizione di traduttore/interprete [cfr. Buonomo & Celo, 2010; Celo, 2015], rappresenta una diretta conseguenza del fatto che «il processo di traduzione si svolge esclusivamente sul piano dell'oralità» [Fontana, 2013, p. 68]. Abbandonando una visione scrittocentrica senza tuttavia mai opporre orale e scritto, abbiamo guardato al processo traduttivo nel suo costituirsi nel qui e ora: pur nella consapevolezza che la traduzione è registrabile e riproducibile, la natura orale determina che il segnato sia *performance*, che agisca nella scena, che sia tridimensionalità difficilmente riducibile alla bidimensionalità della carta. Non che non esistano tentativi di scrivere il segnato: osservare l'oralità ci ha consentito di lasciare da parte forme di scrittura pensate per i sordi ma non condivise dai sordi, come il *SignWriting*, per interrogarci su quei sistemi di notazione che, seppur diffusi in gruppi molto ristretti, hanno dimostrato la loro

---

<sup>288</sup> Ediz. orig. 2007.

potenzialità di essere scrittura, di fissare il segno, con un'efficacia dirompente dovuta proprio al loro essere sistemi che vengono dalla comunità stessa.

L'oralità è stata definita come tratto caratterizzante del processo, le cui caratteristiche sono confluite in maniera spontanea all'interno dell'evento traduttivo. Vorremmo citare per esempio il ricorso alle ripetizioni: tipico delle lingue orali, ha trovato riscontro nella nostra traduzione della poesia *Les chats*, in cui abbiamo all'inizio di ogni strofa ripreso il referente in forma di *transfert* per dare avvio a una nuova immagine che vedeva protagonisti i felini baudelairiani. Proprio a partire dall'immagine, dalla costruzione di immagini, abbiamo elaborato le nostre strategie traduttive, per esempio sperimentandoci nella traduzione di metafore e ambiguità, conferendo un nuovo ritmo segnato. Anche nel caso della metafora e dell'ambiguità, le strutture di *transfert* si sono rivelate particolarmente efficaci nella resa; il nostro studio si accorda con il pensiero di Sutton-Spence, la quale sostiene che, benché i segni codificati abbiano la potenzialità di essere ambigui, i segni ad alta iconicità possono esserlo di gran lunga di più, «because of the way that visual motivation is used as part of the sign-formation processes in sign languages» [Sutton-Spence, 2005, p. 87]. I processi traduttivi ci consentono dunque di osservare il ruolo cardine dell'immagine, realizzato in maniera particolarmente efficace dalle strutture iconiche aventi la potenzialità di *donner à voir* [Cuxac, 2000]. La realizzazione dell'immagine all'interno dell'evento performativo si nutre dunque in particolare di strutture complesse ad alto livello di iconicità, che ogni volta all'interno della *performance* traduttiva vengono riprodotte: benché ponderate e predeterminate, ciascuna volta acquisiscono un ritmo che si rinnova, un ritmo che non può mai essere quello precedente per via della natura orale delle lingue segnate.

Oralità, realizzazione orale: riflessione che ci ha condotti al concetto di voce. Avere voluto intendere, a partire dalle riflessioni di Meschonnic [1982a] e di Fónagy [1983], la voce come espressione interiore, ci ha consentito di guardare al carattere soggettivo proprio della voce, alla sua diretta correlazione con l'enunciazione. Possiamo parlare di voce nel caso delle persone sorde? Abbiamo voluto affrontare questa domanda proponendo una duplice risposta: da una parte

riprendendo la voce effettiva, intesa come insieme di suoni prodotti dall'apparato fonatorio umano e considerando le emissioni vocali delle persone sorde, dall'altra proponendo una lettura metaforica del concetto di voce inteso come espressione. Nel primo caso, ci siamo in particolare soffermati sulle componenti orali, indagando come queste contribuiscono a fare senso e a quali scopi fanno ingresso nel processo traduttivo. Riflettere in particolare sul fine di disambiguazione ci ha consentito di osservare una netta discrepanza, in termini quantitativi, fra le labializzazioni in interpretariato e in traduzione, consentendoci di ipotizzare che a una maggiore necessità di sciogliere le ambiguità, tipica del primo contesto, si correli un uso maggiore di labializzazioni.

Per quanto concerne invece l'accezione metaforica che abbiamo attribuito al concetto di voce, la nostra scelta è stata dettata dal volere individuare l'aspetto a nostro avviso più significativo per rendere l'espressione individuale nelle lingue segnate. Considerato che per le lingue vocali il concetto di voce è direttamente accostabile a quello di soggetto/soggettività (basti pensare che espressioni come «fare sentire la propria voce» non hanno nulla a che vedere con l'emissione di suoni, ma si riferiscono piuttosto all'espressione del soggetto), ci siamo interrogati su un corrispondente di pari potenza espressiva riscontrabile nelle lingue segnate. Riconoscere la centralità del corpo nel segnato, così come nell'evento traduttivo, ci ha condotto a ipotizzare di potere fare riferimento a una *voce corporea*, che rappresenta l'espressione di un corpo che agisce nel mondo. Un concetto che si ispira in particolare a quello di *voix rachidienne*, voce della rachide, ipotizzato da Russo Cardona [1999; 2004], ma che intende sommare all'accezione in prevalenza fisica proposta dallo studioso un'idea di voce come espressione del soggetto segnante, così come del soggetto traduce.

Come si noterà, abbiamo scelto di centralizzare nella nostra riflessione tanto il concetto di oralità quanto quello di voce, pur nella consapevolezza che tali termini nel contesto della comunità sorda hanno una forte connotazione negativa. Per le persone sorde si tratta infatti di termini legati alle pratiche logopediche, spesso vissute come un'imposizione: in particolare, la prima accezione è quella di « *oral décorporéisé* », così come viene definito da Garcia [2010], legato al metodo



educativo oralista. Tali termini, malgrado tali connotazioni, svolgono una funzione chiave e non potrebbero in alcun modo essere sostituiti con altri termini, perché sono nodi cruciali per lo sviluppo della riflessione. Tali osservazioni, tuttavia, lasciano spazio alla consapevolezza che una riflessione traduttologica sulle lingue dei segni non può prescindere dalle considerazioni sulla terminologia. La connotazione che investe i termini sopra citati ha origini storiche radicate, che certo non possono essere cancellate con un colpo di spugna; tuttavia, aprire un dibattito sul senso che questi termini hanno acquisito e possono acquisire rappresenta un primo passo per iniziare a liberarsi di una connotazione che rischia di diventare ingombrante.

La voce corporea a cui abbiamo consacrato una buona parte della nostra riflessione si colloca chiaramente in diretta correlazione con il corpo, che riveste un ruolo cardine nelle lingue segnate. L'analisi dei processi traduttivi ci ha consentito di osservare l'*embodiment*, l'ancoraggio al corpo: è a nostro avviso proprio il corpo, la cui relazione con il mondo determina l'acquisizione della percezione [Merleau-Ponty, 1945], a primeggiare nella traduzione. Il corpo costituisce nelle lingue dei segni il canale comunicativo, ma i medesimi articolatori sono deputati alla comunicazione e alle azioni quotidiane, per esempio afferrare un oggetto: il legame fra linguaggio e sistema sensomotorio ne viene rafforzato, la lingua è sufficiente ad attivare le aree neurali deputate alla percezione e all'azione, così si realizza il meccanismo dell'*embodied simulation* [Gallese & Sinigaglia, 2011]. L'interrelazione fra corpo e senso si rivela inscindibile guardando al segnato nella sua multimodalità, nonché nella sua multilinearità [Cuxac & Antinoro Pizzuto, 2010]: le componenti corporee, in particolare, rivelano il loro potenziale nella costruzione del senso.

Il nostro studio ci ha consentito di osservare che la centralità del corpo nei processi traduttivi determina, come diretta correlazione, la centralità dei sensi. Come sappiamo, per le persone sorde (e di conseguenza per la lingua dei segni), l'esperienza visiva ha un ruolo primario in quanto la vista rappresenta il canale intatto, deputato anche a supplire al canale uditivo [cfr. Sacks, 1989]; tale aspetto proprio della lingua-cultura confluisce chiaramente anche in traduzione.

Non possiamo tuttavia presupporre che la predominanza del canale visivo e l'inaccessibilità fisica del canale uditivo facciano sì che le persone sorde non abbiano alcuna esperienza concernente il suono. Il contatto (anche spaziale) con una comunità immersa nel suono (nei rumori, nelle voci, nella musica...) fa sì che le persone sorde abbiano esperienza del suono, benché non lo sentano: imparano a conoscerlo visivamente, ad accostarsi alle sue forme grafiche e persino a riprodurne i sistemi di notazione. A dimostrazione, ricordiamo che fra i sistemi di notazione spontaneamente creati dai sordi vi sono, per esempio, strategie che ricorrono agli spartiti [Schetrit, 2016], che ci indicano con chiarezza che la musica, nella sua forma grafica, non è estranea ai sordi. L'accesso visivo al suono può essere a nostro avviso letto come processo di natura sinestesica: qui non vogliamo certo intendere la sinestesia come artificio retorico, ma come processo cognitivo. Nel processo traduttivo da una lingua vocale verso una lingua segnata, e viceversa, la questione dei sensi compare in primo piano: ci si muove fra sensi diversi, e di conseguenza testi che possono essere colti a partire da diverse sensorialità. In quello che, grazie alla traduzione, si configura come dialogo non soltanto fra due distinte comunità, ma anche e soprattutto fra persone che guardano al mondo a partire da differenti sistemi percettivi e sensomotori, la sinestesia consente il moto da un senso verso l'altro. Riteniamo dunque che il processo traduttivo sia fortemente influenzato dall'interazione fra sensi, e pertanto che la significanza non possa che avere una natura sinestesica. Definiamo la costruzione sinestesica del senso all'interno dell'evento traduttivo come il processo in cui il senso viene re-enunciato in una forma sensoriale diversa rispetto al testo originario, costituendo tuttavia con i sensi originari un sistema di correlazioni e rielaborazioni.

Nella nostra pratica traduttiva la questione della sensorialità e della costruzione sinestesica del senso ha costituito una vera e propria sfida; in particolare facciamo riferimento alla poesia *L'Infinito* di Leopardi che presenta una duplice sensorialità, visiva nella prima parte e uditiva nella seconda. La percezione uditiva sollevava la criticità determinata dal coinvolgimento del canale deficitario per le persone sorde: la nostra scelta è stata quella di muoverci dal canale uditivo verso quello visivo, trasformando per esempio il rumore del vento fra le piante in

immagine. Tale scelta ha avvicinato la poesia all'esperienza sensoriale delle persone sorde, consentendo che la scena venisse mantenuta ma resa percettivamente accessibile, resa sensazione immaginabile dalla persona sorda.

