

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA

DIPARTIMENTO DI INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

CORSO di LAUREA IN

MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

La traducibilità da lingue vocali a lingue segnate:
Analisi comparata di scelte traduttive in due diverse versioni di
“Se questo è un uomo”

CANDIDATO

Arianna Masutti

RELATORE

Pietro Celo

Anno Accademico 2018/2019

Primo Appello

INDICE

1. Introduzione.....	pag. 3
2. La traduzione della e nella Lingua dei Segni.....	pag. 5
3. Tradurre la poesia nella Lingua dei Segni.....	pag. 9
4. Traduzioni a confronto.....	pag. 12
4.1 Analisi di <i>Se questo è un uomo</i> in Italiano.....	pag. 13
4.2 Analisi e confronto di <i>Se questo è un uomo</i> in due versioni in LIS.....	pag. 19
5. Conclusione.....	pag. 32
6. Bibliografia.....	pag. 34
7. Sitografia.....	pag. 35

1. Introduzione

Esiste un modo definito per cristallizzare immagini, emozioni, pensieri? Cosa significa tradurre verso una lingua “non vocale”? E come si distingue una buona traduzione da una che non lo è?

Il presente elaborato nasce dalla mia grande passione per il mondo delle lingue segnate, coltivata e cresciuta con il passare del tempo. L’idea di analizzare la questione della traducibilità di testi poetici concepiti originariamente in una lingua vocale per essere riproposti poi in Lingua dei Segni risponde alla possibilità di soddisfare il bisogno (forse ancora inappagato e allo stesso tempo impellente) di servire una causa che va al di là dei miei interessi strettamente personali.

Quello della Lingua dei Segni è di per sé un mondo ancora troppo sconosciuto ed appartato, nonostante le costanti lotte per un pieno ed effettivo riconoscimento della lingua che hanno segnato la sua storia e la sua evoluzione. La ricerca in questo ambito è risultata essere ancora più difficoltosa a causa della limitata bibliografia in merito alle questioni prese in esame. Per queste ragioni ritengo che sia importante e necessario riflettere e scrivere a proposito di un tema su cui si è discusso ancora troppo poco e che lascia numerose sfumature ancora da scoprire. Quello della traduzione è un aspetto piuttosto peculiare da analizzare, in quanto il passaggio tra le due lingue qui selezionate, implica problematiche che rappresentano una sfida ancora più grande rispetto a quella già rappresentata dalla comune traduzione interlinguistica.

Nell’atto di tradurre ci si trova costantemente di fronte a delle scelte e, come spesso accade, si prova una sensazione di preoccupazione di fronte alla grandezza del testo che dobbiamo affrontare. Probabilmente è ancora più grande la paura che si prova nel momento in cui il grande passo che dobbiamo fare prevede un cambiamento di coordinate più estraniante e destabilizzante del solito.

L’analisi elaborata nasce quindi con l’obiettivo di comprendere la natura della traduzione e della comunicazione, non semplicemente considerate in quanto tali ma osservate in un contesto ed ottica distinti. Si ha qui lo scopo di sviscerare le dinamiche traduttive che si vengono a creare nel passaggio tra lingue vocali e lingue segnate, inserite nel contesto, tanto affascinante quanto difficile da affrontare, del testo poetico. Per essere ancora più precisi e delucidare la questione più nello specifico, si vuole in realtà affrontare il problema della traducibilità di testi poetici “in senso attivo”, ossia ricreati in una nuova versione che nasce dal trasferimento di poeticità dalla Lingua Italiana alla Lingua dei Segni Italiana (a seguito più volte menzionata con il solo acronimo LIS).

Come verrà illustrato successivamente è stato qui necessario approfondire e fare una serie di riflessioni in merito al meccanismo traduttivo tra lingue vocali e lingue segnate, analizzando congiuntamente le conseguenze che queste hanno sul concetto di traducibilità che finora ha sempre posto al centro dell’analisi traduttologica le sole lingue vocali, la cui identità e il cui valore sono sempre stati riconosciuti.

L'atto traduttivo deve essere quindi inteso come atto dinamico e creativo, origine imprescindibile della modifica ed evoluzione di entrambe le lingue coinvolte nel processo. Da ciò deriva il risultato della pressione che l'utente esercita sulla lingua, superando i limiti delineati nella ricerca di riprodurre un'equivalenza formale e ponendo al centro dell'attenzione un cambiamento totale delle strutture cardine della lingua di partenza¹. Questo cambiamento deriva dal fatto che non stiamo qui affrontando una questione traduttiva unicamente "interlinguistica", bensì "intramorfica" ed "intersemiotica", in quanto relativa al passaggio tra sistemi di rappresentazione e di segni diversi, fondata quindi sulla "transizione materica", consapevole e ricercata, che parte da una modalità comunicativa acustico-vocale per passare ad una visivo-gestuale. Date queste premesse, è fondamentale comprendere quanto agli estremi del processo traduttivo non ci siano in realtà due lingue ma due "metalingue" (Fontana, 2014) ossia due modalità differenti di percepire, interpretare e parlare del mondo che, nel caso della Lingua dei Segni, implicano al contempo un destino ontologico, uno "stare al mondo" (Buonomo e Celo, 2010), del tutto contrapposto a quello concepito per i parlanti di lingue vocali.

Questa discrepanza nasce dalle differenze biologiche esistenti tra gli utenti delle due lingue, dall'utilizzo di canali diversi e dalla centralità di uno strumento come il corpo che, nella Lingua dei Segni, va a sostituire lo strumento vocale, costituendo lo stesso concetto di traducibilità della lingua. Esso, congiuntamente all'uso dello spazio, risulta essere un importante mezzo grammaticale che funge a riprodurre in modo iconico il mondo reale, regolando i caratteri di spazio e tempo. L'equilibrio tra la Lingua Italiana e la LIS è quindi molto labile e complesso in quanto la loro natura non equipotente emerge notevolmente nel processo traduttivo: la morfologia flessiva dell'Italiano e quella isolante della Lingua dei Segni nel momento in cui entrano in contatto si scontrano inevitabilmente e si traducono in un continuo "dire e riflettere sul dire" (Fontana, 2014: 106). L'asimmetria tra le due potrebbe quindi generare vuoti linguistici e/o lessicali ma affinché si possano porre domande e risolvere i possibili problemi legati alla traducibilità della Lingua Italiana in Lingua dei Segni sono necessari uno studio ed una riflessione preventiva sull'oggetto linguistico di nostro interesse.

Stabilito ciò, l'analisi qui realizzata pone al centro dell'attenzione due versioni tradotte in Lingua dei Segni di una delle poesie cardine della letteratura italiana ed internazionale: "Se questo è un uomo" di Primo Levi. Utilizzando questo importante strumento si cercherà qui di capire quanto la LIS riesca a rendere nuovamente giustizia alla poesia originale in tutto e per tutto, stabilendo le differenze che si possono registrare tra le due versioni e definendo così il concetto di traducibilità (in questo caso

¹ I temi qui affrontati riprendono e sviscerano alcune questioni trattate in:
Celo, P. (a cura di) (2015). *I segni del tradurre. Riflessioni sulla traduzione in Lingua dei Segni Italiana*. Roma: Aracne editrice.
Fontana, S. (2013). *Tradurre Lingue dei Segni. Un'analisi multidimensionale*, Modena: Mucchi.

poetica) verso le lingue segnate. Il presente elaborato si articola quindi in 5 parti: le prime due sono puramente teoriche, concepite al fine di delineare le caratteristiche principali della Lingua dei Segni Italiana, vista in un'ottica traduttiva ed evidenziando quali siano i possibili problemi che si possono riscontrare in questo processo. In secondo luogo, l'attenzione sarà focalizzata sulla poeticità della LIS, illustrando le principali tecniche adottate da questa lingua nella creazione di un testo poetico. Una volta terminata la parte teorica si passerà, come anticipato, all'analisi approfondita del testo di partenza, analizzando e riflettendo sulle innumerevoli sfumature inserite da Levi nel suo capolavoro. Ciò sarà fondamentale al fine sviscerare e comprendere al meglio le due versioni della poesia in Lingua dei Segni, analizzate singolarmente e successivamente messe a confronto. Al termine di questa fase saranno quindi tratte le conclusioni dell'analisi presentata, cercando di capire, a fronte dei ragionamenti fatti, se sia possibile dare una risposta alle numerose domande poste e in che termini il processo traduttivo verso la LIS si possa considerare riuscito.

È importante precisare tuttavia che con il presente elaborato non si ha in realtà alcuna pretesa di formulare una nuova teoria, o simili, bensì l'obiettivo è quello di porre una serie di domande, sollevare problemi legati quasi esclusivamente ad una questione prettamente metodologica, formulando una sorta di proposta di "modello traduttivo" di norma seguito nella (ri)costruzione dell'Italiano, in una nuova versione in Lingua dei Segni che, al termine di ogni processo traduttivo, modifica e aggiorna la propria struttura.

2. La traduzione della e nella Lingua dei Segni

Non troveremo nella lingua un fedele ricalco di ciò che la comunità pensa; non tutto deve essere esplicitato perché molto di ciò che vive nella comunità vi vive allo stato latente. (Fontana, 2013: 11)¹

Come si può ricreare e comunicare un messaggio che rimanga equivalente nel passaggio tra due lingue che in fondo non si equivalgono? In che termini viene inteso il concetto di traduzione, o meglio, di traducibilità tra lingue vocali e lingue segnate?

“Tradurre” vuole significare “costruire”, o meglio, “massimizzare la pertinenza” (Fontana, 2013: 14²) nella costruzione di un prodotto linguistico che ambisce a rispecchiare un qualsivoglia testo originale nella sua totalità. L'obiettivo perseguito nella fase traduttiva è quello di ricreare una sorta di equivalenza formale e sostanziale tra una lingua e l'altra, o meglio, tra due sistemi che sfruttano codici, canali e sensi differenti, riflessi in un'organizzazione mentale e percettiva altrettanto diverse. Questo tipo di ricerca è principalmente costituito da una serie di fasi che consistono nella

¹ Cardona, G. R. (1985). *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari: Laterza, p. 1.

² Si fa riferimento a Sperber, D. e D. Wilson, (1986). *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell. 2 ed. 1995, trad. it. a cura di Origgi, G. (1993) *La Pertinenza*, Milano: Anabasi.

rappresentazione dell'architettura costituente una lingua, nella sua successiva scomposizione e ricostruzione al fine di definirne nuovi tratti e sfumature. Questo vuol quindi dire che tradurre significa ripensare una lingua, oggettivizzare un sistema che viene poi soggettivizzato dal singolo utente (cfr. Fontana, 2014).

A questo proposito, nel mondo della traduzione in generale e, ancora di più nel nostro caso, è molto interessante e particolarmente azzeccata l'applicazione del concetto tedesco di "*streben*", traducibile con l'idea di "tendere, aspirare, volgere" verso una determinata direzione, al fine di raggiungere un qualcosa. È qui pienamente rispecchiato la ricerca, il moto verso una forma di equivalenza che vada oltre i limiti materici e riesca a rendere giustizia ad un sistema linguistico totalmente differente da qualsiasi lingua vocale, mantenendo tuttavia un giusto livello di fedeltà a quest'ultima. Tale processo può però essere realizzato solo a seguito di una completa analisi di quanto viene espresso nel testo di partenza. Ciò prevede sicuramente la presa in considerazione di contesto, storia e intenzioni dell'autore che lo hanno portato a formulare un preciso prodotto linguistico in una determinata forma, per poi ripensare il significante, solo successivamente, per mezzo di tratti veicolanti materialmente e strutturalmente differenti.

