

Metodo Stanislavskij con dizionari

 rivistatradurre.it/2013/11/metodo-stanislavskij-con-dizionari/

È DI SCENA LA TRADUZIONE

di Giulia Baselica

Proprio come il teatro, probabilmente anche la traduzione potrebbe essere definita un'«arte che si prefigge di rappresentare davanti a un pubblico, secondo determinate convenzioni, una serie di avvenimenti» (De Mauro 2000, *ad vocem* teatro). Obiettivo di entrambe le forme d'arte è rappresentare, cioè «mostrare alla vista una scena, un aspetto della realtà riproducendola mediante



figure o segni sensibili» (Treccani), mentre, tanto sulla scena teatrale quanto sulla pagina tradotta, ciò che costituisce l'oggetto della rappresentazione – nel suo duplice significato di complesso di percezioni, concetti, fantasie, valutazioni che si offre alla coscienza, nonché di quanto viene rappresentato, in una dimensione, quindi, interiore ed esteriore a un tempo – sono gli avvenimenti, ossia i fatti degni di attenzione e di memoria, straordinari o consueti, della realtà (sia essa oggettiva o soggettiva), del sogno o dell'immaginazione.

I tre fondamentali elementi della scena teatrale – l'autore, l'attore, il pubblico (Bernardi e Susa 2005) – costituiscono le altrettanto essenziali componenti della scena traduttiva. In entrambe le situazioni è infatti presente un autore, quindi un testo destinato a un'interpretazione – cioè a una traduzione, nel suo ampio significato di “trasferimento” al di là di una barriera, sempre rappresentata da una distanza (sia essa temporale o linguistica) – ad opera di un attore, cioè di un soggetto che agisce, dando avvio a un fecondo processo comunicativo che coinvolge e pone in relazione fra loro l'autore del testo e il pubblico, di spettatori o di lettori (e se la facoltà della visione è fondamentale nell'atto della lettura, la capacità di leggere, quindi di interpretare, è strumento indispensabile per lo spettatore di una rappresentazione teatrale).

Tanto la scena teatrale quanto la pagina tradotta sono il luogo di un'azione, il contesto concreto dell'evoluzione di un sistema dinamico, all'interno del quale ogni elemento si rivela compiutamente attivo: l'autore, l'attore o traduttore, il pubblico, seppure in momenti diversi – ed è proprio tale condizione di asincronia a determinare la sopravvivenza dell'opera, talvolta a eternarne il messaggio – intervengono ognuno autonomamente, attribuendo all'opera rappresentata sulla scena o tradotta sulla pagina un senso proprio, spesso particolare e, soprattutto, sempre nuovo.

È dunque interessante cogliere l'idea della somiglianza fra teatro e traduzione nelle parole di un'illustre traduttrice di autori illustri: «Mi piace pensare al traduttore come a un esecutore, a un interprete, a un attore, perché sostanzialmente il nostro è un lavoro di

mediazione artistica» (Colorni 2008, 22). L'affinità tra l'arte della traduzione e l'arte attoriale venne colta da Rainer Maria Rilke ed Ervino Pocar (1953) così esplicita il pensiero del grande poeta, scrittore e drammaturgo: «Tradurre non è cosa facile. Attori davvero capaci di ricreare come nuovi le parole e i personaggi usciti dalla pagina dei drammaturghi ce ne sono pochi».

In uno scritto del 1908 anche Pirandello individuò una fondamentale analogia fra gli attori e i traduttori, tuttavia sottolineando la distanza che separa e allontana l'autore con la sua opera dal pubblico cui essa è destinata:

Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé, e sua è l'espressione, quand'anche non siano sue le parole; sua la voce, suo il corpo, suo il gesto.
È precisamente lo stesso caso del traduttore (Pirandello 2006, 645).

Eppure sullo sfondo di questa considerazione severa, che a tutta prima suona come un giudizio inappellabile, si rivela un'idea interessante: la ricreazione del testo, della parte, delle singole parole che l'attore e il traduttore compiono in se stessi. Recitando e traducendo si dà luogo a una nuova creazione, si ricrea mediante un processo, non di rado tormentoso, di immedesimazione. E l'importanza, sostanziale, dell'avverarsi di tale processo si pone al centro della riflessione pirandelliana intorno all'arte drammaturgica e all'arte della parola, alla relazione fra autore, personaggio e pubblico. Scriveva infatti Pirandello nel 1899:

Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi [...]. Ora questo prodigio può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può essere che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente *immedesimato* con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole (Pirandello 1977, 448 – il corsivo è nostro).