Potrebbe sembrare un'ironia della sorte che in entrambe le poesie ci si sia presentata, fra le varie sfide, la necessità di rendere nella lingua dei segni il silenzio. Dai «sovrumani // Silenzi» (vv. 5 e 6) e l'«Infinito silenzio» (v. 10) dell'idillio leopardiano a « Ils cherchent le silence » (v. 6), ci siamo interrogati su come rendere l'assenza del suono. Teniamo presente che esistono i segni SILENZIO e SILENCE in entrambe le lingue dei segni, proprio come, per esempio, esiste il segno di ASCOLTARE inteso come ascolto propriamente uditivo. Si tratta a nostro avviso di una chiara evidenza della situazione di contatto con le persone udenti, come ci rivelano i segni stessi, uguali al gesto che (sia in italiano sia in francese) indica il silenzio. Non solo evidenza del contatto, dunque, ma anche del *continuum* fra azione, gesto, segno e parola [Volterra *et alii*, 2019]. Naturalmente, i segni SILENZIO e SILENCE evocano l'esperienza uditiva, benché le parole nello specifico si riferiscano all'assenza di suono. Avremmo potuto non inserirle e sostituirle anche in questo caso con un'immagine, ma abbiamo ritenuto al contrario opportuno presentarle in entrambi i casi, cogliendo l'occasione di confrontarci con un segno che denota la posizione di confine fra la comunità di minoranza sorda e la comunità di maggioranza udente, posizione che è del sordo ma che è anche, come ci ricorda Fontana [2013], del traduttore/interprete.

I segni SILENZIO e SILENCE inoltre a nostro avviso consentono anche il *décentrement* auspicato da Meschonnic [1973], in quanto la poesia originaria viene evocata (anche) nei suoi tratti culturali: è la poesia tradotta stessa a ricordarci la sua natura di traduzione. Scegliere di mantenere l'aspetto uditivo evocato dal segno ma conferirgli un'immagine (che nel nostro caso nella poesia *L'Infinito* è il paragone con il rumore del vento fra gli alberi, ne *Les chats* è l'Erebo), significa rendere anche il suono accessibile al sordo e al contempo transitare da un senso all'altro, realizzare una significanza sinestesica.

In merito alla sensorialità, abbiamo voluto altresì indagare il caso in cui non è soltanto l'udito a rappresentare il canale deficitario, ma anche la vista: ci

riferiamo in particolare ai processi traduttivi in lingua dei segni tattile, messi in atto in presenza di persone sordocieche, che ci hanno consentito di esplorare ulteriormente la questione dell'interazione fra sensi. Analizzare una traduzione di *Romeo and Juliet* che è stata realizzata ricorrendo al *ProTactile*<sup>289</sup> ha posto in evidenza che anche gli altri sensi (in particolare il tatto, ma anche l'olfatto) hanno la potenzialità di consentire la re-enunciazione del senso in traduzione. Ci troviamo di fronte a una *performance* in cui il senso si co-costruisce nell'interazione con l'Altro (come auspicato da Artaud, 1964<sup>290</sup>), arricchendosi altresì del senso personale apportato da ogni singolo spettatore. In un contesto traduttivo del tutto singolare, il senso si costruisce anche con un profumo che evoca la protagonista, o con un filo di perle che consente di distinguere i membri di una famiglia. Si esplora il valore dei sensi di solito lasciati in ombra, e si esplorano così i percorsi inabituali del senso, che diventa senso sociale costruito nella relazione, nel con-tatto. Riflettere sulla traduzione in lingua dei segni tattile ci ha consentito di intendere la comunità sordocieca come comunità emozionale [Rosenwein, 2006], aspetto che ci proponiamo di approfondire.

Per finire, dopo esserci soffermati più volte sul concetto di poetica, vorremmo interrogarci su cosa si intende per «poetica sorda», a partire da una riflessione che Fontana ha proposto sul tema: «nella poetica della lingua dei segni confluiscono l'identità di minoranza oppressa, la dialettica tra la modalità comunicativa visivo-gestuale e fonico-acustica e infine la centralità di una codifica mediata dall'azione, dal sistema senso-motorio e dalla dominanza della percezione visiva» [Fontana, 2016, p. 133]. Ci troviamo in accordo con l'autrice e riteniamo che le riflessioni maturate nel corso di questo lavoro si accordino con la definizione qui presentata. Riteniamo dunque che riflettere sui processi traduttivi possa concorrere a definire la poetica sorda, ma possa anche rappresentare un contributo per gli studi sulle lingue dei segni in senso lato.

---

<sup>289</sup> I dettagli concernenti lo spettacolo *ProTactile Romeo and Juliet: Theatre by/for the DeafBlind* sono presentati al seguente link:

[https://www.youtube.com/watch?v=btB\\_nePm860](https://www.youtube.com/watch?v=btB_nePm860)

Consultato il 19 ottobre 2020.

<sup>290</sup> Ediz. orig. 1938.

La principale sfida del presente studio è quella di contribuire alla ricerca sui processi semantico-traduttivi nell'ambito delle lingue segnate; una sfida, però, che può essere anche letta in senso inverso: l'analisi dei processi semantici e traduttivi in atto nelle lingue segnate contribuisce a fornire un nuovo impulso agli studi traduttologici, nutrendoli e arricchendoli di nuove consapevolezze. Le forme, le modalità e le strategie traduttive e discorsive del senso nel segnato confortano il regime epistemologico-disciplinare della traduttologia intesa come interdisciplina: così, dai testi estetico-letterari delle lingue vocali fino alle sensorialità condivise delle comunità sorde, le pratiche teoriche del tradurre conquistano un orizzonte antropologico sempre più aperto, un punto di vista sempre più attento al linguaggio e al suo movimento nei diversi spazi socio-simbolici della nostra realtà.

APPENDICE  
**STUDIO SULLE COMPONENTI ORALI  
IN INTERPRETARIATO E TRADUZIONE**

Il rapporto fra labializzazioni/gesti labiali e interpretariato/traduzione è stato fino a oggi poco indagato: in Italia a nostra conoscenza non esistono studi in merito, mentre per quanto concerne l'ASL citiamo Jeffrey Davis, che se ne occupa già dalla fine degli anni '80. Abbiamo pertanto optato per condurre uno studio sulle componenti orali in situazione di interpretariato (telegiornale) e di traduzione (poesia), al fine di comprendere in quale misura queste contribuiscono alla costruzione del senso.

Davis [1989; 2015<sup>291</sup>] afferma che è fondamentale effettuare una distinzione fra trasferimento interlinguistico (*transference*), che ingloba fenomeni di *code-switching*, *code-mixing* e prestito lessicale, e si configura come strategia adottata in maniera consapevole dall'interprete/traduttore a scopo chiarificatore, e casi di interferenza (*interference*), che invece rappresentano un uso inappropriato dell'oralità durante il processo di interpretazione/traduzione<sup>292</sup>. Per Davis le labializzazioni possono essere inquadrare in termini di *code-mixing*, poiché l'inglese fa ingresso nella ASL ed è presente in contemporanea<sup>293</sup>. L'autore parla inoltre di *reduced English*, e in questo caso entriamo nell'ambito del prestito lessicale, nonché di ASL *mouthings*, componenti che appartengono propriamente all'ASL e si distaccano dall'inglese, ovvero quelle che vengono solitamente definite gesti labiali<sup>294</sup>. Per Davis possono quindi essere individuate, in base al rapporto con

---

<sup>291</sup> Ediz. orig. 1990.

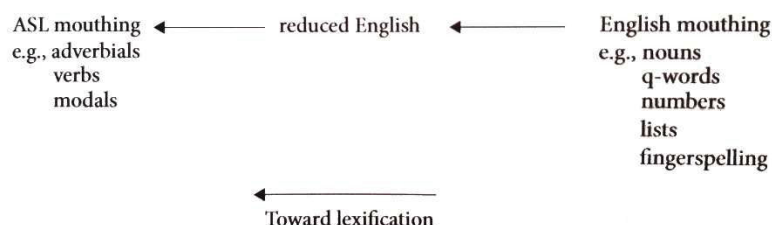
<sup>292</sup> È un caso di interferenza anche in senso inverso, ovvero «the spoken glossing of ASL signs during ASL-to-English interpreting» [Davis, 1989, p. 90].

<sup>293</sup> Davis si sofferma in particolare sul fatto che nei fenomeni di *code-mixing* a divenire centrale è la bocca, che in qualità di componente visibile, a differenza dell'apparato fonatorio, è in grado di veicolare significati.

<sup>294</sup> Chiarisce Davis: «most mouthing in ASL is no longer seen as representing ENGLISH (for example, the mouthing that accompanies the ASL signs LATE, HAVE, and FINISH). In the

la lingua vocale, tre differenti forme di oralità, e non le due (labializzazioni e gesti labiali) di norma riportate in letteratura [cfr. Boyes Braem & Sutton-Spence, 2001].

Fig. 1 «A range of mouthing during ASL interpretation» [Davis, 2015<sup>295</sup>, p. 194]



Tali considerazioni si collocano alla base dell'attenta analisi delle componenti orali condotta da Davis, basata appunto sulla maggiore o minore vicinanza rispetto all'inglese, che viene segnalata con ENG ↑ , ENG ↓ e ASL MOUTH [Davis, 2015<sup>296</sup>]. A partire dal modello proposto da Davis, pensato per i contesti traduttivi, vorremmo proporre l'analisi di un esempio di interpretazione (notizia di telegiornale) e un esempio di traduzione (poesia) dall'italiano alla LIS, considerandone nello specifico le componenti orali. Non riprendiamo in maniera speculare il sistema di notazione di Davis ma indichiamo il segno prodotto in stampatello e la componente orale in corsivo e in apice.

Il primo esempio concerne il TG1 LIS del 26 marzo 2020<sup>297</sup>.

Giornalista:

Nella lotta al coronavirus in calo per il quarto giorno consecutivo sia i nuovi contagi, 3491, sia le nuove vittime, 643 ieri e oltre 7500 in totale. Aumenta anche il numero dei guariti. Il capo della Protezione Civile Borrelli, febbricitante, salta la conferenza stampa e viene sottoposto a tampone. Guido Bertolaso è ricoverato in ospedale.

---

latter examples, English words appear to have been borrowed into ASL by way of mouthing and subsequently lexicalized into ASL» [Davis, 2015, ediz. orig. 1990, p. 194].

<sup>295</sup> Ediz. orig. 1990.

<sup>296</sup> Ediz. orig. 1990.

<sup>297</sup> <https://www.rainews.it/dl/rainews/media/Le-notizie-del-giorno-il-Tg1-LIS-per-non-udenti-di-giovedi-26-marzo-2020-91eec7ed-5f90-4504-a680-1832df874b7e.html>  
TG1 LIS, consultato il 28 agosto 2020.

Interprete:

LOTTA<sup>lotta</sup> – CORONAVIRUS<sup>corona...</sup> – VIRUS<sup>virus</sup> – QUARTO<sup>quarto</sup> –  
GIORNO<sup>giorno</sup> – CONTINUARE<sup>consecutivo</sup> – DIMINUIRE<sup>(gesto labiale)</sup> – C'È<sup>c'è</sup> –  
CONTAGIO<sup>contagi</sup> – NUOVO<sup>nuov...</sup> – 3491<sup>tremilaquattrocentonovantuno</sup> –  
UGUALE+POINTING<sup>ugua...</sup> – MORTO<sup>morti</sup> – NUOVO<sup>nuovi</sup> – 643<sup>seicentoquarantatre</sup>  
– IERI<sup>ieri</sup> – FINORA<sup>fino...</sup> – AGGIUNGERE – 7500<sup>se...mi...cinquecento</sup> – PIÙ<sup>più</sup> –  
MORTO<sup>mo...</sup> – AUMENTARE<sup>aumenta</sup> – ANCHE/PURE<sup>pure</sup> – PERSONE<sup>persone</sup> –  
SALUTE<sup>guari...</sup> – CAPO<sup>cap...</sup> – PROTEZIONE<sup>protezio...</sup> – CIVILE<sup>civi...</sup> – B-O-R-  
R-E-L-L-I<sup>borrelli</sup> – POINTING+FEBBRE<sup>feb...</sup> – PARTECIPARE – NO –  
STAMPA<sup>stamp...</sup> – INTERVISTA<sup>parl...</sup> – SUBITO<sup>subito</sup> – TAMPONE<sup>tamp...</sup> –  
FATTO<sup>fatto</sup> – B-E-R-T-O-L-A-S-O<sup>bertolaso</sup> – OSPEDALE<sup>ospedale</sup> – POINTING.