Quello preso in esame è, nel nostro caso, un processo che viene effettuato spostandosi verso una lingua di minoranza, una facoltà di linguaggio, che vanta tuttavia di una ricchezza non ancora sufficientemente apprezzata e che dispone di una grande varietà di possibili attuazioni, esclusivamente tipiche della sua specificità. A queste conclusioni non si è però arrivati facilmente, in quanto stiamo parlando di una lingua, specchio della sua storia, segnata da continue lotte mirate al riconoscimento del suo valore, costantemente minato dall'opposizione di modelli educativi che guardavano al "gesto" come fonte di minaccia per il mondo della parola. Questo pericolo, rappresentato da ciò che al tempo si definiva "linguaggio dei segni" o addirittura "dei gesti" (in quanto non sufficientemente importante per assumere i caratteri di "lingua"), è stato per anni ostacolato mediante la censura del suo uso, limitato a contesti familiari e quindi informali, per cui si è giunti ad un suo riconoscimento graduale solo con il passare del tempo. Non approfondendo ulteriormente questioni storiche di grande rilevanza ma altrettanto impegnative, si vuole qui sottolineare tuttavia come date circostanze vadano tenute in considerazione allo scopo di raggiungere una consapevolezza diversa, fondamentale in questo contesto.

Al fine di svolgere questo tipo di analisi è inoltre essenziale comprendere la natura del concetto di traduzione, o meglio, di traducibilità, e la sua evoluzione in questo peculiare contesto che coinvolge l'Italiano e la LIS, delineando chiaramente il filo rosso che connette le due lingue. Questo processo coinvolge due universi linguistici e culturali che entrano in contatto tra loro, fondendosi, e facendo emergere problemi legati alla trasposizione della materia significante e della nuova struttura

linguistica che, nel testo di arrivo, dovrà essere del tutto ripensata. Ciò risulta essere legato alle potenzialità semiotiche delle due lingue che, nel percorso traduttivo, interagiscono tra loro in modo costante e dinamico. Trattando la questione tanto interessante quanto complicata del processo di transizione tra una lingua acustico-visuale e una visivo-gestuale, lo studio della “linguisticità” di quest’ultima è di carattere imprescindibile, così come il tracciare i limiti della sua capacità di autodeterminazione, congiuntamente ai confini di una lingua ed una cultura, detentori di un’identità propria. È necessario a questo proposito che nel processo traduttivo si consideri il contesto socioculturale delle lingue di partenza ed arrivo, in quanto parte integrante delle loro significazioni, riflesso di due concezioni del mondo (o di due mondi effettivi) che dimostrano di essere diametralmente opposti.

A differenza dell’Italiano infatti, la Lingua dei Segni nasce e si evolve, come precedentemente spiegato, al fine di far fronte al bisogno di comunicare manifestato da una comunità con specifiche caratteristiche sensoriali. Ciò determina una costante necessità di traduzione tra questa lingua e, nel nostro caso, l’Italiano, le due caratterizzate da forme, strutture e dimensioni operative molteplici e differenti. Da qui si deduce il carattere d’urgenza di un ruolo come quello dell’interprete che si ritrova a che fare con un sistema che risulta essere al contempo multimodale (come qualsiasi lingua vocale) nonché multidimensionale e multilineare (Fontana, 2013). Tale codice linguistico è esso stesso la traduzione di una *forma mentis* peculiare che, a questo punto, rende del tutto obbligatorio uno studio delle percezioni che gli utenti della lingua hanno della stessa. Il processo traduttivo dall’Italiano alla Lingua dei Segni dimostra quindi in modo piuttosto lampante la sua natura creativa e costantemente dinamica, frutto qui di studio, ricerca e riflessione.

Il sistema linguistico posto al centro di questa analisi dispone di uno stato materico che non prevede alcun tipo di scrittura bensì coinvolge delle competenze metalinguistiche differenti. Che ruolo svolgono però la scrittura e l’oralità in una lingua? Che tipo di influenza hanno sulla percezione degli utenti, sulla loro interpretazione e la seguente organizzazione linguistica?

Il fatto che un sistema linguistico sia dotato di una forma di scrittura implica necessariamente che questa sia il riflesso della sua oralità. Ciò si traduce nell’adozione di una modalità di codifica del mondo differente rispetto a quella della Lingua dei Segni, connessa ad un sistema segnico in cui il “cherema” rappresenta un elemento di continuità con la materia, un legame diretto con il mondo, la cui equivalenza si può trovare forse solo nei “gesti” a cui ricorrono le lingue vocali, al fine di esprimere ciò che altrimenti sarebbe inesprimibile tramite il solo strumento vocale. Questo determina di conseguenza un’accessibilità differente delle due lingue che vengono acquisite tramite modalità che, per ovvie ragioni, non corrispondono. I profili cognitivi e le strutture organizzative differenti fanno sì che nei due sistemi linguistici vengano sfruttati dei canali comunicativi indubbiamente

eterogenei, anche a causa delle modalità percettive contrapposte: visivo-gestuale per la Lingua dei Segni ed acustico-visuale per l'Italiano. La disparità e la differenza tra le due viene inoltre rappresentata da ruoli e funzioni diverse generati dalla loro evoluzione divergente, dal potere socioeconomico e politico della materia fonica da un lato (i quali hanno stabilito il grande prestigio e la legittimazione delle lingue vocali) e dall'esperienza senso-percettiva del mondo dal lato delle lingue segnate. È fondamentale a questo punto tener conto di queste peculiarità strutturali nel processo traduttivo in quanto in esso verranno riflesse le tracce dei bisogni dell'utente, determinate dalle sue dotazioni sensoriali, e le modalità attraverso cui questo interpreta il mondo.

Il carattere visivo-gestuale della LIS si traduce in un sistema che mira a “dire” e “mostrare” congiuntamente, tramite componenti manuali (quali configurazione della mano, grammaticalità dello spazio, movimento e orientamento), nonché componenti non manuali. Si tratta in questo caso di soluzioni quali espressione facciale, postura, direzione dello sguardo, labializzazione (componente orale della LIS): tutti fenomeni di simultaneità che veicolano nello stesso momento una serie di informazioni e concorrono al processo di significazione messo in atto nel singolo caso. Tutto ciò determina quindi il carattere di simultaneità delle lingue segnate contrapposto a quello di sequenzialità delle lingue vocali, strettamente ancorate alla materia fonica, la quale le costringe a limitarsi esclusivamente alla successione di unità lessicali concatenate tra loro.

A questo punto risulta quindi chiaro il problema che si riscontra al momento di tradurre, derivante principalmente dalla differente natura degli articolatori delle due lingue che influisce in modo determinante sull'espressione delle informazioni morfologiche e sulla combinazione della pluralità delle unità di senso nei diversi enunciati. Di fronte a tale situazione si ipotizza forse l'asimmetria e l'incompatibilità di questi due sistemi, determinate principalmente dal carattere di simultaneità, sequenzialità e iconicità della LIS, per forza di cose non sovrapponibile alla linearità dell'Italiano. Tali caratteristiche agiscono senza dubbio sul piano di significazione della lingua, sulla sua rappresentazione mentale, nonché sull'organizzazione delle informazioni. Parliamo qui di una lingua che non ha subito alcun processo di standardizzazione, che non vanta di alcun confine ben definito che la determini in ogni suo aspetto con specificità bensì è il risultato di variabili sociali non indifferenti. La “parola” in questo sistema viene quindi concepita come “evento” ed allora il processo di traduzione “non svolge solo la semplice funzione di rendere accessibile una lingua-cultura, ma di ricreare le coordinate di quella cultura. In questo caso gli utenti non hanno un ruolo passivo, non sono semplici riceventi del messaggio ripensato nella loro lingua, ma sono anch'essi artefici nel processo traduttivo” (Fontana 2013: 63).

Il tradurre determina quindi una modulazione della lingua, mirata a ridurre al minimo l'impatto derivante dalla diamesia linguistica, tendendo il maggiormente possibile verso l'essenza di una lingua

nella sua dimensione linguistica e socioculturale, non limitandosi semplicemente a trasferire significati ma *costruendoli* (cfr. Wilcox e Schaffer, 2015).

Questo processo vuole quindi ripensare interamente una lingua al fine di determinarne un'accessibilità equivalente da entrambi i lati, favorendo il flusso naturale di informazioni, recepite in modo autonomo e paritetico dagli utenti, i quali dimostrano di essere parte fondamentale nella costruzione del senso. In questa fase il ruolo dell'interprete è indubbiamente fondamentale e non si limita ad essere concepito in qualità di assistente, "voce ed orecchio del sordo" (come ha sempre voluto il passato), bensì funge ad agevolare il passaggio intersoggettivo del senso da un "mondo" all'altro, fornendo lo "sfondo cognitivo" (Fontana, 2013: 105) per una partecipazione in prima persona dell'utente sordo all'interno del processo.

3. Tradurre la poesia nella Lingua dei Segni

È importante sottolineare quanto nella traduzione e, nel caso della poesia ancor di più, la resa e la ricerca di un'equivalenza nella trasposizione del ritmo poetico siano di carattere fondamentale. Il ritmo poetico trova la sua massima espressione e viene pienamente realizzato nell'oralità ed è difficilmente trasferibile in una lingua che sfrutta altri canali percettivi rispetto a quelli delle lingue vocali.

Al fine di comprendere pienamente ed analizzare un testo poetico che sia stato tradotto o concepito originariamente in Lingua dei Segni è fondamentale rimarcare in primo luogo la difficoltà che si incontra nel tentativo di suddivisione ed isolamento di singole unità di significato, a causa della natura degli articolatori e dal carattere di simultaneità, sequenzialità e dalla forte iconicità della lingua. Come illustrato nel capitolo successivo sono però proprio queste caratteristiche a determinare la possibilità di creare una traduzione poetica in LIS che sia il più possibile valida, ricca e consapevole. L'espressione delle informazioni viene resa tramite la sua peculiare struttura morfologica e la relazione costituita tra gli elementi segnici. Questi, a seconda del loro luogo di realizzazione, registrano conseguenze determinanti nella struttura delle informazioni morfosintattiche, alla cui formazione contribuiscono in modo determinate anche gli indici non manuali che apportano modulazioni aspettuali e temporali.

Le strutture produttive di grande complessità semantica a cui ricorre la Lingua dei Segni coinvolgono importanti strumenti linguistici quali l'iconismo (esemplificato in specifiche strutture come ad esempio i classificatori) e dimostrano quanto oltre che nel "dire" le lingue segnate siano abili anche, e soprattutto, nel "mostrare". Tale caratteristica risulta essere fondamentale nella traduzione "in senso attivo" verso una lingua segnata e svolge un ruolo ancora più importante nella traduzione di testi impregnati di poeticità. È quindi di grande rilevanza comprendere quanto significativo sia il fatto di

allontanarsi dall'analisi fonocentrica del testo di partenza, prodotto risultante da una lingua vocale. Non è fondamentale andare per forza a cercare un'equivalenza totale nella traduzione, in quanto la materia segnica e la sua funzione "metavisiva" (Fontana, 2013: 39¹) forniscono un importante strumento al fine di ricreare una certa poeticità che senza dubbio assume sfumature differenti rispetto all'originale, ma che forse risulta essere addirittura più apprezzabile, più "poesia" di quella che, in alcuni casi, anche nel passaggio tra due lingue vocali, andrebbe a perdersi.

Nella traduzione verso una lingua segnata ci si trova inoltre di fronte alla costante scelta tra segni iconici ed arbitrari, la quale rispecchia il diverso registro linguistico adottato a seconda del contesto in cui ci si trova, a cui corrispondono scelte comunicative, nonché caratteristiche testuali, distinte. Come è facilmente deducibile, il carattere di iconicità della Lingua dei Segni emerge particolarmente nella varietà linguistica del testo poetico, in quanto in quella formale, adottata ad esempio nelle traduzioni di conferenze in LIS, si opta maggiormente per un registro più alto quindi, per forza di cose, differente.

Oltre all'iconicità, chiave fondamentale per l'adattamento, la modellizzazione e la comprensione del testo poetico, un'altra importante soluzione volta al trasferimento ottimale del senso del testo, è l'impersonamento che, come vedremo in seguito, è una strategia forse più complessa delle altre, quindi non semplice da attualizzare, la quale sfrutta l'uso di componenti non manuali come postura, espressione facciale e direzione dello sguardo (caratteristiche che ne rendono difficoltosa la trascrizione in quanto risulta essere pressoché impossibile isolare le singole unità di significato che lo costituiscono).

Queste proprietà confermano e testimoniano nuovamente il carattere iconico, multidimensionale e multimodale della Lingua dei Segni, le tre determinanti nel contribuire a fornire informazioni implicate nel processo di significazione, nonché influenti secondo una prospettiva tanto linguistica quanto traduttiva. È tuttavia essenziale sottolineare che il carattere iconico delle lingue non coinvolge solo le lingue segnate, bensì anche quelle vocali e risulta essere, anche per quest'ultime, un importante mezzo per trasmettere poeticità. Nella Lingua Italiana ritroviamo figure di grande iconicità ad esempio nelle onomatopee, nella ripetizione o raddoppiamento di parole. Nella Lingua dei Segni invece possiamo parlare di modulazioni iconiche la cui ricchezza può essere accessibile solo ai segnanti, abili nella resa tramite un uso pienamente consapevole delle stesse.

Come più volte menzionato, il carattere visivo-gestuale della lingua riflette uno schema di percezione del mondo che sfrutta congiuntamente modelli sensoriali e motori, il che determina che il processo traduttivo coinvolga anche lo sfondo cognitivo implicato dalle due lingue differenti prese in esame.

¹ Cuxac, C. (2000). *La Langue de Signes Française (LSF) – Les voies de l'iconicité*, Paris: Ophrys.

Ma fino a che punto la diversità delle lingue vocali e quelle segnate può diventare un impedimento nella traduzione, nello specifico, di testi poetici? Tornando alla domanda precedentemente introdotta: è possibile tradurre in una lingua segnata un testo che trova nella scrittura, nello spazio concreto, nelle parole stampate la sua arma più forte e la sua più grande significazione? Il sistema di scrittura di una lingua vocale ha dimostrato di essere la rappresentazione del suo stato linguistico, letterario e identitario, riflettendo lo sviluppo delle operazioni mentali di un parlante specifico mediante una forma visiva. A differenza della prima tuttavia, quando si ha a che fare con la Lingua dei Segni è fondamentale “comprendere la natura dell’oralità dei sordi” che “equivale a riconoscere le specificità di una dimensione cognitiva che struttura i bisogni traduttivi di utenti che conoscono la scrittura ma non sempre la interiorizzano, beneficiandone solo in parte” (Fontana, 2013: 67).

Il processo di “costruzione linguistica” preso qui in esame implica quindi una traduzione che non si può (e non si deve) definire esclusivamente “interlinguistica” bensì anche “intersemiotica” e “intermaterica” (Buonomo e Celo, 2010) in quanto coinvolge due sistemi costituiti da materia significante differente. E non può forse questa rappresentare l’origine di vuoti traduttivi importanti? La risposta che si può dare a questa domanda, anche a fronte dell’analisi che segue, riporta ancora una volta ad una profonda analisi della natura fortemente iconica della Lingua dei Segni, il cui ruolo è talmente determinante da influire fortemente nel processo di significazione della stessa. Al fine di comprendere come valutare il risultato traduttivo nato dal confronto tra due lingue che sfruttano modalità comunicative differenti, vedremo quindi in che modo si confrontano il sistema della sequenzialità e della simultaneità. Verrà inoltre qui stabilito in che termini i costi cognitivi e i benefici in quanto a pertinenza e poeticità risentono del processo traduttivo e quanto, nelle due diverse versioni in Lingua dei Segni, sia presente un’evidente traccia della lingua parlata. Il rischio infatti in questa fase è quello di confinare la traduzione ai limiti tracciati dalla lingua di partenza, ossia alla modalità del dire.

Ripensando le innumerevoli dimensioni del significare si comprende quanto la traduzione letterale della varietà linguistica acustico-visiva sia impossibile, considerato che la costituzione materica delle lingue (visuale da un lato e fonica dall’altro) determina le diverse strutturazioni delle due. La loro asimmetria semiotica deriva infatti da una mancanza di materia fonica nella Lingua dei Segni e l’assenza di modulazioni che “dicono” e “mostrano” simultaneamente nella Lingua Italiana. Del resto, questo “mostrare” va oltre e supera di gran lunga i limiti rappresentati dalla vocalità, in quanto, per usare le parole di Umberto Eco, probabilmente “non tutto ciò che è esprimibile è parlabile”². Nel nostro caso invece, al contrario, l’obiettivo è quello di valutare in che modo ciò che era “parlabile” sia stato reso “segnabile” e questo, come vedremo in seguito, si traduce nel ricostruire le tipiche

² Eco, U. (1975). *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani, p. 235.

strutture del testo poetico in dimensioni visive . Con “tipiche strutture del testo poetico” si intende la sua normale concezione in forma scritta, visualizzabile in un determinato modo, caratterizzata da specifiche soluzioni linguistiche quali l’ampio uso di aggettivi ed avverbi o le innumerevoli figure retoriche. Per fare questo importante passo è necessario quindi sfuggire al controllo delle norme, in un confronto costante con l’alterità dell’altra lingua, sfruttando il carattere di multilinearità della LIS in cui, nella produzione di poeticità, più significatori che concorrono in simultaneità nel processo di significazione, susseguendosi in una struttura paratattica.

Tutte queste serie di peculiarità linguistiche vogliono quindi significare che l’esito risultante dal processo traduttivo sarà sempre vago e inesatto rispetto alle modulazioni non manuali? L’importante sfida del “mostrare la poeticità” rende giustizia al potere della parola o è ormai inevitabile rassegnarsi all’intraducibilità delle lingue vocali nelle lingue segnate?

4. Traduzioni a confronto

Al fine di argomentare al meglio questo tipo di riflessione di cui probabilmente troppo poco si è scritto e parlato ho scelto di utilizzare come strumento di analisi la più celebre e diffusa poesia di Primo Levi, tradotta in numerose lingue: *Se questo è un uomo*. Lo scrittore italiano di origini ebraiche, autore, oltre che di questa pietra miliare della letteratura italiana, anche di molteplici memorie, racconti, romanzi e poesie, è il creatore di un testo poetico di una forza travolgente che conosce pochi eguali nel passato. L’accurata scelta terminologica, il sapiente accostamento delle parole e l’esemplare melodia che racchiude sono volti a creare un testo che costituisce quasi un grido rivolto al mondo intero e che rappresenta un’importante sfida per la realtà della traduzione che non solo verte, come in questo caso, intorno a lingue vocali scritte e lingue segnate orali, ma presenta uguali, se non, in alcuni casi, maggiori difficoltà anche solo tra lingue vocali scritte. Il più grande ostacolo da superare a questo punto non è quindi rappresentato esclusivamente dalle parole, che costituiscono l’impalcatura del testo poetico, bensì anche da tutto ciò che le circonda e rendono la poesia tale. Si tratta per cui di una riflessione che va molto più nel profondo, che racchiude una consapevolezza ricercata e completa e considera parte integrante dell’insieme anche il poeta stesso, la sua vita, il contesto storico in cui il testo è nato e lo scopo che si vuole raggiungere attraverso quest’ultimo.

Ai fini di rendere sufficientemente esplicita e ben argomentata la questione della traducibilità di queste tipologie testuali si è perciò scelto di proporre l’analisi a confronto di due versioni diverse della medesima poesia tradotta in Lingua dei Segni, evidenziando analogie, differenze e cercando di capire fino a che punto questo tipo di traduzione possa essere realizzabile e se, anche un sistema linguistico non dotato di vere e proprie parole, intese come complesso insieme di fonemi e strumento

di una concezione del mondo distinta, sia sufficientemente, altrettanto o addirittura maggiormente abile nel restituire il grande valore, nella sua interezza, del capolavoro di Levi.

4.1 Analisi di *Se questo è un uomo* in Italiano

Se questo è un uomo

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,
voi che trovate tornando a sera
il cibo caldo e i 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.

(Primo Levi)

La poesia *Se questo è un uomo* di Primo Levi è un breve testo scritto in 23 versi liberi che funge da apertura dell'omonimo libro, pubblicato ufficialmente nel 1947 in una versione leggermente diversa dall'originale, in quanto la prima era stata precedentemente rifiutata dall'editore Einaudi che lo aveva considerato troppo crudo, quasi esagerato ed ossessivo. Il racconto autobiografico con valenza tanto memoriale quanto antropologica e la professione di scrittore di Levi sono il risultato della traumatica esperienza della deportazione ad Auschwitz.

Primo Levi nasce infatti a Torino nel 1919 da una famiglia ebrea di intellettuali piemontesi. Fino al 1938 è un normale studente con la passione per la chimica, tuttavia, le leggi razziali influiscono in maniera indiretta, seppur determinante, sul suo percorso intellettuale e di vita, gli fanno aprire gli occhi sulla natura del fascismo, spingendolo verso l'azione politica e facendo sì che si unisca poi ad un gruppo partigiano della Valle d'Aosta. Catturato a Brusson dalla milizia fascista il 13 dicembre 1943 viene internato nel campo di raccolta di Fossoli (Modena) e nel febbraio del 1944 viene deportato ad Auschwitz. Questo risulta essere l'evento centrale della sua vita che fa scattare la molla della scrittura, sentita come una necessità di confessione, un bisogno interiore di liberazione nonché analisi, un dovere morale e civile per poter descrivere l'indescrivibile e mettere di fronte agli occhi dell'uomo una realtà che lui stesso era stato capace di creare. Il carattere frammentario dell'opera non fa che confermare la veridicità dei fatti raccontati da Levi seguendo il loro "ordine di urgenza" e rispecchiando la composizione frammentaria dei ricordi nella mente umana. Questa urgenza di scrittura, tuttavia, si pensa che non sia mai stata soddisfatta in quanto il costante e traumatico ricordo della deportazione e della sopravvivenza ad un campo di concentramento possono probabilmente rappresentare la base del suo presunto suicidio avvenuto nel 1987. Ciononostante, la rilevante importanza del suo documento storico, concepito come vero e proprio memoriale, assume successivamente la dignità di un romanzo e viene oggi considerato uno dei migliori scritti del Dopoguerra.

Più precisamente nel campo di Auschwitz III-Monowitz è dove Levi rimane per all'incirca un anno e riesce a sopravvivere grazie ad una serie di circostanze fortunate che si ricorderà per tutta la vita. La sua professione di chimico sarà la sua principale fonte di salvezza e, nonostante il tragico vissuto, una costante della sua vita (e, non a caso, la parola che apre il suo libro) è la "fortuna". Egli scrive infatti:

"Per mia fortuna, sono stato deportato ad Auschwitz solo nel 1944, e cioè dopo che il governo tedesco, data la crescente scarsità di manodopera, aveva stabilito di allungare la vita media dei prigionieri da eliminarsi".

(Se questo è un uomo, P. Levi)

Attraverso queste parole Levi riconosce che una serie di fortuiti eventi hanno reso possibile la sua sopravvivenza e sceglie di utilizzare proprio questo termine, importante pilastro nella tradizione letteraria, a cui sono ripetutamente ricorse figure emblematiche nella storia della letteratura italiana quali Machiavelli e Manzoni.