Notiamo che è possibile ritrovare le tre differenti tipologie individuate da Davis, ovvero labializzazione che riprende per intero la parola, labializzazione parziale e gesto labiale; vi è naturalmente un quarto caso, ovvero l'assenza di componenti orali. Riteniamo opportune alcune riflessioni sulle scelte operate dall'interprete.

Osserviamo che, benché vi sia un unico segno per indicare «coronavirus», la segnante sceglie di aggiungere il segno VIRUS per maggiore chiarezza (scelta più che condivisibile in quanto si tratta, come è evidente, di un neologismo): la labializzazione viene quindi distribuita fra i due segni, il primo labializzato *corona*, il secondo *virus*.

Sappiamo che la componente orale si presenta sempre perfettamente sincronizzata con il segno; tuttavia si può verificare la coestensione di una componente orale a due segni [Fontana & Fabbretti, 2000; Ajello *et alii*, 1997; 2001; Ebbinghaus e Hessmann, 1996]. Anche qui osserviamo la labializzazione che copre due segni, fra i quali vi è, in entrambi i casi osservati, il *pointing*. Dato che il nostro focus è la componente orale, abbiamo scelto di catalogare i due segni insieme (uniti dal segno +) e indicare la componente orale che a entrambi corrisponde attenendoci al criterio di trascrizione che abbiamo scelto.

Sebbene per quanto riguarda il segnato non sia possibile una netta distinzione fra nome e verbo, ritroviamo queste categorie nelle labializzazioni, in quanto tratte dalla lingua vocale. Sappiamo che di norma le labializzazioni di nomi e aggettivi si presentano nella forma singolare, invece le labializzazioni di verbi sono di solito all'indicativo presente, con persona e numero non sempre flessi in



maniera corretta [Fontana & Fabbretti, 2000]. Prendendo qui in considerazione le labializzazioni per intero, in quanto ci consentono di osservare le scelte morfologiche, rimarremo di certo sorpresi nel notare l'uso della labializzazione al plurale, in *contagi, morti, nuovi, persone*. Per quanto concerne invece i verbi, troviamo *aumenta* all'indicativo presente, e il participio passato *fatto*, che per quanto sia un verbo in LIS ha funzione morfologica per indicare il passato, e lo escludiamo dalle considerazioni.

Notiamo anche la precisione nella labializzazione dei nomi propri: in particolare, nel nome Borrelli l'interprete mantiene per qualche istante la I finale sia in dattilologia sia come labializzazione. È noto che spesso la dattilologia nel segnato quotidiano presenta delle imperfezioni, spesso dovute alla velocità di articolazione. In questo contesto, è fondamentale che l'informazione arrivi con chiarezza e correttezza, ed è pertanto cura dell'interprete prestare particolare attenzione nella dattilologia. Non soltanto osserviamo una dattilologia priva di imperfezioni, ma anche una labializzazione per intero, con scopi di massima chiarezza. Cataloghiamo tutte le componenti orali in un'unica tabella.

Tab. 1 Componenti orali in interpretariato (TG LIS)

Labializzazione	Labializzazione parziale	Gesto labiale	No componenti orali
LOTTA <sup>lotta</sup>	CORONAVIRUS <sup>corona...</sup>	DIMINUIRE <sup>(gesto labiale)</sup>	AGGIUNGERE
VIRUS <sup>virus</sup>	NUOVO <sup>nuov...</sup>		PARTECIPARE
QUARTO <sup>quarto</sup>	UGUALE+POINTING <sup>ugua...</sup>		NO
GIORNO <sup>giorno</sup>	FINORA <sup>fino...</sup>		POINTING
CONTINUARE <sup>consecutivo</sup>	7500 <sup>se...mi...cinquecento</sup>		
C'È <sup>c'è</sup>	MORTO <sup>mo...</sup>		
CONTAGIO <sup>contagi</sup>	SALUTE <sup>guari...</sup>		
3491 <sup>tremilaquattrocentonovantuno</sup>	CAPO <sup>cap...</sup>		
MORTO <sup>morti</sup>	PROTEZIONE <sup>protezio...</sup>		
NUOVO <sup>nuovi</sup>	CIVILE <sup>civi...</sup>		
643 <sup>seicentoquarantatré</sup>	POINTING+FEBBRE <sup>feb...</sup>		
IERI <sup>ieri</sup>	STAMPA <sup>stamp...</sup>		
PIÙ <sup>più</sup>	INTERVISTA <sup>parl...</sup>		
AUMENTARE <sup>aumenta</sup>	TAMPONE <sup>tamp...</sup>		
ANCHE/PURE <sup>pure</sup>			
PERSONE <sup>persone</sup>			
B-O-R-R-E-L-L-I <sup>borrelli</sup>			
SUBITO <sup>subito</sup>			
FATTO <sup>fatto</sup>			
B-E-R-T-O-L-A-S-O <sup>bertolaso</sup>			
OSPEDALE <sup>ospedale</sup>			

Notiamo la netta discrepanza: 21 labializzazioni, 14 labializzazioni parziali, 1 gesto labiale, oltre che 4 segni senza componente orale. Nel concreto, le componenti orali sono presenti quasi sempre, ma con un rapporto numerico che vede la prevalenza assoluta delle labializzazioni rispetto ai gesti labiali. Rari i casi dei segni che non presentano alcuna componente orale: si tratta di AGGIUNGERE e di PARTECIPARE, accompagnate comunque da marcata espressione facciale, di NO, unito a movimento ripetuto del capo che indica negazione, e del *pointing* finale.

Su un totale di 40 segni (considerando insieme quelli che hanno labializzazione coestesa, e che comunque sono soltanto due casi), questo il quadro: 52,5% labializzazioni, 35% labializzazioni parziali, 2,5% gesti labiali (restante 10%: assenza di componente orale). Proviamo a paragonare queste cifre con quelle che risultano dall'analisi, condotta da Ajello *et alii* [2001], su segnanti che producono segnato formale e informale, da cui si evince un 49% circa di labializzazioni e un 6% di gesti labiali.

Tab. 2 Percentuali labializzazioni e gesti labiali a confronto (segnato formale e informale, interpretariato televisivo)

	Studio di Ajello <i>et alii</i> [2001] SEGNATO FORMALE E INFORMALE	Presente studio INTERPRETARIATO TELEVISIVO
Labializzazioni	49%	87,5% (52,5% + 35%)
Gesti labiali	6%	2,5%

Sebbene il presente studio abbia indagato unicamente un esempio e riteniamo che la riflessione a cui giungiamo abbia pertanto valore approssimativo (ma possa fungere da apripista per ulteriori studi), possiamo affermare quanto segue: in contesto di interpretariato (in questo specifico caso, interpretariato televisivo) le labializzazioni compaiono in numero nettamente superiore rispetto a quanto non avvenga nel segnato tradizionale (formale e informale), mentre scende il numero di gesti labiali. Possiamo ipotizzare che l'interprete scelga espressamente di labializzare in misura notevole: consapevole che la labializzazione è una strategia chiarificatrice e che il pubblico che la segue è misto (segnante più o meno esperto), sceglie di labializzare in misura notevole per fare in modo che il senso possa essere

trasmesso in una maniera il più possibile chiara. Potrebbe essere interessante arricchire questo studio preliminare con ulteriori esempi, venire a conoscenza dell'opinione dei sordi in relazione a un così pervasivo ricorso alle componenti orali, paragonare l'interpretariato televisivo (in cui l'interprete non ha alcuna consapevolezza di chi effettivamente la stia guardando) a un interpretariato in presenza (in cui l'interprete è consapevole di chi si trova di fronte)... Questi sono ulteriori spunti che potrebbero essere presi in futuro in considerazione per uno studio più strutturato sul tema; questa vuole essere soltanto una breve riflessione per considerare i percorsi del senso nella multimodalità. Abbiamo indagato in relazione all'interpretariato, ci concentreremo adesso sulla traduzione, applicando la stessa metodologia in relazione a una traduzione poetica. Scegliamo di analizzare la traduzione della poesia «Se questo è un uomo» di Primo Levi, realizzata da Lara Mantovan [Celo, 2009]<sup>298</sup>.

VOI – VIVERE – TRANQUILLO<sup>tra...</sup> – CASA<sup>cas...</sup> – CALDO<sup>ca...</sup> –  
 ABBRACCIO – VOI – SERA+TORNARE<sup>sera</sup> – CIBO/MANGIARE –  
 CALDO<sup>ca...</sup> – *transfert de forme* (cibo collocato sulla tavola) –  
 AMICO+PRESENTE<sup>amici</sup> – PENSARE – *transfert de personne* (figura  
 collocata a sinistra del segnante) – *transfert de personne* e pointing – *transfert*  
*de personne* e UOMO<sup>uo...</sup> – *transfert de personne* e ? – FANGO<sup>fango</sup> –  
 LAVORARE – PACE<sup>pac...</sup> – MAI – PANE<sup>pa...</sup> – *transfert de forme* (forma del  
 pezzetto di pane) – *transfert de personne* (corsa e urlo per accaparrarsi il pane)  
 – MOVIMENTO – MORTO – POSSIBILE<sup>p...</sup> – DIPENDERE<sup>dip...</sup> – POLLICE  
 SU<sup>si</sup> – O+POLLICE VERSO<sup>o...</sup> – PENSARE – *transfert de personne* (figura  
 collocata a destra del segnante) – *transfert de personne* e pointing – *transfert*  
*de personne* e DONNA<sup>do...</sup> – *transfert de personne* e ? – CAPELLI<sup>cape...</sup> –  
 TAGLIARE VIA – NUMERO<sup>nume...</sup> – TATUAGGIO – MEMORIA –  
 IMPOSSIBILE<sup>(gesto labiale)</sup> – OCCHI – VUOTO<sup>vuo...</sup> – PANCIA+PANCIA  
 COLPITA AI LATI<sup>reddo</sup> – UGUALE<sup>u...</sup> – RANA<sup>rana</sup> – PERIODO –  
 INVERNO<sup>inverno</sup> – PENSARE – POINTING(2 mani) – SUCCEDERE<sup>su...</sup> –  
 FATTO/GIÀ<sup>già</sup> – IO<sup>io</sup> – ORDINO<sup>ordino</sup> – PAROLE<sup>parole</sup> – MEMORIA –  
 SCOLPIRE<sup>(gesto labiale)</sup> – CUORE – SEMPRE<sup>sempre</sup> – CASA<sup>ca...</sup> – STRADA<sup>stra...</sup>  
 – ADDORMENTARSI – SVEGLIARSI – FIGLI<sup>f...</sup> – RACCONTARE –  
 NO(sguardo interrogativo) – CASA<sup>ca...</sup> – TUO-TUO-TUO – CROLLARE –  
 MALATTIA<sup>ma...</sup> – DIFFONDERSI – FIGLI<sup>figli</sup> – VOLTARE LO SGUARDO

---

<sup>298</sup> Su questa traduzione si ritornerà nel settimo capitolo (§ 7.5). Nel paragrafo 7.5 è riportata anche la poesia di Primo Levi, che pertanto non riportiamo anche qui.