Questo ricercato ed accurato uso della lingua fa sì che l'opera di Levi venga fatta rientrare tra i classici della letteratura italiana e venga considerata un grande capolavoro del Novecento, indubbiamente

innervato dalla lingua di Dante e Manzoni e facendo al contempo molteplici riferimenti alle letterature classiche. Precisamente questo determinato tipo di scelte linguistiche fanno emergere in modo lampante la lucidità con la quale Levi scrive e il distacco quasi scientifico che sceglie di adottare e che elimina qualunque traccia di possibile giudizio o rancore anche verso i suoi carnefici. Attraverso il suo stile asciutto, puramente descrittivo e piuttosto diretto, l'autore limita il suo racconto ad una mera funzione documentaristica e riporta, senza alcun filtro, la purezza e, spesse volte, la crudezza delle immagini. Si intuisce a questo punto quanto l'obiettivo perseguito dall'autore non sia quello di far emozionare i suoi lettori con le sue parole, bensì di trasmettere immediatamente determinati concetti, senza sconvolgere o far sapere più di quanto sia già stato rivelato, fornendo un valido documento di studio dei diversi aspetti dell'animo umano. Questo viaggio dentro la psicologia dell'uomo viene analizzato tanto dal punto di vista della crudeltà degli aguzzini, quanto da quello straziante dei deportati, i cui rapporti sociali e profili psicologici vengono incrinati e inesorabilmente segnati da tale sofferenza.

Dal peso che viene dato ad ogni parola emerge, nonostante il tragico vissuto, una totale fiducia nella ragione, che assume quasi un carattere illuministico. Ragione, che in uno scenario drammatico ai limiti dell'umanità non può che dipingere una realtà totalmente alienante, agghiacciante e dura fino all'inverosimile.

La poesia introduttiva del libro e il libro stesso risultano essere quindi un'opera memorialistica e centrano il proprio focus sul ricordo collettivo, l'onere della memoria e il racconto ai posteri di ciò che è stato affinché non si ripeta: temi questi senza dubbio centrali, che vanno a giustificare il titolo dell'opera e della poesia. È a partire dal titolo della poesia che emerge la grande sapienza di Levi che misura in modo esemplare qualsiasi termine, virgola o spazio, al fine di creare un testo che sia tanto profondo, consapevole e veritiero quanto mai era avvenuto prima.

La sua ricercatezza emerge infatti dallo stesso titolo, conosciuto in tre diverse versioni: "Se questo è un uomo", come l'omonimo libro, "Ascolta!" o "Shemà". Esattamente quest'ultimo risulta essere il più interessante tanto dal punto di vista etimologico quanto da quello referenziale. "Shemà" è una parola ebraica (שמע) che significa "ascolta" e compare nell'espressione "Shemà Israel" (שמע ישראל, "Ascolta, Israele"). Se c'è infatti un testo, quasi una poesia, che assurge a inno religioso per il popolo ebraico, è proprio questo: preghiera cardine dell'ebraismo, letta da chi professa almeno due volte al giorno, durante le orazioni del mattino e della sera, inneggiando l'ebraicità quasi in tono perentorio. Questo titolo liturgico ricorda appunto al popolo i fondamenti della religione, l'amore verso Dio e l'importanza della trasmissione dei valori della fede di generazione in generazione. La scelta di questo specifico termine, se analizzata da un punto di vista superficiale, può risultare sorprendente, in quanto Levi sceglie di fare un (e, vedremo poi, non unico) esplicito riferimento all'ebraismo, nonostante

l'esperienza del lager abbia profondamente inciso sulle sue convinzioni e l'imposta coscienza di essere diverso, in quanto ebreo, lo abbia spinto verso lo scetticismo religioso. "C'è Auschwitz" avrebbe poi affermato "quindi non può esserci Dio" (Camon, 1989).

Al contrario di quanto ci si aspetterebbe, in realtà, il libro di Levi e la poesia, nello specifico, sono intenzionalmente e profondamente intrisi di identità ebraica. Questo tratto distintivo lo si trova inoltre nei versi successivi in cui l'autore traspone nel suo testo il messaggio espresso dalla preghiera: così come i credenti ebrei devono trasmettere il loro credo ai figli, allo stesso modo Levi comanda ai suoi lettori di ricordare ciò che è accaduto "stando in casa andando per via, coricandovi alzandovi" (vv.18-19), mantenendo sempre vivo il ricordo di ciò che è stato. Questo ordine viene impartito attraverso una serie di imperativi che, così come quelli del Dio ebraico erano rivolti al popolo infedele, allo stesso modo questi fanno ricadere la responsabilità della memoria non solo sul singolo individuo, ma sull'intera collettività.

A prova di ciò troviamo, in primo luogo, il titolo, in cui il singolo termine "Ascolta!" si fa portatore di un'intenzione lampante, un richiamo e appello fortissimo affinché, sin dall'inizio, l'attenzione di chiunque si possa riversare sulla testimonianza di una storia agghiacciante e tremenda che, in quanto tale, non si deve più ripetere. Allo stesso fine ambiscono i successivi imperativi "considerate" (vv. 5, 10), "meditate" (v. 15), "vi comando" (v. 16), scolpitele (v. 17) e "ripetetele" (v. 20).

Anche la scelta di affiancare i termini "casa" e "via" (v. 18), "coricandovi" ed "alzandovi" (v. 19) non sono affatto casuali. L'autore indica in questo modo le totalità delle azioni, citandone solo gli estremi: una scelta linguistica, pure questa, che risulta essere una particolarità, nonché tratto tipico nei testi di cultura ebraica e, in particolar modo, nel testo religioso ebraico per eccellenza, ossia nell'Antico Testamento. Questa figura retorica è conosciuta come "merismo" e nel testo sacro vi si è spesso ricorsi al fine di descrivere le azioni di Dio, che ha creato "il cielo e la terra" (Gn 1:1), mentre l'albero della conoscenza ha creato "il bene e il male" (Gn 2:17).

La costante citazione di realtà opposte viene ripresa anche nell'incipit della poesia che si fonda, nella sua totalità, su un ampio confronto tra la vita normale e serena condotta dai suoi lettori e quella che è stata la realtà dei campi di concentramento, filtrata attraverso i suoi occhi e il suo vissuto. Ad aprire questo aspro confronto è il forte appellativo "Voi", ripreso poi anche al verso 3, attraverso cui Levi chiama direttamente in causa il lettore e la sua coscienza. Quest'ultimo viene obbligato ad essere consapevole di ciò che è stato, a ricordare e a tramandare la memoria alle nuove generazioni perché a nessuno deve essere data la possibilità di negare o dimenticare la storia. Per questo motivo Levi crea delle chiare rappresentazioni nella testa e negli occhi del lettore anche solo attraverso il confronto con la serenità e la sicurezza della vita di tutti i giorni che, nel campo, gli è stata tolta ma che i suoi lettori ancora hanno. A tal fine vengono evocate le immagini di "tiepide case, cibo caldo e visi amici"

(vv. 2-4) e vengono messe a confronto con la perenne, cruda e disumana sofferenza dentro al lager, rappresentata dal lavoro incessante in condizioni inconcepibili, la lotta continua dell'uomo anche per un solo pezzo di pane e la morte stabilita dai carnefici per ragioni totalmente arbitrarie. Di fianco all'uomo si trova una figura femminile, privata totalmente della propria dignità, della propria condizione umana e di donna, senza capelli, senza ricordi e con un numero al posto del nome, risultato del processo di spersonalizzazione realizzato dai nazisti. Ed è proprio a questo punto che i carnefici del popolo ebraico volevano arrivare: alla perdita di dignità a cui l'essere umano viene condotto, seguendo il proprio istinto naturale di sopravvivenza.

Levi, tuttavia, riesce a non farsi sopraffare da questo processo indotto dalla "razza superiore" grazie al ricordo dello studio del Canto XXVI dell'Inferno, il Canto di Ulisse, anche laddove, in una situazione così estrema, sembrava che la poesia non potesse trovare alcun posto nella coscienza umana. Così, per quanto gli consente la memoria racconta al compagno di lavoro ciò che aveva studiato, riuscendo per un attimo a vivere al di fuori di quel contesto di disumanità, ricordandosi di ciò che rendeva umano. Ripensando alle parole di Dante, al suo stile elevato, curato e paragonando la realtà che si ritrovava a vivere al viaggio nell'oltretomba, alla sua discesa negli inferi, ripensa ai versi del sommo poeta:

“Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza”

(vv.118-120, canto XXVI, *La Divina Commedia – Inferno*, D. Alighieri)

Ed è così, attraverso la trasmissione di conoscenza e sapere che anche Levi convince “i suoi” ad andare oltre “le colonne d'Ercole”, rappresentate dalle condizioni disumane dei lager, estraniandosi da quell'abisso e riversando ancora una volta la sua fiducia nella ragione.

Riprendendo la scelta linguistica dantesca, l'autore si rivolge quindi ai suoi lettori invitandoli nuovamente a “considerare” ciò che è stato, facendo attenzione a giudicare quanto si sta per dire. Inutile dire che, anche la scelta di questo termine che va a sostituire un possibile e forse, in questo caso, banale “pensate”, “ascoltate” o “riflettete”, non è casuale. Il verbo “considerare” deriva dalle forme latine di *sidus -dēris* «astro», e dal prefisso *con-*, per cui propriamente «osservare gli astri per trarne gli auspici», pertanto significa esaminare con attenzione, tener conto, non trascurare, riflettere e riguardare una determinata cosa in sé, nelle sue reazioni e conseguenze. Per questo motivo la riflessione dei lettori sul tema deve essere ben ponderata come lo è la precisa scelta del termine di Levi ripreso al verso 5 e 10, sostituito poi dal verbo “meditare” (v.15), derivante anch'esso dal latino *meditari* o *mederi* «curare», accostato nel significato al greco *μελετάω* «curarsi di qualche cosa, riflettere, considerare a lungo e profondamente».

Come già precisato più volte, ogni parola scelta da Levi non è affatto determinata dal caso o dalle emozioni scaturite dal suo vissuto, bensì costituisce una scelta ben precisa, con riferimenti molto chiari. Allo stesso modo infatti, anche la decisione di chiudere la poesia con un determinato stile, è stata fatta con cognizione di causa. L'autore sceglie per l'appunto di concludere il suo componimento con una serie di maledizioni, minacce nei confronti di chi si nasconde dietro l'omertà. Ma si tratta veramente di un anatema che egli lancia in veste di uomo vinto dal dolore, dalla sofferenza e dal rancore? Non sorprende a questo punto realizzare che, al contrario, si tratta ancora una volta di una ripresa dello stile delle maledizioni del mito classico e dell'Antico Testamento, in cui si afferma che nel caso in cui non venga seguito l'obbligo del ricordo:

“avverrà che tutte queste maledizioni verranno su te e si compiranno per te:

Sarai maledetto nella città e sarai maledetto nella campagna.

Maledetti saranno il tuo panier e la tua madia.

Maledetto sarà il frutto delle tue viscere, il frutto del tuo suolo;

maledetti i parti delle tue vacche e delle tue pecore.

Sarai maledetto al tuo entrare e maledetto al tuo uscire.”

(28:15-19, *Deuteronomio*)

È lampante a questo punto la fusione delle maledizioni con la figura retorica del merismo, riproducendo fedelmente lo stile e, molte volte, anche il contenuto dell'Antico Testamento, sprigionando ebraicità da tutti i pori. Questa vuole essere una forte testimonianza dell'identità ebraica che nei campi di concentramento, è stata fonte di umiliazioni e disprezzo, sinonimo di inferiorità e malvagità della “razza ebraica”. Dalle atroci ingiustizie riversate su un intero popolo non ne scaturisce quindi del mero rancore o un cattivo augurio, bensì nasce un vero e proprio canto ebraico, intriso sì di un tono provocatorio, ma al contempo motivo di orgoglio e rivendicazione di identità.