Primo aspetto che noteremo è la notevole presenza di *transfert*, che, come sappiamo, è tipica della poesia. Ma sul piano delle componenti orali, per quanto concerne i *transfert* che cosa avviene? Nella gran parte dei casi non vi è alcuna componente orale, tuttavia notiamo due eccezioni: *transfert de personne* e UOMO<sup>uo...</sup> ; *transfert de personne* e DONNA<sup>do...</sup> . Con la congiunzione «e» indichiamo che le due mani, dominante e non dominante, producono segni diversi, pertanto i due segni vengono articolati in contemporanea. Nei casi qui citati, si tratta di due momenti fra loro speculari, che costituiscono parziale traduzione dei versi 5 e 10, «Considerate se questo è un uomo» e «Considerate se questa è una donna». È vero che la labializzazione compare in presenza di *transfert*, tuttavia la contemporanea articolazione del segno UOMO e DONNA ci fa presumere che la labializzazione sia da attribuire unicamente al segno. Si tratta di casi interessanti, che ci fanno osservare che, in presenza di due segni co-articolati, fra labializzazione 0 e labializzazione prevale la labializzazione. Anche in questo caso, non ci stancheremo di dirlo, si dovrebbero osservare ulteriori esempi, ma questo ci sembra già un dato interessante.

In questa traduzione poetica, così come nell'interpretariato, possiamo ritrovare l'insolito uso del plurale labializzato: la traduttrice vi fa ricorso, troviamo infatti le labializzazioni *amici* e *figli*. In quanto elemento ricorrente nel contesto di interpretariato/traduzione, potremmo ipotizzare che sia specifico proprio di tale ambito.

Un'ulteriore considerazione ci sembra interessante, e concerne la traduzione dell'ultima parte della poesia: IO<sup>io</sup> – ORDINO<sup>ordino</sup> – PAROLE<sup>parole</sup> . La traduttrice, che nel complesso delle componenti orali fa un uso piuttosto limitato, qui labializza tre segni di fila. Troviamo che questa sia una scelta molto interessante: riconoscendo che questo è il momento tipico della poesia, quello in cui l'autore lascia il monito a non dimenticare, la traduttrice lo marca attraverso la labializzazione. Ci rendiamo dunque conto della potenzialità che hanno le componenti orali di fare senso<sup>299</sup>. Veniamo a una ricapitolazione in tabella.

---

<sup>299</sup> Ci siamo limitati a qualche esempio, ma i casi interessanti sono numerosi. Segnaliamo anche le considerazioni, presentate in §7.5, in merito al segno labializzato PANCIA+PANCIA

Tab. 3 Componenti orali in traduzione (poesia)

Labializzazione	Labializzazione parziale	Gesto labiale	No componenti orali
SERA+TORNARE <sup>sera</sup>	TRANQUILLO <sup>tra...</sup>	IMPOSSIBILE <sup>(gesto labiale)</sup>	VOI
AMICO+PRESENTE <sup>amici</sup>	CASA <sup>cas...</sup>	SCOLPIRE <sup>(gesto labiale)</sup>	VIVERE
FANGO <sup>fango</sup>	CALDO <sup>ca...</sup>		ABBRACCIO
POLLICE SU <sup>si</sup>	CALDO <sup>ca...</sup>		VOI
O+POLLICE VERSO <sup>o...</sup>	transfert de personnes e UOMO <sup>uo...</sup>		CIBO/MANGIARE
PANCIA+PANCIA COLPITA AI LATI <sup>freddo</sup>	PACE <sup>pac...</sup>		transfert de forme (cibo collocato sulla tavola)
RANA <sup>rana</sup>	PANE <sup>pa...</sup>		PENSARE
INVERNO <sup>inverno</sup>	POSSIBILE <sup>p...</sup>		transfert de personnes (figura collocata a sinistra del segnante)
FATTO/GIÀ <sup>già</sup>	DIPENDERE <sup>dip...</sup>		transfert de personnes e pointing
IO <sup>io</sup>	transfert de personnes e DONNA <sup>do...</sup>		transfert de personnes e ?
ORDINO <sup>ordine</sup>	CAPELLI <sup>cape...</sup>		LAVORARE
PAROLE <sup>parole</sup>	NUMERO <sup>nume...</sup>		MAI
SEMPRE <sup>sempre</sup>	VUOTO <sup>vuot...</sup>		transfert de forme (forma del pezzetto di pane)
FIGLI <sup>figli</sup>	UGUALE <sup>u...</sup>		transfert de personnes (corsa e urlo per accaparrarsi il pane)
	SUCCEDERE <sup>su...</sup>		MOVIMENTO
	CASA <sup>ca...</sup>		MORTO
	STRADA <sup>stra...</sup>		PENSARE
	FIGLI <sup>fi...</sup>		transfert de personnes (figura collocata a destra del segnante)
	CASA <sup>ca...</sup>		transfert de personnes e pointing
	MALATTIA <sup>ma...</sup>		transfert de personnes e ?
			TAGLIARE VIA
			TATUAGGIO
			MEMORIA
			OCCHI
			PERIODO
			PENSARE
			POINTING(2 mani)
			MEMORIA
			CUORE
			ADDORMENTARSI
			SVEGLIARSI
			RACCONTARE
			NO(sguardo interrogativo)
			TUO-TUO-TUO
			CROLLARE
			DIFFONDERSI
			VOLTARE LO SGUARDO

COLPITA AI LATI<sup>freddo</sup>, in cui la labializzazione a nostro avviso solo in apparenza non corrisponde al segnato.

Vediamo che la scelta principale della traduttrice è quella di non usare componenti orali. Compaiono due gesti labiali, mentre fra le labializzazioni predominano quelle parziali. Per un totale di 73 segni (anche in questo caso, considerando come unico segno i due segni con componente orale coestesa), abbiamo 14 labializzazioni (19,2%), 20 labializzazioni parziali (27,4%), 2 gesti labiali (2,7%) e 37 segni privi di componente orale (50,7%).

Possiamo a questo punto arricchire la tabella che avevamo proposto.

Tab. 4 Percentuali labializzazioni e gesti labiali a confronto  
(segnato formale e informale, interpretariato televisivo, traduzione poetica)

	Studio di Ajello <i>et alii</i> [2001] SEGNATO FORMALE E INFORMALE	Presente studio INTERPRETARIATO TELEVISIVO	Presente studio TRADUZIONE POETICA
Labializzazioni	49%	87,5% (52,5% + 35%)	46,6% (19,2% + 27,4%)
Gesti labiali	6%	2,5%	2,7%

Osserviamo quindi che, mentre i gesti labiali sono quantitativamente paragonabili in interpretariato televisivo e traduzione poetica, il loro numero è parecchio inferiore rispetto a quello riscontrabile nel segnato formale e informale di persone sorde. Come affermano Ajello *et alii* [2001], i gesti labiali possono essere considerati elementi linguistici strutturali che, essendo inscindibili rispetto al segno, in automatico sono parte del patrimonio linguistico condiviso. In altre parole, se si utilizza un segno che prevede gesto labiale, di questo non se ne può fare a meno (mentre il ricorso alla labializzazione è affidato alla scelta del segnante). Si evince dunque non che l'interprete e la traduttrice hanno usato meno gesti labiali, ma piuttosto che hanno usato meno segni che richiedono gesti labiali. Ci chiediamo dunque le ragioni: si tratta di segni nel complesso meno chiari, che per questa ragione andrebbero evitati? Si tratta di segni più culturalmente sordi? Se così fosse, ci sarebbe stata una differenza se l'interprete e la traduttrice, anziché udenti, fossero state sorde? Varie piste, che potrebbero essere indagate.

Per quanto riguarda le labializzazioni, mentre avevamo visto nell'interpretariato televisivo un numero nettamente più alto, non si riscontra notevole scarto fra le due percentuali riscontrabili in segnato formale e informale e

traduzione poetica. La necessità di chiarezza resa possibile ricorrendo alle labializzazioni, a nostro avviso strategia dell'interprete televisiva, in questo contesto non sussiste: benché la traduzione debba essere chiara, il fine in questo caso non è una rapida comunicazione di informazioni, ma è estetico, di conseguenza non occorre abbondare con le componenti orali.

Riteniamo che paragonare interpretariato e traduzione, nonché osservarli così da vicino, ci abbia consentito di porre in evidenza come le componenti orali abbiano la potenzialità di fare senso, benché a lungo siano state considerate semplici pezzi di parole, mere intrusioni provenienti dalla lingua vocale.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LINGUA DEI SEGNI, LINGUISTICA TEORICA E FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

Abbou, V., *Une clé sur le monde*, Eyes Éditions, Riom 2017.

Ajello, R., Mazzoni, L., Nicolai, F., «Gesti linguistici: la labializzazione in LIS», in *Quaderni della Sezione di Glottologia e Linguistica dell'Università G. D'Annunzio di Chieti*, Università degli Studi di Chieti, Chieti 1997, pp. 5-45.

Ajello, R., Mazzoni, L., Nicolai, F., «Linguistic gestures: mouthing in Italian Sign Language», in P. Boyes-Braem, R. Sutton-Spence, *The hands are the head of the mouth. The mouth as articulator in sign languages*, Signum Press, Hamburg 2001, pp. 231-246.

Albano Leoni, F., *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Il Mulino, Bologna 2009.

Amorini, G., «Metafora in LIS», in C. Bagnara, S. Corazza, S. Fontana, A. Zuccalà (a cura di), *I segni parlano. Prospettive di ricerca sulla Lingua dei Segni Italiana*, Atti del III Convegno Nazionale sulla Lingua dei Segni, Verona, 9-11 marzo 2007, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 116-122.

Antinoro Pizzuto, E., «Linguaggio, coarticolazione, multimodalità. Prospettive aperte dalle ricerche sulle lingue dei segni», in R. Contessi, M. Mazzeo, T. Russo Cardona (a cura di), *Linguaggio e percezione. Le basi sensoriali della comunicazione linguistica*, Carocci, Roma 2002, pp. 73-79.

Antinoro Pizzuto, E., Chiari, I., Rossini, P., «The representation issue and its multifaceted aspects in constructing sign language corpora: questions, answers, further problems», in O. Crasborn, E. Efthimiou, T. Hanke, E.D. Thoutenhoofd, I. Zwitterlood (a cura di), *Proceedings of the 6<sup>th</sup> International Conference on Language Resources and Evaluation (3<sup>rd</sup> Workshop on the Representation and Processing of Sign Languages: Construction and Exploitation of Sign Language Corpora)*, Marrakech, 26 maggio – 1 giugno 2008, European Language Resources Association, Paris 2008, pp. 150-158.

Antinoro Pizzuto, E., Russo Cardona, T., *Presentazione*, in R. Giuranna, G. Giuranna, *Sette poesie in Lingua Italiana dei Segni (LIS)*, CD-ROM, Edizioni Del Cerro, Pisa 2002, pp. 1-15.