In sintesi, ci troviamo quindi di fronte ad una poesia carica di significato, in cui ogni parola racchiude un mondo a sé e condanna, in un certo senso, una lingua che da sola non rende giustizia a quanto è avvenuto nella realtà dei lager nazisti. Le parole di Levi sono infatti molto chiare:

“Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere quest'offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati in fondo. Più giù di così non si può andare: condizione umana più misera non c'è, e non è pensabile.”

(*Se questo è un uomo*, P. Levi)

4.2 Analisi e confronto di *Se questo è un uomo* in due versioni in LIS

Come precedentemente illustrato, al fine di analizzare e argomentare al meglio la questione presa in esame, è stata scelta in primo luogo, come strumento di analisi, una versione della poesia *Se questo è un uomo* di Primo Levi, tradotta e interpretata in Lingua dei Segni Italiana da Andrea Falanga. Falanga, conosciuto in diversi *social network* come “The Italian Performer LIS”, è l’autore di numerosi video in Lingua dei Segni piuttosto popolari nel web, nonché l’ideatore di performance non affatto comuni, che ambiscono a scaturire l’interesse di un pubblico composto sia da udenti che da sordi. L’interprete non si occupa generalmente, e più precisamente neanche in questo caso, di limitarsi a “tradurre” (nel senso più stretto del termine) testi, spettacoli e canzoni dalla lingua Italiana a quella dei Segni, bensì vuole creare e trasmettere emozioni, entrando profondamente in un mondo, quello dei sordi, del quale si è interessato per anni. Date queste premesse, nasce quindi in Falanga l’idea di creare un connubio tra LIS e Arte. Il ruolo dell’arte, dello spettacolo e della musica risultano essere per lui di grande rilevanza: “Ritengo che sia necessario abbattere le barriere della comunicazione” avrebbe infatti affermato in un’intervista per *Live Music News*. “Non dobbiamo dare ai sordi una mera traduzione del mondo che li circonda, dobbiamo far percepire i momenti di divertimento e di spettacolo” (A. Falanga, *Live Music News*, 2016). Da questo concetto nascono una serie di video che perseguono l’obiettivo di andare oltre alla formazione dell’utente sordo, aumentandone sicuramente la formazione in campo artistico, ma allo stesso tempo cercando un’inclusione a 360° anche in ambiti e spazi sociali che, per tradizione, e sicuramente per questioni di condizione ontologica del sordo, lo hanno sempre estraniato ed escluso.

In merito a quanto sia giusto o sensato tentare di includere una comunità sorda in un mondo come quello, ad esempio, della musica, nel quale in realtà per pure ragioni ontologiche non potrà mai arrivare a costituire parte integrante, né comprenderlo nella sua interezza (per quanto una traduzione possa essere inclusiva e ben fatta), si potrebbe scrivere e discuterne a lungo, ma non è sicuramente questo il luogo adatto. Al di là di qualsivoglia giudizio di carattere puramente personale, il rispettabile e condivisibile fine di Falanga di creare uno strumento di inclusione e partecipazione sempre maggiore della comunità sorda nel mondo dell’arte e la sua spiccata passione per il teatro sono immediatamente percepibili nella traduzione, o meglio interpretazione, presa in esame in questo scritto.

In occasione della commemorazione dell’annuale ricorrenza del Giorno della Memoria per le vittime del nazionalsocialismo infatti, Falanga sceglie di realizzare una personale proposta di traduzione di *Se questo è un uomo* di Levi, in cui i temi del teatro e dell’integrazione sono particolarmente evidenti.

Ciò si evince sin dai primi secondi del video¹ in cui è distinguibile un approccio sostanzialmente diverso rispetto al secondo, che prenderemo in esame a continuazione.

La prima particolare scelta dell'interprete ad emergere è quella di indossare una giacca a righe bianche e blu che richiama senza alcun dubbio le caratteristiche camicie che i deportati erano costretti ad indossare costantemente nei campi di concentramento: scelta questa del tutto personale e particolarmente teatrale. In secondo luogo, l'interpretazione è accompagnata dall'aggiunta di sottotitoli nel video, i quali ripropongono al lettore i versi della poesia originale di Levi, letti al contempo dalla solenne voce di Lorenzo Pieri, appassionato audiolettore che si cimenta nella realizzazione amatoriale di audiolibri, narrazioni e poesie.

Ad ogni verso l'interprete si trova davanti alla scelta costante tra lo stare più aderente e fedele al testo, piuttosto che priorizzare la poeticità e la musicalità del componimento, alle quali viene probabilmente resa maggiore giustizia nella seconda interpretazione. Con quest'ultima, si fa riferimento alla proposta traduttiva in "I segni del '900", primo libro italiano con testo a fronte in DVD in Lingua dei Segni Italiana². Il libro racchiude l'interpretazione in Segni di diverse poesie simbolo del Novecento, sapientemente realizzate da alcuni studenti del "Corso di formazione avanzata in teoria e tecniche dell'interpretazione Italiano-LIS" 2007/08 del Dipartimento di Scienze del Linguaggio dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Il "prodotto finale" è il risultato nato dal lavoro degli studenti che si sono occupati autonomamente della riflessione sui testi di partenza in Italiano, della loro elaborazione semantica e delle successive scelte stilistiche del tutto originali. Le traduzioni nascono dal desiderio di ricreare in Segni una nuova forma di bellezza e ricchezza a partire dalla letteratura poetica del Dopoguerra e il loro curatore è il professore Pietro Celo, al tempo docente di Lingua dei Segni, di Storia e cultura dei Sordi e Didattica Integrativa presso la sede sopracitata. Il risultato finale è una versione probabilmente differente rispetto a quella a cui siamo abituati e si muove verso un'ottica bilingue e biculturale.

A differenza del primo, in questo specifico caso non vi è traccia di elementi di teatralità, bensì si opta piuttosto per una serie di scelte traduttive che fanno della poeticità il proprio elemento cardine. Ad effettuare questo determinato tipo di scelte per la versione in Lingua dei Segni di *Se questo è un uomo* è stata l'allora studentessa Lara Mantovan, la cui interpretazione è accompagnata dalla voce recitante di Silvia Cristofari, la quale ha fornito lo strumento sonoro per interpretare non solo questo testo. Si sottolinea in aggiunta l'assenza di sottotitoli (a differenza di quanto proposto nella prima versione) e l'aggiunta di un accompagnamento musicale in sottofondo, probabilmente mirato a richiamare la

¹ Video preso in esame di Andrea Falanga: <https://www.facebook.com/watch/?v=321173688492471>

² DVD allegato in Celo P. (a cura di) (2009). *I segni del '900 – Poesie italiane del Novecento tradotte in Lingua dei Segni Italiana*. Venezia: Cafoscarina.

musicalità della stessa poesia. Ulteriore distinzione da evidenziare, osservando le due traduzioni nel loro complesso, è un uso differente delle pause che, nel primo caso vengono inserite tra un'“unità tematica” e l'altra, come a creare una sorta di separazione tra strofe (in realtà non presenti nella poesia di Levi), mentre nel secondo caso si sceglie di riproporre la poesia così come l'originale, senza alcuna interruzione bensì riproposta in un continuum, un flusso di pensieri che si susseguono senza sosta, riflesso del bisogno impellente e bruciante di raccontare.

È di dovere a questo punto analizzare le singole scelte traduttive delle due versioni nella loro specificità al fine di comprendere con maggior precisione quali siano le difficoltà che si possono riscontrare in questo processo traduttivo e quanto la Lingua dei Segni sia abile nel rendere giustizia ai sapienti versi di Levi.

Voi che vivete sicuri
nelle vostre tiepide case,
voi che trovate tornando a sera
il cibo caldo e i visi amici:

È con questi versi che Levi sceglie di aprire il suo componimento fornendoci, attraverso le sue parole, una nitida fotografia di una vita serena, del tutto ordinaria e tranquilla. Ed è proprio alle persone che hanno il privilegio di condurre questo tipo di vita che lui si rivolge, invitandole, o meglio, quasi imponendo loro di ricordare e tramandare le sue parole. In pochi versi ha la straordinaria capacità di trasmettere una sensazione di pace e famiglia, una sensazione di calore, attraverso l'uso degli aggettivi “sicure”, “tiepide”, “caldo” che derivano probabilmente dal tepore di casa, dal calore umano, quel calore che si ritrova poi nel cibo e nei cari.

Nella prima versione traduttiva, Andrea Falanga sceglie di mantenersi fedele al testo riproponendo nella sua interpretazione il “Voi” al verso 1, rivolgendosi anche con lo sguardo direttamente all'osservatore, mentre decide di omettere quello al verso 3. Lara Mantovan invece, sotto questo punto di vista, punta alla “letteralità”, mantenendo entrambi i pronomi personali al principio dei due versi, come fa Levi. È interessante notare come, tanto nella prima versione come nella seconda, si sceglie di tradurre l'aggettivo “sicuri” (v. 1) con il segno TRANQUILLI³, derivante dall'interpretazione della sensazione di pace e, appunto, tranquillità che si vuole trasmettere, descrivendo il focolare domestico. Le case “tiepide” (v. 2) sono per Falanga CALDE, ma il loro tepore non viene poi accompagnato all'immagine del cibo (in questo caso PIATTO), come viene fatto nella poesia in Italiano, bensì questo risulta essere PRONTO. Qui emerge inoltre la particolare ma piuttosto efficace scelta di far

³ Per la scrittura dei segni si è scelto di utilizzare una glossa in italiano, comunemente scritta per intero in maiuscolo.

seguire al calore di casa il segno ALLEVAMENTO, al fine di incrementare ulteriormente la sensazione di tepore che si prova conducendo una vita così lontana da quella dei campi nazisti. Nel secondo caso invece, si verte molto di più intorno alla poeticità della traduzione, proponendo il susseguirsi dei Segni CALDO per le case, e FUMANTE per il cibo, i quali sono in rima di configurazione tra loro.

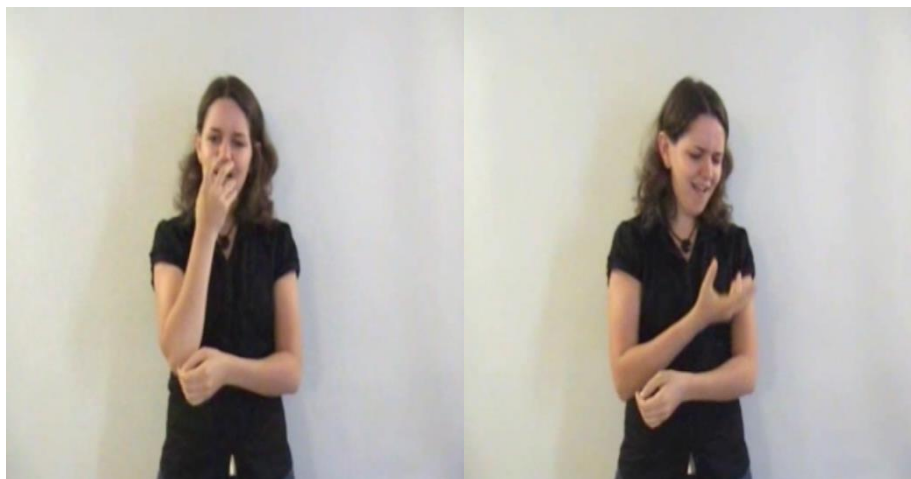


Figura I: Segno LIS per CALDO

Figura II: Segno LIS per FUMANTE

Il caldo si trasforma successivamente in un ABBRACCIO, trasmettendo ancora una volta l'idea di intimità e calore domestico. I "visi amici" (v. 4), sono mantenuti in modo piuttosto fedele da Falanga, che fa un uso sapiente dello spazio, "disponendoli" attorno a sé, in modo da poterlisi RELAZIONARE, CONVERSARE. Nella versione della Mantovan invece, i "visi" scompaiono ma gli AMICI sono PRESENTI, come ad aspettare il ritorno dei propri cari, che vivono nella tranquillità, facendoli sentire a casa.