- Antinoro Pizzuto, E., Volterra, V., «Iconicity and transparency in sign languages: A cross-linguistic cross-cultural view», in K. Emmorey, H. Lane (a cura di), *The Signs of Language Revisited. An anthology to honor Ursula Bellugi and Edward Klima*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2000.
- Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note a cura di M. Valgimigli, Laterza, Bari 1946.
- Aristotele, «*Historia Animalium*», in *Opere*, tr. it. di M. Vegetti, Laterza, Bari 1973.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2000.
- Artaud, A., *Le Théâtre et son Double*, Gallimard, Paris 1964 (ediz. orig. 1938).
- Auroux, S., *La révolution technologique de la grammatisation*, Mardaga, Liège 1994.
- Baldwin, S.C., *Pictures in the air. The story of the National Theatre of the Deaf*, Gallaudet University Press, Washington DC 1993.
- Barsalou, L.W., «Grounded cognition: past, present, and future», in *Topics in Cognitive Science*, 2, 2010, pp. 716-724.
- Battison, R., Markowicz, H., Woodward, J., «A good rule of thumb: Variable phonology in American Sign Language», in R. Shuy, R. Fasold (a cura di), *New ways of analyzing variation in English II*, Georgetown University Press, Washington DC 1975.
- Bauman, H.L., Nelson, J.L., Rose, H.M. (a cura di), *Signing the Body Poetic. Essays on American Sign Language Literature*, University of California Press, Berkeley 2006.
- Baumié, B. (a cura di), *Les mains fertiles. 50 poètes en langue des signes*, Livre-DVD, Éditions Bruno Doucey, Paris 2015.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale, I*, Gallimard, Paris 1966.
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale, II*, Gallimard, Paris 1974.
- Bjørge, H.K., Rehder, K.G., Øverås, M., *Haptic Communication: The Helen Keller National Center's American Edition of the Original Title «Haptisk Kommunikasjon»*, Helen Keller National Center (produzione digitale), 2015.
- Blondel, M., *Poésie enfantine dans les langues des signes : modalité visuo-gestuelle*

*versus audio-orale*, Tesi di dottorato, Université de Tours, 2000.

Boutet, D., Garcia, B., « Finalités et enjeux linguistiques d'une formalisation graphique de la Langue des Signes Française (LSF) », in *Glottopol. Revue de sociolinguistique en ligne*, 7, 2006, pp. 32-52.  
[http://glottopol.univ-roen.fr/telecharger/numero\\_7/gpl7\\_02boutetgarcia.pdf](http://glottopol.univ-roen.fr/telecharger/numero_7/gpl7_02boutetgarcia.pdf)  
Consultato il 2 ottobre 2020

Boutet, D., Sallandre, M.A., Fusellier-Souza, I., « Gestualité humaine et langues des signes : entre continuum et variations », in *Langage et société*, n° 131, 2010/1, pp. 55-74.

Boyes-Braem, P., *Features of the Handshape in American Sign Language*, Tesi di dottorato, University of California, Berkeley 1981.

Boyes-Braem, P., Sutton-Spence, R., *The hands are the head of the mouth. The mouth as articulator in sign languages*, Signum Press, Hamburg 2001.

Buonomo, V., Celso, P., *L'interprete di lingua dei segni italiana. Problemi linguistici, aspetti emotivi, formazione professionale*, Hoepli Editore, Milano 2010.

Cardona, G.R., *Antropologia della scrittura*, UTET, Torino 2009 (ediz. orig. 1981).

Caselli, M.C., Maragna, S., Volterra, V., *Linguaggio e sordità. Gesti, segni e parole nello sviluppo e nell'educazione*, Il Mulino, Bologna 2006.

Catteau, F., Blondel, M., « Stratégies prosodiques dans la traduction poétique de la LSF vers le français » in *Double sens, revue de l'association des interprètes et traducteurs en langue des signes (AFILS)*, 6, pp. 27-38, 2016.

Catteau, F., Blondel, M., Vincent, C., Guyot, P., Boutet, D., *Variation prosodique et traduction poétique (LSF/français) : Que devient la prosodie lorsqu'elle change de canal ?*, Journées d'Étude sur la Parole, Jul 2016, Paris, France. 1 : JEP, pp. 750-758, Actes de la conférence conjointe JEP-TALN-RECITAL 2016.

Celso, P. (a cura di), *I Segni del '900. Poesie italiane del Novecento tradotte nella Lingua dei Segni Italiana*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia 2009.

Celso, P. (a cura di), *I segni del tradurre. Riflessioni sulla traduzione in Lingua dei Segni Italiana*, Aracne, Roma 2015.

Chateauvert, J., *Poétique du mouvement : ce que les langues des signes font à la littérature*, Tesi ('exigence partielle') di dottorato, Université du Québec à

Montréal, 2014.

- Checchetto, A., «Interpretare in LIS a favore di persone sordocieche: cosa accade ad una lingua visiva quando la percezione è tattile», in C. Vallini, A. De Meo, V. Caruso (a cura di), *Traduttori e traduzioni*, Liguori, Napoli 2011.
- Checchetto, A., Cecchetto, C., Geraci, C., Guasti, M.T., Zucchi, A., «Una varietà molto speciale: La LIS (Lingua dei Segni Italiana Tattile)», in A. Cardinaletti, C. Cecchetto, C. Donati (a cura di), *Grammatica, lessico e dimensioni di variazione nella LIS*, Franco Angeli, Milano 2011.
- Chu, M., Kita, S., «The nature of gestures' beneficial role in spatial problem solving», in *Journal of Experimental Psychology: General*, vol. 140, n. 1, 2011, pp. 102-116.
- Cienki, A., Müller, C. (a cura di), *Metaphor and Gesture*, Gesture Studies, 3, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia 2008.
- Clark, J.L., *Where I stand. On the Signing Community and My DeafBlind Experience*, Handtype Press, Minneapolis MN 2014.
- Clark, J.L., «My Dream Play. A DeafBlind Man Imagines a Pro-Tactile Theatre», *Scene4 Magazine*, 2015.  
<https://www.scene4.com/archivesqv6/2015/apr-2015/0415/johnleeclark0415.html>  
Consultato il 19 febbraio 2020
- Collins S., Petronio K., «What Happens in Tactile ASL?», in C. Lucas (a cura di), *Pinky Extension and Eye Gaze: Language use in Deaf Communities*, Gallaudet University Press, Washington DC 1998, pp. 17-37.
- Corominas, A., «La traduction française de poésie créée en LSF », *Mémoire de recherche per Master 2*, Université Paris 8, 2015.
- Crasborn, O., «A linguistic analysis of the use of the two hands in sign language poetry», in J. van de Weijer, B. Los (a cura di), *Linguistics in the Netherlands 2006*, John Benjamins, Amsterdam 2006, pp. 65-77.
- Cohn, J., *Sign Mind: Studies in American Sign Language Poetics*, Museum of American Poetics, Boulder, CO 1999.
- Cuxac, C., «Esquisse d'une typologie des Langues des Signes », *Atti della Journée d'études n. 10 Autour de la Langue des Signes (4 giugno 1983)*, Université René Descartes, Paris 1985, pp. 35-60.
- Cuxac, C., *Fonctions et structures de l'iconicité des langues des signes*. Tesi di

- Doctorat d'Etat sotto la direzione di F. François, Université Paris V, Paris 1996.
- Cuxac, C., *La Langue des Signes Française (LSF). Les voies de l'iconicité*, Ophrys, Paris 2000.
- Cuxac, C., « Langue des signes et gestuelle co-verbale : pour un programme commun de recherches », in D. Boutet, C. Cuxac (a cura di), *Cahiers de Linguistique Analogique* 5, Dijon 2008, pp. 179-226.
- Cuxac, C., Abbou, M.T., « LSF et pantomime : tentative de démarcation linguistique », in *Autour de la Langue des Signes*, Atti della Giornata di Studi n° 10, UFR di Linguistique générale et appliquée, 4 giugno 1983, Université René Descartes, Paris 1985, pp. 27-33.
- Cuxac, C., Antinoro Pizzuto, E., « Émergence, norme et variation dans les langues des signes : vers une redéfinition notionnelle », in *Langage et Société*, 2010, n. 131, pp. 37-53.
- Damasio, A., *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, tr. it. di F. Macaluso, Adelphi, Milano 1994.
- Davis, J.E., «Distinguishing language contact phenomena in ASL interpretation», in C. Lucas (a cura di), *The Sociolinguistics of the Deaf Community*, Academic Press, San Diego CA 1989, pp. 85-102.
- Davis, J.E., «Linguistic Transference and Interference. Interpreting between English and ASL», in C.B. Roy, J. Napier (a cura di), *The Sign Language Interpreting Studies Reader*, Benjamins Translation Library, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2015, pp. 186-201 (ediz. orig. 1990).
- Diderot, D., *Paradoxe sur le comédien*, a cura di S. Chaouche, Flammarion, Paris 2000 (ediz. orig. 1830).
- Ebbinghaus, H., Hessmann, J., «Signs and Words: Accounting for Spoken Language Elements in German Sign Language», in W.H. Edmondson, R.B. Wilbur (a cura di), *International Review of Sign Linguistics*, Lawrence Erlbaum Associates, New Jersey 1996.
- Ferguson, C.A., «La diglossia», in P.P. Giglioli (a cura di), *Linguaggio e Società*, Il Mulino, Bologna 1974, pp. 281-300.
- Finnegan, R., *Oral poetry: its nature, significance and social context*, Cambridge University Press, Cambridge 1977.
- Fónagy, I., *La vive voix. Essais de psychophonétique*, Payot, Paris 1983.

- Fontana, S., «Mouth Actions as Gestures in Sign Language», in A. Kendon, T. Russo Cardona (a cura di), *Dimensions of Gestures: Special Issue of Gesture*, 8, 1, John Benjamins, Amsterdam 2008, pp. 104-123.
- Fontana, S., *Linguaggio e multimodalità. Gestualità e oralità nelle lingue vocali e nelle lingue dei segni*, ETS, Pisa 2009.
- Fontana, S., *Tradurre lingue dei segni. Un'analisi multidimensionale*, Mucchi, Modena 2013.
- Fontana, S., «Traduzione e traducibilità tra lingue dei segni e lingue vocali» in *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 3, pp. 102-111, 2014a.
- Fontana, S., «Quando si traduce una lingua dei segni: problemi e prospettive» in B. Di Sabato, A. Perri (a cura di), *I confini della traduzione*, Libreria Universitaria, Padova 2014b.
- Fontana, S., «Tradurre la poesia: un percorso possibile tra segni e parole?», in *Blityri*, V, 1-2, 2016, pp. 129-142.
- Fontana, S., *Esiste la Cultura Sorda?*, in F. Calzolaio, E. Petrocchi, M. Valisano, A. Zubani (a cura di), *In Limine. Esplorazioni attorno all'idea di confine*, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, pp. 233-252.
- Fontana, S., Cuccio, V., «Metafora e Metonimia tra linguistica cognitiva e teoria della pertinenza. Uno studio delle lingue dei segni primarie», in *Rivista di Psicolinguistica Applicata/Journal of Applied Psycholinguistics*, XIII, 1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2013, pp. 83-112.
- Fontana, S., Fabbretti, D., «Classificazione e analisi delle forme labiali della LIS in storie elicitate», in C. Bagnara, G. Chiappini, M.P. Conte e M. Ott (a cura di), *Viaggio nella città invisibile*, Atti del II Convegno Nazionale sulla Lingua Italiana dei Segni, Genova, 25-27 settembre 1998, Edizioni Del Cerro, Pisa 2000, pp. 103-111.
- Fontana, S., Raniolo, E., «Interazioni tra oralità e unità segniche: uno studio sulle labializzazioni nella Lingua dei Segni Italiana (LIS)», in G.M. Schneider, M.C. Janner, B. Élie (a cura di), *Vox & Silentium. Études de linguistique et littérature romanes – Studi di linguistica e letteratura romanza – Estudios de lingüística y literatura románicas*, Atti del VII Dies Romanicus Turicensis, Peter Lang, Berna, 2015, pp. 241-258.
- Fontana, S., Raniolo, E., «I toponimi in LIS (Lingua dei Segni Italiana): quando la comunità Sorda denomina la Sicilia», *RION*, XXVI, 1/2020, pp. 230-253.