In entrambi i casi si evidenzia l'uso della componente non manuale dell'espressione del volto, importante marcatore linguistico nonché elemento grammaticale che funge da modale del verbo e contribuisce a restituire il senso e le sensazioni veicolate dalle parole di Levi.

considerate se questo è un uomo,

Come già analizzato a lungo precedentemente, l'autore sceglie in questo verso (e anche successivamente) di utilizzare il verbo "considerate" che si fa portatore di una forza che va decisamente al di là del semplice "pensare". Lo specifico termine racchiude un'accezione che ha forse un che di spirituale, o addirittura religioso, come a dire che l'essere umano, con la sua visione limitata del mondo, non arriverà mai a comprendere appieno ciò che è stato, motivo per cui deve rivolgersi agli "astri", quindi forse ad una divinità (come quando si volgono gli occhi al cielo nell'atto di pensare), al fine comprendere del tutto ciò che l'autore gli vuole comunicare.

Questo viene tradotto, nel primo caso, col verbo molto lento ed evidenziato GUARDARE VERSO ME, eliminando totalmente l'accezione ricercata da Levi. Una scelta diversa è stata invece fatta nel secondo, nel quale si opta per una prolungata ripetizione del verbo PENSARE. Normalmente il Segno viene effettuato con una mano sola mentre in questo caso si sceglie di enfatizzarlo tramite il rinforzo della seconda mano, realizzando quindi una produzione simmetrica del verbo che funge da accrescitivo e mira a ricreare l'effetto originale di un "pensare" che va oltre la semplice azione e diventa molto più intenso.

Qui si sceglie ancora una volta in modo molto sapiente ed efficace di proporre una nuova rima di configurazione, che risulta essere di grande impatto e forza comunicativa. La configurazione del verbo PENSARE viene mantenuta al fine di ricreare quel processo di spersonalizzazione e reificazione tanto ricercato dagli aguzzini nazisti. A questo punto "l'uomo" non rimane semplicemente tale ma, nella traduzione in Lingua Segnata, viene rappresentato dal classificatore 5#, indicatore di cose, oggetti, creando quindi una sorta di anticipazione di quanto si andrà a narrare di seguito e veicolando un'immagine probabilmente ancora più potente di quella creata attraverso le parole in Italiano.

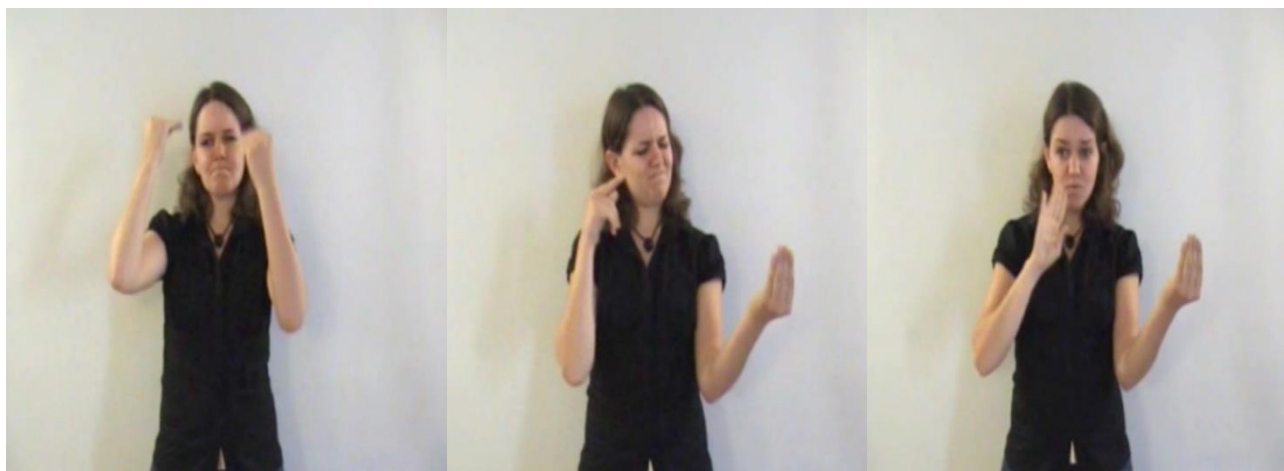


Figura III: Segno LIS per PENSARE

Figura IV: Segni LIS per CLASSIFICATORE 5# + QUESTO

Figura V: Segni LIS per CLASSIFICATORE 5# + UOMO

In questa proposta traduttiva, così come in quella di Falanga, l'uso dello spazio circostante all'interprete svolge una funzione di grande iconicità, permettendo di ricostruire un esplicito contrasto tra la condizione dell'uomo, collocato alla sua sinistra, e quella della donna che, come vedremo poi, sarà collocata invece alla sua destra.

D'impatto minore è la prima versione che, in quanto molto più fedele ed attaccata al testo, si limita semplicemente ad indicare la presenza dell'uomo nello spazio a sinistra, senza creare alcuna rima o usare particolari classificatori.



Figura VI: Segno LIS per indicare QUESTO

La frase ipotetica è qui esclusivamente indicata dall'espressione del volto, producendo una "frase" dalla forza espressiva non particolarmente marcata.

Dall'altro lato abbiamo invece la singolare ed iconica scelta di Lara Mantovan, la quale opta questa volta non solo per indicare la domanda aperta attraverso le sopracciglia alzate (fig. V), ma decide anche di "disegnare" un vero e proprio punto di domanda nello spazio di fronte a sé, interrogando direttamente lo spettatore e creando quindi una forma di coinvolgimento di grande impatto.

che lavora nel fango,
che non conosce pace,

Anche in questo caso l'espressione nel volto costituisce, in ambedue le versioni, un importante elemento grammaticale indicante la modale del verbo "lavorare" e trasmettendo la fatica e le condizioni in cui l'uomo si ritrova a lavorare. Nel primo caso il lavoro consiste proprio nello SCAVARE nel fango.

Nella traduzione dell'immagine successiva, si riscontra tuttavia una sostanziale differenza tra i due interpreti: ciò che per Levi è una pace che l'uomo non conosce mai, per Falanga quest'uomo non è TRANQUILLO MAI, eliminando quel senso di poeticità trasmesso dall'autore. Nella seconda versione invece si segna una PACE che sì, non si conosce MAI, tuttavia è una pace che va interpretata, una pace interiore, che comporta una certa serenità d'animo, motivo per cui viene fatta seguire dal segno DENTRO, eseguito sul corpo dell'interprete.

Che lotta per mezzo pane

Ancora una volta ci troviamo di fronte a due scelte traduttive di tipo distinto. L'uomo della prima versione deve LOTTARE per del PANE DURO per poi, alla fine, non MANGIARE NIENTE:

versione questa probabilmente più vicina alla traduzione del verso che è stata fatta in Inglese, in cui si opta per quella che si definirebbe una “pertinentizzazione”, ossia si parla di un pezzo di pane, o forse addirittura solo di una crosta (“*scrap of bread*”), piuttosto che di “mezzo pane”. In questo caso infatti “mezzo” vuole, con grande probabilità, determinare un’accezione negativa del sostantivo, senza implicare per forza che si tratti di un pezzo di pane veramente tagliato per metà. Questa particolare scelta vuole rendere del tutto esplicita la disperazione delle condizioni “umane” in cui si trovano i prigionieri, attraverso l’uso di questo aggettivo che permette di comprendere quanto il poco cibo che i deportati riuscivano ad avere a loro disposizione fosse comunque insufficiente per le loro necessità. La versione in Inglese dimostra quanto in fondo la resa di tali parole non sia esattamente facile neanche nella traduzione da una lingua vocale ad un’altra. Ulteriore testimonianza di ciò è la scelta fatta nella seconda versione segnata in cui l’immagine si riduce ad una PARTE di pane, la quale è resa attraverso l’uso di un classificatore, la cui iconicità contribuisce fortemente a trasmettere l’interpretazione delle parole di Levi con maggiore trasparenza.

che muore per un sì o per un no.

Ci si trova a questo punto di fronte ad un impersonamento di Andrea Falanga che, nelle vesti di un ufficiale, determina la MORTE di un prigioniero, la cui VITA è a RISCHIO.

Dall’altro lato invece, si può apprezzare una scelta traduttiva forse inaspettata, ma particolarmente originale. Così come Levi afferma che a determinare la morte di quest’uomo, siano semplicemente un “sì” o un “no”, la leggerezza e la vanità di tale gesto vengono resi attraverso l’immagine creata tramite i “neologismi” segnati che riprendono il tipico gesto del pollice in alto o in basso che determinava la salvezza o la condanna dei gladiatori dopo la lotta nelle arene dell’Antica Roma. I normali Segni di SÌ e NO sono a questo punto sostituiti dall’inversione del pollice, separato dalla congiunzione O e restituendo quindi all’immagine una forza e una crudezza pienamente efficaci.

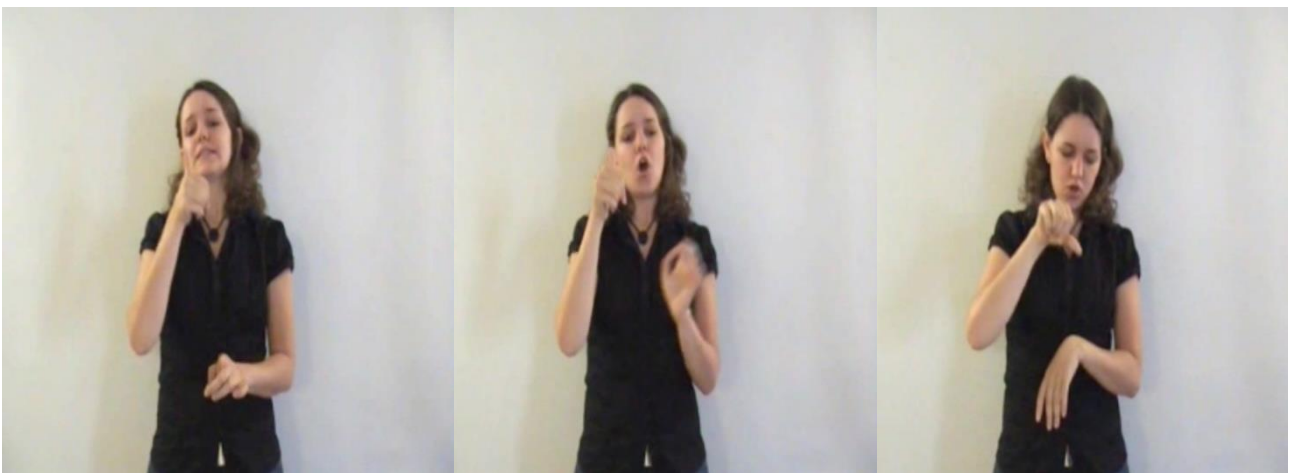


Figura VII: Segno per indicare SÌ

Figura VIII: Segno indicare O

Figura IX: Segno per indicare NO

Considerate se questa è una donna
senza capelli e senza nome,
senza più forza di ricordare,

La struttura scelta precedentemente per la descrizione delle drammatiche condizioni dell'uomo viene ripresa in entrambi i casi e riflessa in modo simmetrico nello spazio alla destra dell'interprete. A questo punto quindi la donna si trova alla sua destra e, così come in precedenza Falanga si era limitato ad indicarne la presenza nello spazio, la stessa scelta traduttiva viene riproposta ora, collegando la simmetria tra le due figure mediante la congiunzione O.