- Fontana, S., Roccaforte, M., «Lo strutturarsi e il destrutturarsi dei suoni nell'interazione con la Lingua dei Segni Italiana LIS», in M. Vayra, C. Avesani, F. Tamburini (a cura di), *Il farsi e disfarsi del linguaggio. Acquisizione, mutamento e destrutturazione della struttura sonora del linguaggio/Language acquisition and language loss. Acquisition, change and disorders of the language sound structure*, AISV, Milano 2015.
- Fontana, S., Roccaforte, M., «Oltre l'approccio assimilazionista nella descrizione LIS: quando la prassi comunicativa diventa norma», in B. Moretti, A. Kunz, S. Natale, E. Krakenberger (a cura di), *Le tendenze dell'italiano contemporaneo rivisitate*, Atti del LII Congresso Internazionale di Studi della Società Linguistica Italiana, Berna, 6-8 settembre 2018, Officinaventuno, Milano 2019, pp. 273-286.
- Fontana, S., Zuccalà, A., «Lo spazio sociale della sordità: da individuo a comunità», in C. Bagnara, S. Fontana, E. Tomasuolo, A. Zuccalà (a cura di), *I segni raccontano: esperienze, strumenti e metodologie*, Franco Angeli, Roma 2009, pp. 35-45.
- Fontana, S., Zuccalà, A., «L'interpretariato da e verso la lingua dei segni nella percezione dell'identità comunitaria sorda», in G. Massariello Merzagora, S. Dal Maso (a cura di), *I luoghi della traduzione: le interfacce*, Atti del XLIII Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (SLI), Verona, 24-26 settembre 2009, Bulzoni Editore, Roma 2011.
- Fontana, S., Zuccalà, A., «Dalla Lingua dei Sordi alla Lingua dei Segni: come cambia la comunità», in S. Fontana, E. Mignosi (a cura di), *Segnare, parlare, intendersi: modalità e forme*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012, pp. 31-49.
- Franchi, M.L., Maragna, S., *Manuale dell'interprete della lingua dei segni italiana. Un percorso formativo con strumenti multimediali per l'apprendimento*, Franco Angeli, Milano 2013.
- Fusellier-Souza, I., *Sémiogénèse des langues des signes : étude de langues des signes primaires (LSP) pratiquées par des sourds brésiliens*, Tesi di dottorato, Université Paris 8, 2004.
- Gaeta, L., Luraghi, S., *Introduzione alla linguistica cognitiva*, Carocci, Roma 2003.
- Gallese, V., Lakoff, G., *The brain's concepts: the role of the sensory-motor system in conceptual knowledge*, in «Cognitive Neuropsychology», 21, 2005.
- Gallese, V., Sinigaglia, C., «What is so special about embodied simulation?», in *Trends in Cognitive Sciences*, 15 (11), 2011, pp. 512-519.



- Garcia, B., *Contribution à l'histoire des débuts de la recherche linguistique sur la Langue des Signes Française (LSF) : Les travaux de Paul Jouison*, Tesi di dottorato, Université de Paris V, Paris 2000.
- Garcia, B., *Sourds, surdité, langue(s) des signes et épistémologie des sciences du langage. Problématiques de la scripturisation et modélisation des bas niveaux en Langue des Signes Française (LSF)*, Tesi di abilitazione a dirigere le ricerche, Universit  Paris 8, 2010.
- Garcia, B., Martinod, E., « Ancrage perceptif et invariant dans les langues des signes (LS), langues de sourds », in E. Biardzka, M. Dańko, G. Komur-Thillo, F. Marsac (a cura di), * cho des études romanes*, vol. XIII, Universit  de Boh me du Sud de esk  Bud jovice et Institut de langues et littératures romanes, République Tchèque 2017, pp. 73-88.
- Garcia, B., Perini, M., « Normes en jeu et jeu des normes dans les deux langues en présence chez les sourds locuteurs de la Langue des Signes Française (LSF) », *Langage et Société*, n. 131, 2010, pp. 75-93.
- Garcia, B., Sallandre, M.A., «Transcription systems for sign languages: a sketch of the different graphical representations of sign language and their characteristics», in C. M ller, A. Cienki, E. Fricke, S. Ladewig, D. McNeill, S. Te endorf (a cura di), *Body-Language-Communication. An international handbook on multimodality in human interaction*, vol. 1, De Gruyter Mouton 2013, pp. 1125-1338.
- Garcia, B., Sallandre, M.A., «Reference resolution in French Sign Language», in P. Cabredo Hofherr, A. Zribi-Hertz (a cura di), *Crosslinguistic studies on Noun Phrase structure and reference*, Syntax and Semantics series, vol. 39, Brill, Leiden 2014, pp. 316-364.
- Giuranna, R., Giuranna, G., *Sette poesie in Lingua Italiana dei Segni (LIS)*, CD-ROM, Edizioni Del Cerro, Pisa 2002.
- Giv n, T., «Iconicity, isomorphism, and non-arbitrary coding in syntax», in J. Haiman (a cura di), *Iconicity in Syntax*, John Benjamins, Amsterdam 1985, pp. 187-220.
- Goodwin, C., «Action and embodiment within situated human interaction», in *Journal of Pragmatics*, 32(10), 2000, pp.1489-1522.
- Goodwin, C., «Multimodality in human interaction», in *Calidosc pio*, 8 (2), 2010, pp. 85-98.
- Goody, J., *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralit  e scrittura*, tr. it. di P. Cesaretti, Il Saggiatore, Milano 1989 (ediz. orig. 1987).

- Humboldt, W., *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage* (tr. fr. ed. bilingue), Points Seuil, Paris 2000 (ediz. orig. 1828).
- Hurwitz, T.A., «Interpreters' effectiveness in reverse interpreting pidgin signed English and American sign language», in in C.B. Roy, J. Napier (a cura di), *The Sign Language Interpreting Studies Reader*, Benjamins Translation Library, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2015, pp. 103-122 (ediz. orig. 1980).
- Husserl, E., *Meditazioni Cartesiane*, Bompiani, Milano 2002 (ediz. orig. 1931).
- Iacoboni, M., *I neuroni specchio. Come capiamo ciò che fanno gli altri*, tr. it. di G. Olivero, Bollati Boringhieri, Torino 2011 (ediz. orig. 2008).
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris 1963.
- Jauß, H.R., *Storia della letteratura come provocazione*, tr. it. di P. Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 2016 (ediz. orig. 1967).
- Jouison, P., *Écrits sur la langue des signes française*, a cura di Brigitte Garcia, L'Harmattan, Paris 1995.
- Kay, P., McDaniel, C.K., «The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms», in *Language*, vol. 54, n. 3, 1978, pp. 610-646.
- Kendon, A., *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.
- Klima, E.S., Bellugi, U., *The signs of language*, Harvard University Press, Cambridge 1979.
- Ladd, P., *Understanding Deaf Culture. In search of Deafhood*, Multilingual Matters, Clevedon 2003.
- Lakoff, G., Johnson, M., *Philosophy in the flesh. The embodied mind and its challenge to Western thought*, Basic Books, New York 1999.
- Lakoff, G., Johnson, M., *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 2007 (ediz. orig. 1980).
- Lamothe, M., « Traduire la langue orale de Flora Aurima Devatine en trois dimensions », presentato al Colloque international « Traduire la performance / performer la traduction », EUR ArTeC, Laboratoires d'Aubervilliers, 12-13-14 dicembre 2019.



- Landowski, E., *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II, Formes sémiotiques*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- Landowski, E., «Unità del senso, pluralità di regimi», in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo (a cura di), *Narrazione ed esperienza. Intorno a una semiotica della vita quotidiana*, Meltemi Editore, Roma 2007.
- Lane, H., *When the mind hears. A history of the deaf*, Random House, New York 1984.
- Leigh, I.W., *A Lens on Deaf Identities*, Oxford University Press, New York 2009.
- Limousin, F., Blondel, M., « Prosodie et acquisition de la langue des signes française : Acquisition monolingue LSF et bilingue LSF-français », in M.A. Sallandre, M. Blondel (a cura di), *Acquiring Sign Language as a First Language/Acquisition d'une langue des signes comme langue première*, Special Issue of Language, Interaction and Acquisition, n° 1-1, 2010, pp. 82-109.
- Lo Piparo, F., *L'alterità come fondamento dell'identità. Riflessioni teoriche*, in E. Pistolesi e S. Schwarze (a cura di), *Vicini/lontani. Identità e alterità nella/della lingua*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, pp. 1-11.
- Macé, F., *Mimesis et Langues des Signes. Étude pragmatique de stratégies et dynamiques sémiotiques mimétiques observées dans des interactions spontanées en contextes émergent et international*, Tesi di dottorato, Université Paris 8 – Vincennes – Saint-Denis, 2017.
- Marghetis, T., Bergen, B.K., «Embodied meaning, inside and out: The coupling of gesture and mental simulation», in C. Müller, A. Cienki, E. Fricke, S. Ladewig, D. McNeill, J. Bressemer (a cura di), *Body-Language-Communication. An international handbook on multimodality in human interaction*, vol. 2, De Gruyter Mouton 2014, pp. 2000-2007.
- Martinet, A., *Éléments de linguistique générale*, Colin, Paris 1960.
- McNeill, D., *Hand and mind. What gestures reveal about thought*, University of Chicago Press, Chicago 1992.
- McNeill, D., *Gesture and Thought*, University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Meir, I., Padden, C., Aronoff, M., Sandler, W., «Body as subject», in *Journal of Linguistics*, 2007, vol. 43, n. 3, pp. 531-563.
- Merleau-Ponty, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

- Mesch, J., «Tactile Signing with One-Handed Perception», in *Sign Language Studies*, vol. 13, n. 2, 2013, pp. 238-263.
- Miles, D., *Gestures. Poetry in Sign Language*, Joyce Motion Picture Co., Northridge, CA 1976.
- Montanini Manfredi, M., Fruggeri, L., Facchini, M. (a cura di), *Dal gesto al gesto*, Cappelli, Bologna 1979.
- Ngũgĩ, W.T., *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Heinemann, London 1986.
- Ngũgĩ, W.T., *Moving the centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, East African Educational Publishers Ltd., Nairobi 1993.
- Nicodemus, B., *Prosodic markers and utterance boundaries in American Sign Language interpretation*, Gallaudet University Press, Washington DC 2009.
- Ong, W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna 2014 (ediz. orig. 1982).
- Ormsby, A., *The poetry and poetics of American Sign Language*, tesi di dottorato non pubblicata, Stanford University, Stanford, CA 1995.
- Padden, C., «The deaf community and the culture of Deaf people», in C. Baker e R. Battison (a cura di), *Sign language and the deaf community. Essays in honor of William C. Stokoe*, National Association of the Deaf, Silver Spring MD 1980, pp. 89-103.
- Padden, C., «The Deaf Community and the Culture of Deaf People», in S. Wilcox (a cura di), *American Deaf Culture. An Anthology*, Linstok Press, Silver Spring, MD 1989.
- Padden, C., Humphries, T., *Deaf in America. Voices from a culture*, Harvard University Press, Cambridge MA 1988.
- Padden, C., Humphries, T., *Inside Deaf culture*, Harvard University Press, Cambridge MA 2005.
- Peirce, C.S., *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1931-1958.
- Peters, C.L., *Deaf American Literature. From Carnival to the Canon*, Gallaudet University Press, Washington, DC 2000.
- Pietrandrea, P., *Analisi semiotica dei dizionari della Lingua Italiana dei Segni*, Tesi

del corso di laurea in Filosofia, Università La Sapienza, Roma 1995.