La Mantovan ripropone invece, come aveva fatto in precedenza, la rima di configurazione, utilizzando ancora una volta il classificatore 5# con la sua grande efficacia. La ripetizione della struttura per intero implica nuovamente l'interrogazione rivolta all'osservatore, creando così un legame diretto dal quale sembra impossibile svincolarsi.

Anche la forte immagine dei capelli rasati viene resa con due soluzioni diverse. Nel primo caso si sceglie di utilizzare un classificatore, attribuendogli l'aggettivo PELATO / RASATO senza indicare però esplicitamente il riferimento alla testa (fig. X). La versione risulta quindi essere piuttosto aderente e fedele al testo ma probabilmente mancante di precisione.



Figura X: Segni LIS per
CLASSIFICATORE + PELATO / RASATO

Nel secondo caso invece ci troviamo di fronte ad una versione più precisa ed esplicita, in quanto si fa riferimento ai CAPELLI, segnando poi chiaramente l'aggettivo RASATI.

Una grossa differenza nella forza comunicativa risultante dai differenti tipi di scelte si riscontra anche nella seconda parte del verso. Ancora una volta nella prima versione si sceglie di rimanere più vicini al testo originale. Mentre la donna per Levi è "senza nome", per Falanga il RICORDO del NOME di

lei è SCOMPARSO: scelta questa piuttosto idiomatica, accompagnata dall'intenzione di ricreare una sorta di allitterazione, nella ripetizione dello stesso Segno del RICORDO SCOMPARSO anche per la traduzione del verso successivo. Il fenomeno della stretta fedeltà al testo lo si ritrova, nelle stesse modalità, in scelte traduttive simili anche in altre lingue vocali, che vogliono dimostrare quanto in realtà il passaggio da una lingua ad un'altra risulti essere particolarmente difficoltoso anche tra lingue vocali. Tanto in Inglese come in Tedesco si può notare come il tentativo di mantenere la ripetizione del "senza" di Levi, (originariamente intesa con un'accezione di semplice negazione, rimandando ad un *prima* ed un *dopo*) venga reso con la ripresa del "without" nel primo caso⁴, la quale dà un certo ritmo al testo, e con la ripresa del "kein" in nel secondo⁵. Lo stesso non accade tuttavia con, ad esempio, lo Spagnolo che cerca di rendere la stessa idea, eliminando però leggermente la poeticità espressa dall'Italiano: "*Pregúntense si es una mujer / La que no tiene cabello ni nombre*".

Nonostante ciò, nella seconda versione in Lingua dei Segni, ci si trova nuovamente di fronte ad una soluzione forse inaspettata ma veicolante di un'immagine avente una forza addirittura superiore all'originale. Seguendo ancora una volta il concetto di traduzione intersemiotica, secondo il quale il risultato di una buona traduzione ambisce a rendere il pubblico sordo un vero e proprio ascoltatore che si emoziona al "suono delle mani", si sceglie di rendere del tutto esplicite le parole utilizzate nel testo originale. Il "semplice" "senza nome" di Levi diventa a questo punto un NOME che viene convertito in un NUMERO TATUATO SUL BRACCIO, andando quindi oltre a quanto l'autore esprime, ma "stampando" allo stesso tempo negli occhi e nella mente dell'osservatore un'immagine che sicuramente tocca corde ancora più profonde e rende ulteriormente più forte il concetto, già precedente espresso, della reificazione e spersonalizzazione dell'essere umano all'interno dei campi di sterminio.

A differenza di quanto accade nella prima versione, in questo caso, per traduzione del verso 12 non si ricorre ad alcuna rima di configurazione o strategia poetica anche se si riesce ad esprimere, in modo ugualmente efficace la reiterazione, la ripetizione del tentativo di ricordare ma la mancanza di forza, l'impossibilità del ricordo, tramite la ripetizione del Segno e l'espressione del volto.

vuoti gli occhi e freddo il grembo
come una rana d'inverno.

Ancora una volta, ci si trova a questo punto di fronte ad un'allitterazione che Falanga sceglie di riproporre, segnando degli OCCHI VUOTI e un GREMBO VUOTO, aggettivo rafforzato dalle due mani ed ulteriormente evidenziato dalla rotazione del movimento. A differenza di quanto accade qui,

⁴ Versione in inglese: *Consider if this is a woman, / Without hair and without name*

⁵ Versione in tedesco: *Denket, ob dies eine Frau sei, / Die kein Haar mehr hat und keinen Namen*

la Mantovan non si limita invece ad “indicare” quest’ultimo nella sua traduzione, bensì opta per restituirne un senso ancora più profondo, segnando un GREMBO a tutti gli effetti MATERNO, non vuoto ma FREDDO come quello descritto da Levi. È a questo punto interessante notare come la similitudine che si crea con la “rana d’inverno”, diventa in LIS, una RANA NEL PERIODO INVERNALE, come ad indicare la costanza, in un determinato lasso di tempo, di una situazione persistente, che porta con sé dolore e sofferenza.

Meditate che questo è stato:

Levi sceglie ancora una volta di fare un uso molto accurato della lingua che non risulta mai essere banale, scontato o casuale. Come già precedentemente analizzato in questo caso l’autore utilizza un verbo ancora più forte del “considerare”, ripetutamente ripreso nei versi precedenti. Qui allude quasi ad un’azione che non si limita al solo pensare, bensì verte al misurare con la mente e pensare allo stesso tempo, in modo preciso e ripetitivo.

La stessa accezione non viene mantenuta in Lingua dei Segni, in nessuno dei due casi. Falanga, in primo luogo, sceglie di introdurre per la prima volta il segno PENSARE, rafforzato dall’utilizzo delle due mani e dal loro movimento circolare, come già era stato precedentemente fatto dalla Mantovan. La medesima scelta viene fatta da quest’ultima che omette del tutto la differenziazione fatta dall’autore in Italiano (che crea una sorta di climax all’aumentare dell’intensità dei verbi utilizzati) e mantiene lo stesso verbo PENSARE utilizzato per tradurre il verbo “considerate” ai versi 5 e 10, creando quindi quella che si potrebbe definire una sorta di rima.

Si riscontra invece una differenza sostanziale nella traduzione di quanto segue il verbo “meditare”: nel primo caso “questo è stato” si traduce nei segni molto marcati ed evidenziati QUESTO VERO. Si ritiene in questo caso necessario evidenziare che, mentre nei primi versi si era scelto di non mantenere la scelta di Levi di esplicitare più volte il pronome personale “voi”, questa volta invece il Segno VOI viene utilizzato, nonostante non sia originariamente presente. Nella seconda versione, in questo caso più vicina all’Italiano, si afferma che QUESTO È GIÀ SUCCESSO.

vi comando queste parole.

Scolpitele nel vostro cuore,

Probabilmente qui ci troviamo di fronte ad uno dei punti di più alta intensità della poesia, che viene nuovamente reso in Lingua dei Segni mediante due modalità distinte. La forza comunicativa della frase “vi comando queste parole” viene piuttosto smorzata nella prima scelta traduttiva che la restituisce allo spettatore sordo attraverso l’OBBLIGO di RACCONTARE, Segni che, seppur ben marcati, non raggiungono la stessa efficacia.

Differente è invece la soluzione adottata nel secondo caso: le parole di Levi vengono COMANDATE, così come il loro ricordo che vuole essere CONSERVATO NELLA MEMORIA, tramite un'immagine di grande impatto e quasi fisica che consiste nello "scolpirle nel proprio cuore". È interessante notare nella traduzione come la configurazione del Segno PAROLE venga mantenuta per tradurre la metafora dello SCOLPIRE-PIETRA e poi riportata nello SCOLPIRE-CUORE.

stando in casa andando per via,
coricandovi alzandovi;

Falanga ripropone qui un'altra allitterazione del verbo RICORDARE che viene rivolto direttamente al pronome personale VOI, anche questa volta esplicitato. Il verbo viene affiancato ai Segni: CUORE, CASA, CAMMINARE, DORMIRE e SVEGLIARSI.

Alquanto significativa e altrettanto poetica quanto l'originale è invece la versione di Lara Mantovan che sceglie di introdurre le immagini a seguire tramite il Segno SEMPRE. A questo punto l'interprete applica un uso molto sapiente dello spazio, ricreando la fondamentale figura retorica del merismo presente nella poesia di Levi. Attraverso lo *shifting* del corpo si crea una rima, una simmetrizzazione dello spazio segnico che riproduce esattamente l'intenzione dell'autore, facendo comprendere in modo ancora più chiaro l'opposizione delle immagini proposte.

ripetetele ai vostri figli.

Il verso in questione viene reso in modo piuttosto simile nelle due versioni che scelgono entrambe di utilizzare il verbo RACCONTARE, proposto tuttavia in due versioni differenti le quali rendono la ripetitività dell'azione tramite la medesima tecnica della reiterazione del segno:



Figura XI: Segno LIS per RACCONTARE – versione 1

Figura XII: Segno LIS per RACCONTARE – versione 1



Figura XIII: Segno LIS per RACCONTARE – versione 2

Figura XIV: Segno LIS per RACCONTARE – versione 2

O vi si sfaccia la casa,

Primo elemento interessante da analizzare è la congiunzione “o” e la sua resa. Nella prima versione questo elemento viene del tutto omesso e sostituito dal pronome personale VOI seguito poi dall’espressione dal registro piuttosto basso NON ASCOLTARE / DISTOGLIERE L’ORECCHIO. Nel secondo caso invece si opta per una soluzione totalmente diversa. L’interprete sceglie infatti di rivolgersi direttamente all’osservatore, ponendogli la domanda: NO? come a significare “non lo farete? Allora queste saranno le conseguenze”.

Altrettanto interessante e significativa è, nella versione in Italiano, la scelta del verbo “sfaccia” la cui “s” privativa risulta essere un elemento particolarmente intenso e difficilmente traducibile, sicuramente verso la LIS, ma allo stesso modo verso numerose lingue vocali⁶. Una similitudine si può forse riconoscere nel verbo CROLLARE per il quale si usano le due mani nella configurazione del segno CASA che quindi “scompongono”, nell’agire del verbo, il sostantivo stesso.

la malattia vi impedisca

Il verbo “impedire” utilizzato in questo verso deriva dal latino *impedire*, derivato a sua volta da *pes pedis*, “piede” e significa quindi “impacciare, mettere qualcosa tra i piedi” e quindi che possa limitare e impedire di vivere serenamente a coloro che non ascoltano le sue parole. La soluzione trovata in questo caso per entrambe le versioni non risulta essere del tutto equivalente a quanto espresso effettivamente da Levi. Nel primo caso infatti si adotta una soluzione del tutto differente e probabilmente troppo poco fedele al testo, in quanto si sceglie di utilizzare il verbo TRASFORMARE

⁶ Si veda “*fall apart*” nella versione in Inglese, “*verbrechen*” o “*zerbrechen*” in Tedesco a seconda delle versioni e “*derrumbirse*” in Spagnolo, le quali perdono totalmente la poeticità creata dalla “s” privativa.

che non esprime lo stesso significato voluto. Nel secondo caso invece si trasmette l'immagine di una malattia che DILAGA, che si propaga tra la gente come un vero e proprio morbo.

i vostri nati torcano il viso da voi.