- Pietrandrea, P., «L'approccio socio-semiotico alle lingue dei segni. Una testimonianza», in A. Thornton, M. Voghera (a cura di), *Per Tullio De Mauro*, Aracne, Roma 2012, pp. 265-285.
- Pinto, M.A., Volterra, V. (a cura di), «Bilinguismo lingue dei segni/lingue vocali. Aspetti educativi e psicolinguistici», in *Rivista di Psicolinguistica Applicata*, Numero monotematico, VIII, 3, 2008.
- Platone, *Sofista*, tr. it. di F. Fronterotta, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2007.
- Platone, *Cratilo*, tr. it. di E. Martini, introduzione e note di C. Licciardi, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2018.
- Radutzky, E. (a cura di), *Dizionario bilingue elementare della Lingua Italiana dei Segni*, Edizioni Kappa, Roma 1992.
- Raniolo, E., Fontana, S., «La scrittura pragmatica: un'esperienza di didattica dell'italiano ai sordi», in R. Grassi (a cura di), *La scrittura per l'italiano L2*, Atti del Convegno «La scrittura per l'apprendimento dell'italiano L2», Università degli Studi di Bergamo, Centro di Italiano per Stranieri, 6-8 giugno 2018, in stampa.
- Rinaldi, P., Di Mascio, T., Knoors, H., Marschark, M., *Insegnare agli studenti sordi*, Il Mulino, Bologna 2015.
- Rosenwein, B.H., *Emotional communities in the early middle ages*, Cornell University Press, New York 2006.
- Russo Cardona, T., *Immagini e metafore nelle lingue parlate e segnate. Modelli semiotici e applicazioni alla LIS (Lingua Italiana dei Segni)*, tesi di dottorato, 1999.
- Russo Cardona, T., *La mappa poggiata sull'isola. Iconicità e metafora nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria, Rende 2004.
- Russo Cardona, T., Volterra, V., *Le lingue dei segni: storia e semiotica*, Carocci, Roma 2007.
- Sacks, O., *Seeing Voices. A Journey into the World of the Deaf*, University of California Press, Los Angeles 1989.
- Sallandre, M.A., « Va et vient de l'iconicité en langue des signes française », *Acquisition et interaction en langue étrangère*, 15, 2001, caricato online il

9 novembre 2010.  
<http://aile.revues.org/1405>  
Consultato il 30 giugno 2020

- Sallandre, M.A., *Compositionnalité des unités sémantiques en langues des signes. Perspective typologique et développementale*, Tesi di abilitazione a dirigere le ricerche, Université Paris 8, 2014.
- Saussure, F., *Ecrits de linguistique générale*, a cura di S. Bouquet e R. Engler, Gallimard, Paris 2002.
- Schembri, A.C., «Documenting sign languages», in P.K. Austin (a cura di), *Language Documentation and Description*, vol. 7, School of African and Oriental Studies, London 2010, pp. 105-143.
- Schembri, A.C., Johnston, T., «Sociolinguistic Variation in the Use of Fingerspelling in Australian Sign Language», in *Sign Language Studies*, Gallaudet University Press, vol. 7, n. 3, Spring 2007, pp. 319-347.
- Schembri, A.C., Lucas, C. (a cura di), *Sociolinguistics and Deaf Communities*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Schetrit, O., *La culture sourde. Approche filmique de la création artistique et des enjeux identitaires des Sourds en France et dans les réseaux transnationaux*, Tesi di dottorato, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 2016.
- Simone, R. (a cura di), *Iconicity in language*, John Benjamins, Amsterdam 1995.
- Stokoe, W., *Sign Language Structure. An outline of the visual communication systems of the American deaf*, Studies in Linguistics, Occasional Papers, 8, University of Buffalo, Buffalo, NY 1960.
- Stokoe, W., «Syntactic Dimensionality: Language in Four Dimensions», relazione presentata alla *New York Academy of Sciences*, novembre 1979.
- Stokoe, W., «Semantic Phonology», in *Sign Language Studies*, 71, 1991, pp. 107-114.
- Sutton, V., *Lessons in SignWriting – Textbook and Workbook*, Deaf Action Committee for SignWriting (2a edizione), La Jolla 1999.
- Sutton-Spence, R., *Analysing Sign Language Poetry*, Palgrave, Basingstoke 2005.
- Sutton-Spence, R., «Spatial metaphor and expressions of identity in sign language poetry», in *Metaphorik.de*, 19, 2010, pp. 47-86.

- Sutton-Spence, R., de Quadros, R.M., «“I am the book” – Deaf poets’ views on signed poetry», in *Journal of Deaf Studies and Deaf Education*, 19 (4), 2014, pp. 546-558.
- Taub, S., *Language from the body. Iconicity and Metaphor in American Sign Language*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Toccaceli, D., Bordi, L., Nofrini, L., Polzoni, N., Radutzky, E., Scalzone, A., «L’esperienza bilingue in una bambina sordocieca dalla nascita», in C. Bagnara, G. Chiappini, M.P. Conte e M. Ott (a cura di), *Viaggio nella città invisibile*, Atti del II Convegno Nazionale sulla Lingua Italiana dei Segni, Genova, 25-27 settembre 1998, Edizioni Del Cerro, Pisa 2000, pp. 254-259.
- Turner, G.H., «How is Deaf Culture? Another perspective on a fundamental concept», in *Sign Language Studies*, 83, 1, 1994, pp. 103-126.
- Valli, C., «The nature of a line ASL Poetry», in W.H. Edmondson, F. Karlsson (a cura di), *SLR '87: Papers from the Fourth International Symposium on Sign Language Research*, Lappeenranta, Finland, 15-19 luglio 1987, International Studies on Sign Language and Communication of the Deaf, Signum Press, Hamburg 1990, pp. 171-182.
- Valli, C., *ASL Poetry. Selected Works of Clayton Valli* (DVD), Dawn Pictures, San Diego 1995.
- Volterra, V. (a cura di), *I segni come parole. Prospettive di ricerca sulla comunicazione dei sordi*, Bollati Boringhieri, Torino 1981.
- Volterra, V., *La lingua dei segni italiana: la comunicazione visivo-gestuale dei sordi* (a cura di), Il Mulino, Bologna 2004 (ediz. orig. 1987).
- Volterra, V., Roccaforte, M., Di Renzo, A., Fontana, S., *Descrivere la lingua dei segni italiana. Una prospettiva cognitiva e sociosemiotica*, Il Mulino, Bologna 2019.
- Weinreich, U., *Lingue in contatto*, UTET, Torino 2008 (ediz. orig. 1963).
- Wenger, E., *Comunità di pratica. Apprendimento, significato e identità*, Raffaello Cortina, Milano 2006 (ediz. orig. 1998).
- Whorf, B.L., *Linguaggio, pensiero e realtà*, Bollati Boringhieri, Torino 1970.
- Wilbur, R.B., *American Sign Language: Linguistic and Applied Dimensions*, Little, Brown and Company, Boston 1987.

Wilbur, R.B., «Phonological and prosodic layering of non-manuals in American Sign Language», in K. Emmorey, H. Lane (a cura di), *The Signs of Language Revisited. An anthology to honor Ursula Bellugi and Edward Klima*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah 2000, pp. 214-241.

Wilcox, P.P., *Metaphor in American Sign Language*, Gallaudet University Press, Washington DC 2000.

Zaghetto, A., *Nuove prospettive sulla produzione artistica in Lingua dei Segni Italiana (LIS)*, Guerra Edizioni, Perugia 2013.

Zuccalà, A. (a cura di), *Cultura del gesto e cultura della parola. Viaggio antropologico nel mondo dei sordi*, Meltemi, Roma 1997.

#### **TRADUTTOLOGIA E CRITICA DELLE TRADUZIONI**

Apel, F., *Il movimento del linguaggio. Una ricerca sul problema del tradurre*, a cura di E. Mattioli e R. Novello, tr. it. di R. Novello, Marcos y Marcos, Milano 1997 (ediz. orig. 1982).

Baker, M. (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Routledge, London-New York 1998.

Bandia, P.F., «Représentation ethnographique du sujet postcolonial dans la langue de l'autre », in A. Lavieri, D. Londei (a cura di), *Traduire l'autre : pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*, Cahiers d'ethnotraductologie, L'Harmattan Italia, Torino 2018, pp. 77-99.

Belova, M., «Giovanni Raboni as a translator of Baudelaire: "un compito infinito"», in T. Franco, C. Piantanida (a cura di), *Echoing voices in Italian Literature: tradition and translation in the 20th century*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018.

Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2014 (ediz. orig. 1936).

Berman, A., *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris 1984.

Berman, A., *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Parigi 1999 (ediz. orig. 1985).

Berman, A., *Pour une critique des traductions : John Donne*, Gallimard, Paris 1995.

- Bernardelli, G., *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, EDUCatt, Milano 2015 (ediz. orig. 1972).
- Bode, C., *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Niemeyer, Tübingen 1988.
- Cronin, M., *Translation and Globalization*, Routledge, London – New York 2003.
- Cronin, M., *Translation and Identity*, Routledge, London – New York 2006.
- Derungs, U.G.G., «Tradurre per una minoranza linguistica: a che pro? Il problema della traduzione letteraria romancia visto nel contesto del *Rumantsch Grischun*», in C. Vallini, A. De Meo, V. Caruso (a cura di), *Traduttori e Traduzioni*, Liguori, Napoli 2011.
- Folena, G., *Volgarizzare e tradurre*, Einaudi, Torino 1994 (ediz. orig. 1991).
- Gadamer H.G., *Verità e metodo*, traduzione di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1997, ediz. orig. 1960.
- Gile, D., *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training*, Benjamins Translation Library, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 2009.
- Jakobson, R., Lévi-Strauss, C., « “Les Chats” de Charles Baudelaire », in *L’Homme*, tome 2, n. 1, 1962, pp. 5-21.  
[http://www.persee.fr/doc/hom\\_0439-4216\\_1962\\_num\\_2\\_1\\_366446](http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1962_num_2_1_366446)  
 Consultato il 5 ottobre 2020
- Jolly, É., « Ethnologues et interprètes en Pays dogon : stratégies de traduction et enjeux interprétatifs (1931-1956) », in A. Lavieri, D. Londei (a cura di), *Traduire l’autre : pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*, Cahiers d’ethnotraductologie, L’Harmattan Italia, Torino 2018, pp. 115-138.
- Kloepfer, R., *Poetik und Linguistik*, Fink Verlag, München 1975.
- Ladmiral, J.R., *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris 1994 (ediz. orig. 1979).
- Ladmiral, J.R., *Sourcier ou cibliste*, Les Belles Lettres, Paris 2014.
- Lavieri, A. (a cura di), *La traduction entre philosophie et littérature/La traduzione fra filosofia e letteratura*, L’Harmattan Italia/L’Harmattan, Torino-Paris 2004.



- Lavieri, A., *Introduzione a «Della traduzione: dall'estetica all'epistemologia» di J.R. Ladmiral*, a cura di A. Lavieri, Mucchi, Modena 2009.
- Lavieri, A., « Homo translator. Notes pour une anthropologie comparative de la traduction », in S. Klimis, I. Ost, S. Vanasten (a cura di), *Translatio in fabula. Enjeux d'une rencontre entre fictions et traductions*, Facultés universitaires Saint-Louis, Bruxelles 2010, pp. 117-127.
- Lavieri, A., «Introduzione - Le comunità del tradurre: dalle pratiche teoriche al mondo editoriale», in V. Benzo, F. Impellizzeri, A. Lavieri, L. Trovato (a cura di), *Les Liaisons plurilingues. Lingue, culture, professioni*, Mercurus, Mucchi (produzione digitale), 2014.  
[https://www.academia.edu/18966224/Introduzione\\_Le\\_comunit%C3%A0\\_del\\_tradurre\\_dalle\\_pratiche\\_teoriche\\_al\\_mondo\\_editoriale](https://www.academia.edu/18966224/Introduzione_Le_comunit%C3%A0_del_tradurre_dalle_pratiche_teoriche_al_mondo_editoriale)  
 Consultato il 4 settembre 2020
- Lavieri, A., *Translatio in fabula. La letteratura come pratica teorica del tradurre*, Editori Riuniti, Roma 2016a (ediz. orig. 2007).
- Lavieri, A., «Tradurre il Mon Faust. Il senso, la scena, la voce», in *Testo a fronte*, n. 55, II semestre, 2016b, pp. 25-32.
- Lavieri, A., Londei, D. (a cura di), *Traduire l'autre : pratiques interlinguistiques et écritures ethnographiques*, Cahiers d'ethnotraductologie, L'Harmattan Italia, Torino 2018.
- Le Blanc, C., *Histoire naturelle de la traduction*, Les Belles Lettres, Collezione « Traductologiques », Paris 2019.
- Leopardi, G., *Zibaldone*, a cura di Rolando Damiani, «I Meridiani» Mondadori, Milano 1997.
- Luperini, R., Cataldi, P., Marchiani, L., Marchese, F., Donnarumma, R., *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, Edizione verde modulare, vol. 2 tomo IX, G.B. Palumbo Editore, Palermo 1998.
- Mattioli, E., «Presentazione», in E. Mattioli (a cura di), *Mimesis*, Studi di Estetica, 7/8, III serie, anno XXI, fasc. I/II, 1993.
- Mattioli, E., *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena 2001.
- Mattioli, E., *Il problema del tradurre (1965-2005)*, a cura di A. Lavieri, Mucchi, Modena 2017.
- Meschonnic, H., *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la*



- traduction*, Gallimard, Paris 1973.
- Meschonnic, H., *Critique du Rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982a.
- Meschonnic, H., « Qu'entendez-vous par oralité ? », in *Langue française*, n. 56, 1982b, pp. 6-23.  
[https://www.persee.fr/doc/lfr\\_0023-8368\\_1982\\_num\\_56\\_1\\_5145](https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1982_num_56_1_5145)  
 Consultato il 6 giugno 2020
- Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse 1999.
- Meschonnic, H., *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Lagrasse 2007.
- Meschonnic, H., Dessons, G., *Traité du rythme : des vers et des proses*, Dunod, Paris 1998.
- Mounin, G., *Les belles infidèles*, Cahiers du Sud, Paris 1955.
- Mounin, G., *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris 1963.
- Orazi, E., *La poesia visiva*, Edizioni Simple, Macerata 2010.
- Prete, A., *Nota sulla traduzione*, in Baudelaire, C., *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003.
- Prete, A., *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006 (ediz. orig. 1980).
- Prete, A., *I fiori di Baudelaire. L'infinito nelle strade*, Donzelli, Roma 2007.
- Primo, N., « Al chiaror delle nevi ». *Poeti-traduttori francesi di Giacomo Leopardi a confronto*, Milella, Lecce 2020.
- Ricœur, P., *La traduzione. Una sfida etica*, a cura di D. Jervolino, Morcelliana, Brescia 2001.
- Rigoni, M.A., « Sainte-Beuve et Leopardi », in Sainte-Beuve, C.A., *Portrait de Leopardi*, Allia, Paris 1994.
- Santacroce, A., *La visio mentis dans L'infinito de Leopardi*, 1988.  
<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/13-14/Santacroce.pdf>  
 Consultato il 10 settembre 2020
- Scotto, F., *Il senso del suono. Traduzione poetica e ritmo*, Donzelli, Roma 2013.

- Serban, N., *Leopardi et la France. Essai de littérature comparée*, Champion, Paris 1913.
- Tedlock, D., *The spoken word and the work of interpretation*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1983.
- Vago, D., «Una ricezione che continua», in G. Bernardelli, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, EDUCatt, Milano 2015.
- Venuti, L., *Rethinking Translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*, Routledge, London-New York 1992.
- Venuti, L., *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995.
- Venuti, L., *The Scandals of Translation. Towards an ethics of difference*, Routledge, London-New York 1998.

#### TESTI POETICI

- Baudelaire, C., « Les chats » (LXVI), in *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par C. Pichois, Collection « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, Paris 1961, pp. 63-64.
- Baudelaire, C., *I fiori del male*, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Mauro Liistro Editore, Roma 2017 (ediz. orig. 1893).
- Baudelaire, C., *Poesie e prose*, traduzione e cura di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1973.
- Baudelaire, C., *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003.
- Bonnefoy, Y., *Keats et Leopardi, quelques traductions nouvelles*, Mercure de France, p. 43, 2000.
- Giuranna, G., «Musica», in R. Giuranna, G. Giuranna, *Sette poesie in Lingua dei Segni Italiana (LIS)*, CD-ROM, Edizioni Del Cerro, Pisa 2002.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ew0ZTATQzko&t=1s>  
 Consultato il 9 ottobre 2020
- Leopardi, G., *Canti*, in *Œuvres*, traduzione di Philippe Jaccottet, Editions Mondiales, p.1659, Paris 1964.
- Leopardi, G., «L'Infinito» (XII), in *Canti*, introduzione di F. Gavazzeni, note di F.

Gavazzeni e M.M. Lombardi, 3a ed., Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2001, pp. 267-274.

Sainte-Beuve, C.A., *Portrait de Leopardi*, Allia, Paris 1994 (ediz. orig. 1844).

## SITOGRAFIA

Célestins - Théâtre de Lyon

<http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php/Saisons/1991-1992/Les-Pierres>

Consultato il 26 gennaio 2020

Coro «Mani Bianche», Scuola Popolare di Musica di Testaccio

<https://www.scuolamusicatestaccio.it/didattica/corsi-musica-per-bambini-e-ragazzi/coro-mani-bianche/>

Consultato il 25 agosto 2020

Deaf-Beat Summit, workshop, 1984 (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=n-9vy4sIojA>

<https://www.youtube.com/watch?v=nQdbAbhOWI8>

Consultato il 5 luglio 2020

Della Maggiora, N., traduzione di «Se questo è un uomo» di Primo Levi (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=Mgg3cg6spDY>

Consultato il 28 luglio 2020

Elix, dizionario di LSF online

<https://dico.elix-lsf.fr/>

Consultato il 28 settembre 2020

Gallaudet University (sito ufficiale)

<https://www.gallaudet.edu/>

Consultato il 20 maggio 2020

Gallaudet University, «ProTactile Romeo and Juliet: Theatre by/for the DeafBlind» (video)

[https://www.youtube.com/watch?v=btB\\_nePm860](https://www.youtube.com/watch?v=btB_nePm860)

Consultato il 19 ottobre 2020

Grilli, F., «La conversazione», con N. Della Maggiora (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=O34uulsSWzU>

Consultato il 29 settembre 2020

Il treno 33 (toponimi in LIS)

<https://www.iltreno33.it/geografia-in-lis-2/>

Consultato il 24 giugno 2020

Laboratorio Zero (storia)

<http://www.laboratoriozero.it/index.php/features/about-hot-theatre>

Consultato il 14 giugno 2020

Lega del Filo d'Oro, 7<sup>a</sup> Conferenza Nazionale delle Persone Sordocieche «Libertà e Partecipazione», 2014 (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=kdC8vokypug>

Consultato il 14 giugno 2020

Les Mains Balladeuses, traduzione di « Hier Encore » di Charles Aznavour (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=7v7fwLme46M>

Consultato il 23 agosto 2020

Miles, D., «Elephants Dancing» (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=tTQamyRXuos>

Consultato il 29 ottobre 2020

Miles, D., «Language for the eye» (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=tgNAe8Rgli4>

Consultato il 18 settembre 2020

Rosato, G., Intervista alla regista di «Laboratorio Zero», di Gruppo Silis (video)

<https://www.grupposilis.it/notizieinlis/index.php/esperienza-di-vita-e-lavoro/cinema-teatro-musica/45-regista-1-parte-2>

<https://www.grupposilis.it/notizieinlis/index.php/esperienza-di-vita-e-lavoro/cinema-teatro-musica/44-regista-2-parte>

Consultato il 24 giugno 2020

Scott, P., «Three Queens» (video)

<https://www.youtube.com/watch?v=sbrCfrlfIRg>

Consultato il 19 settembre 2020

Spread The Sign, dizionario di lingua dei segni online

<https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>

Consultato il 28 ottobre 2020

Sun Kim, C., Mostra al MoMA

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/5/works/>

Consultato il 30 agosto 2020

Sun Kim, C., TED Talk (video)

[https://www.ted.com/talks/christine\\_sun\\_kim\\_the\\_enchanting\\_music\\_of\\_sign\\_language#t-77666](https://www.ted.com/talks/christine_sun_kim_the_enchanting_music_of_sign_language#t-77666)

Consultato il 31 agosto 2020

Sun Kim, C., «The sound of non-sounds»

<http://christinesunkim.com/work/the-sound-of-non-sounds/>

Consultato il 2 settembre 2020

TG1 LIS (video)

<https://www.rainews.it/dl/rainews/media/Le-notizie-del-giorno-il-Tg1-LIS-per-non-udenti-di-giovedi-26-marzo-2020-91eec7ed-5f90-4504-a680-1832df874b7e.html>

Consultato il 28 agosto 2020

Théâtre IVT (archivi)

<http://ivt.fr/archives>

Consultato il 16 giugno 2020

Traduire la performance / Performer la traduction, convegno internazionale, 2019

<https://translatingperformance.blogspot.com/>

Consultato il 12 settembre 2020

Trésor de la Langue Française informatisé, dizionario di francese online

<http://atilf.atilf.fr/>

Consultato il 29 settembre 2020