Quasi ad indicare le tre fasi di un processo argomentativo Falanga sposta leggermente il suo corpo nella traduzione di questi ultimi tre versi, per culminare poi nell'immagine finale, la cui forza comunicativa è sicuramente senza precedenti nella poesia dell'autore.

Il grande impatto creato da quest'ultima nasce infatti dalla precisa scelta del termine "nati" che, per l'appunto, non risulta essere assolutamente veicolante dello stesso messaggio che avrebbe fatto invece la parola "figli". Qui Levi vuole appositamente creare una certa separazione tra le due parole che, per qualche ragione, non potranno mai avere lo stesso significato e né pari dignità. I primi infatti sono caratterizzati da una quasi totale anonimìa, assenza di soggettività o legame affettivo con coloro che li hanno fatti nascere e che probabilmente, al loro pari, non potranno mai essere definiti "genitori".

A questo punto tuttavia ci si trova davanti ancora una volta a due soluzioni traduttive che non trovano effettivamente alcuna alternativa ed eliminano questa accezione particolarmente negativa, voluta dall'Italiano. Questo non accade solo in Lingua dei Segni, bensì anche nelle altre lingue vocali prese precedentemente in esame, anche se solo superficialmente. In Inglese troviamo versioni differenti che parlano semplicemente di "*children*", "*loved ones*" o, forse la migliore soluzione anche se non del tutto equivalente "*offspring*". Allo stesso modo in Tedesco i nati diventano "*Kinder*" e in Spagnolo "*discendenes*", che trasmette un'accezione leggermente differente.

In Lingua dei Segni, al Segno FIGLI vengono tuttavia affiancate due soluzioni del tutto differenti le quali esprimono a loro volta una forza comunicativa altrettanto diversa. Nel primo caso si segnano dei figli GRANDI / CRESCIUTI che "non conoscono più" coloro che non ascoltano le parole dell'autore e, il cui SGUARDO, SCOMPARE. È interessante qui la scelta di riprendere il Segno SCOMPARIRE, utilizzato precedentemente nell'allitterazione del "nome che scompare" ed il "ricordo che scompare" ai versi 11 e 12. Non si può tuttavia affermare che l'impatto, anche solo visivo, trasmesso dall'interprete, sia altrettanto forte quanto quello di Levi.

Decisamente più riuscita è la proposta della seconda versione. In primo luogo, i "nati" diventano, come già detto, FIGLI ma, al fine di trasmettere un maggiore senso di anonimìa, il Segno viene riprodotto con una mano sola e viene accompagnato da un'espressione facciale che esprime una particolare accezione negativa che funge da avvertimento per quanto seguirà.

A questo punto l'interprete adotta la tecnica dell'impersonamento che rende la traduzione ancora più significativa e quasi rabbrividente. Tramite il Segno GUARDARE, lo sguardo del FIGLIO si allontana intenzionalmente, con decisione e rifiuto dal luogo nello spazio in cui si trova il "voi", per

dirigersi poi nel vuoto e diventare quasi ieratico. Lo spostamento dello sguardo viene inoltre accompagnato dal gesto che ambisce a coprire i volti di coloro che, non avendo ascoltato le parole di Levi, non avendo trasmesso la sua memoria, non meritano neppure uno sguardo di coloro che ormai non possono più essere definiti loro figli.

5. Conclusione

A fronte dell'ampia analisi qui riportata, è a questo punto forse possibile dare delle risposte alle domande poste precedentemente. I limiti a cui si va incontro nell'atto del tradurre sono molti ma la piena consapevolezza dei confini di una lingua e degli innumerevoli strumenti che ci mette a disposizione è l'obiettivo più importante da raggiungere al fine di realizzare o analizzare questo tipo di processo.

Si dice che una traduzione (o, in questo caso, un'interpretazione) possa essere definita valida ed ottimale solo nel momento in cui gli utenti che ne usufruiscono non la percepiscono in quanto tale, quanto piuttosto si trovano nella condizione di poter apprezzare una bellezza a sé stante, come se fosse nata in quella determinata forma, sin dal primo momento.

Con il presente elaborato mi sono quindi proposta di analizzare il concetto di traducibilità dalle lingue vocali alle lingue segnate, cercando di sviscerare dall'origine tutti i problemi a cui si può andare incontro nell'attuazione di questo processo. Per quanto possibile, ho tentato di essere chiara, sintetica e al contempo esaustiva nella mia analisi, nonostante mi renda pienamente conto delle sue potenzialità che qui, purtroppo, sono state fonte di riflessioni che ho dovuto limitare.

In primo luogo, l'obiettivo principale era quello di far comprendere quanto importante sia riconoscere la grande costellazione di valori che entrano in gioco nel processo traduttivo. Una buona traduzione può infatti essere definita tale solo se si tiene conto degli "aspetti storici, sociali e antropologici, insiti nell'architettura identitaria di ogni lingua" (Fontana, 2013: 126).

Il concetto qui delineato è quello di una "traduzione totale" (Torop, 1995), concepita in una dialettica costante tra il "dire" e il "mostrare", nel tentativo di massimizzare la pertinenza del testo poetico d'arrivo, rispetto a quello di partenza. Il maggiore rischio che ci si ritrova ad affrontare è quello di omettere il valore implicito di una data poesia, di azzerarlo totalmente. Ed è proprio a questo punto che entrano in gioco una serie di dilemmi con cui il traduttore si deve scontrare: che scelta fare tra il mantenere l'estetica letteraria e il rimanere strettamente fedeli al senso di un testo? È più importante che il lettore capisca pienamente una poesia, che la senta propria, in quanto frutto della sua personale interpretazione, o che faccia uno sforzo maggiore nel tentativo di avvicinarsi autonomamente ad una cultura esterna? E quindi: è possibile ricostruire un prodotto linguistico con la stessa capacità di evocare di quello di partenza? Fino a che punto il traduttore si può improvvisare poeta?

Inutile dire a questo punto che sarebbe possibile continuare con innumerevoli domande a cui probabilmente, a seguito di questa riflessione, si potranno dare delle risposte un po' più chiare e definite. Penso sia possibile ora affermare che nelle traduzioni qui analizzate sia stata fondamentale la ricerca di una reciproca solidarietà tra le parole e il contenuto del testo poetico, trovando un compromesso tra ciò che l'autore pensa, ciò che scrive nella sua poesia e quanto vuole effettivamente trasmettere. Tutto questo rappresenta indubbiamente una grande sfida interiore per il traduttore che, durante tale processo, tanto profondo quanto impegnativo, si ritrova a “vivere dentro la lingua, attraverso il suo ritmo” (Fontana, 2014).

A fronte di quanto detto, si può affermare che, anche se in minima parte (ma probabilmente non troppo minima nel momento in cui si sceglie di tradurre verso la Lingua dei Segni, apportando trasformazioni fisiche ed ontologiche alla parola) tradurre vuole forse dire anche un po' “tradire”¹ la totalità di un testo cercando, per quanto possibile, di “dire quasi la stessa cosa” (Eco, 2001) senza lo stretto bisogno di essere poeti, ma poetici, forse (cfr. Celo, 2010).

¹ <https://www.diction.ch/it/tradizione-traduzione-tradimento/>

6. Bibliografia

- Bagnara, C., S. Corazza, S. Fontana e A. Zuccalà (2008). *I segni parlano*. Milano: Franco Angeli.
- Basso, S. (2010). *Sul tradurre*. Milano: Mondadori.
- Bertone, C. (2011). *Fondamenti di grammatica della lingua dei segni italiana*. Milano: Franco Angeli.
- Buonomo, V. e P. Celo (2010). *L'interprete di lingua dei Segni italiana. Problemi linguistici - Aspetti emotivi - Formazione professionale*. Milano: Editore Ulrico Hoepli.
- Camon, F. (1989). *Conversazione con Primo Levi*, Modena: Guanda.
- Cardona, G. R. (1985), *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari: Laterza.
- Celo, P. (a cura di), (2009). *I segni del '900 - Poesie italiane del Novecento tradotte in Lingua dei Segni Italiana*. Venezia: Cafoscarina.
- Celo, P. (2015). *I segni del tradurre. Riflessioni sulla traduzione in Lingua dei Segni Italiana*. Roma: Aracne editrice.
- Celo, P. (2018). *Scrivere con le mani. Il metodo intramorfico per l'apprendimento della lettura e della scrittura in bambini sordi segnanti*. Trento: Erickson.
- Cuxac, C. (2000). *La Langue de Signes Française (LSF) – Les voies de l'iconicité*, Paris: Ophrys.
- Eco, U. (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (2003). *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Studi Bompiani.
- Eco, U. (2008). *Trattato di semiotica generale*. Milano: Studi Bompiani.
- Fontana, S. (2013). *Tradurre lingue dei segni. Un'analisi multidimensionale*. Modena: Stem Mucchi Editore.
- Levi, P. (2005). *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi editore.
- Massariello Merzagora, G. e S. Del Maso (2011). *I luoghi della traduzione. Le interfacce*. Roma: Bulzoni.
- Sperber, D. e D. Wilson (1986). *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford: Blackwell. 2 ed. trad. it. a cura di G. Origgi (1995). *La Pertinenza*, Milano: Anabasi.

Torop, P. e B. Osimo (a cura di), (1995). *La traduzione totale*. Milano: Hoepli.

Wilcox, S. e B. Schaffer (2005), *Towards a cognitive model of interpreting* in T. Janzen (a cura di), *Topics in Sign Language Interpreting, Theory and Practice*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

7. Sitografia

Analisi del libro: Se questo è un uomo di Primo Levi. (n.d.). (visitato il 5 maggio 2019) da <http://www.epertutti.com/italiano/ANALISI-DEL-LIBRO-SE-QUESTO-eg73492.php>

Cadenas, R. (n.d.). "Si esto es un Hombre" de Primo Levi, poema y fragmento del libro [Post su blog]. (visitato il 20 maggio 2019) da <https://escritorasunidas.blogspot.com/2010/02/si-esto-es-un-hombre-de-primo-levi.html>

Dizionario della lingua dei segni | SpreadTheSign [Dizionario Lingua dei Segni online]. (n.d.). (visitato il 30 giugno 2019) da <https://www.spreadthesign.com/it.it/search/>

Falanga, A. (2019, 27 Gennaio). Se questo è un uomo - Primo Levi Signs [Post su Facebook]. (visitato il 11 marzo 2019) da <https://www.facebook.com/watch/?v=321173688492471>

Mercadini, R. (2019, 25 Gennaio). *Se questo è un uomo* [File video]. (visitato il 26 aprile 2019) da <https://www.youtube.com/watch?v=sb19zFr2Yeo>

Primo Levi. Un uomo [Post su blog]. (2017, 14 Giugno). (visitato il 20 aprile 2019) da <https://biografieonline.it/biografia-primo-levi>

Stop alle barriere della comunicazione, Andrea Falanga e i suoi spettacoli per sordi e udenti | Livemusicnews [Post su blog]. (2016, 8 Agosto). (visitato il 15 aprile 2019) da <https://www.livemusicnews.it/stop-alle-barriere-della-comunicazione-andrea-falanga-e-i-suoi-spettacoli-per-sordi-e-udenti/>

Treccani - La cultura Italiana - Vocabolario [Vocabolario Treccani online]. (n.d.). (visitato il 25 maggio 2019) da <http://www.treccani.it/vocabolario/>

Venturi, R. (n.d.). Canzoni contro la guerra [Post su blog]. (visitato il 25 maggio 2019) da <https://www.antiwarsongs.org/confronta.php?id=2877>

Williams, Jr., R. E. (n.d.). If This Is a Man [Post su blog]. (visitato 28 maggio 2019) da <http://www.robertewilliamsjr.com/2005/01/if-this-is-man.html>