L'autore, ci dice dunque Pirandello, deve immedesimarsi con ciò che crea: a tale compito è chiamato anche l'attore sulla scena e il traduttore dinnanzi alla pagina. E il processo di immedesimazione, di reviviscenza o di personificazione rappresenta l'elemento centrale di un metodo di apprendimento delle tecniche di recitazione elaborato e compiutamente sperimentato proprio negli anni in cui l'autore dei *Sei personaggi* ricercava forme, senso ed espressione dell'«attore nuovo» (Sica 2003). Tale metodo è noto come «sistema Stanislavskogo», sistema di Stanislavskij, il quale «sistema non è e non vuole essere: non è mai un sapere acquisito una volta per tutte ma appunto un itinerario interiore che ognuno deve far proprio con il lavoro di tutta la vita, senza fermarsi mai, senza ritenere mai di aver raggiunto la meta, perché la meta si sposta sempre in avanti» (Malcovati 2009, 21). L'importanza della reviviscenza (*pereživanie*) nel lavoro compiuto dall'attore sulla scena trova una mirabile quanto efficace espressione in queste semplici parole dello stesso Stanislavskij: «Non esiste arte autentica se non si rivive la parte» (Stanislavskij 2011, 19). La reviviscenza, cioè l'immedesimazione dell'attore nella parte, avviene nel momento in cui, indipendentemente dalla sua propria volontà, egli vive il ruolo che gli è stato assegnato, senza rendersi conto di ciò che sente e di ciò che pensa, lasciandosi completamente

trasportare dal suo personaggio. Al «vero attore» Stanislavskij contrappone l'«attore meccanico», incapace di rivivere il ruolo in modo naturale e che si limita, in realtà, a essere relatore della propria parte, producendosi in una recitazione fissa e definitiva. Così, se il vero attore agisce «con verità», come nella vita (poiché non si recita una passione o un tipo), un «attore meccanico» scimmiotta le manifestazioni esteriori della passione, copia i personaggi e le tipologie cui essi appartengono, riproducendo sterili schemi teatrali (Stanislavskij 2011b).

Possiamo forse affermare che non esiste arte autentica della traduzione – o, addirittura, non esiste traduzione autentica – se non si rivive la parte. Tuttavia, a differenza dell'attore sulla scena, l'attore dell'opera da tradurre non è chiamato a vivere una parte soltanto, bensì le parti: tutte le parti. E non solo. Il traduttore letterario deve vivere, o rivivere, l'opera nella sua completezza: egli è nel contempo tutti gli attori, il regista, lo scenografo, il costumista, il tecnico delle luci. Soprattutto diviene l'autore stesso, così trasformando la propria persona in un essere affetto da una meravigliosa, feconda, non patologica sindrome di personalità multiple. È essenziale nel traduttore – come nell'attore – la capacità di ascolto, quindi di lettura del testo, di una «lettura ben fatta», responsabilità e privilegio che l'opera conferisce a chiunque le si avvicini con cortesia e consapevolezza per dare luogo a una «collaborazione interiore» e realizzare il «vero, veritiero, e persino e soprattutto reale compimento dell'opera» (Steiner 1997, 25). Soltanto la lettura profonda, instancabile, permette al lettore, quindi al traduttore, di «individuare i centri emotivi di uno scrittore o di un poeta (non dimentichiamo ch'essi parlano interiormente prima di scrivere)» (Spitzer 1966, 47). La lettura profonda, ben fatta, è il presupposto essenziale dell'interpretazione comprensiva di un testo, atto, questo, generato dalla sensibilità del lettore-traduttore, che si appropria del senso del testo. E in tale appropriazione (concetto affine a quello di “immedesimazione”, nel suo significato di “are proprio uno stato d'animo, una vicenda altrui”) si vivifica l'opera stessa, si compie un processo di ripetizione originale, viene cioè riprodotta la creazione dell'autore.

Se le parole sono la sostanza di cui è fatta la parte assegnata all'attore, le parole destinate al traduttore sono invece materia fluida eppure tenace, nitida eppure sfuggente. Riconoscimento, o ripetizione originale o, ancora, immedesimazione si realizzano per mezzo delle parole che il traduttore cerca e sceglie, talvolta ricrea o inventa, divenendo la voce dell'autore, perfettamente conscio del valore, soprattutto del peso della parola, capace di eccitare tutti i cinque sensi. Allo stesso modo l'attore deve avvicinarsi con consapevolezza alle parole, poiché in scena

non ci devono essere parole inanimate o senza sentimento. Le parole prive del loro contenuto ideologico non sono necessarie, come non sono necessarie quelle che non hanno alcun effetto. In scena le parole devono essere eccitate, nell'attore e nel suo compagno (e attraverso loro nello spettatore), ogni possibile sensibilità, volontà, riflessione, ogni aspirazione interiore, ogni immagine della fantasia, la vista, l'udito e tutti gli altri sensi. Tutto questo dimostra che le battute di una parte non valgono in se stesse, ma per il loro contenuto interiore, per il loro sottotesto (Stanislavskij 2011b, 351).

La relazione fra attore e parola scenica è questione complessa e delicata; Stanislavskij ritiene che un vero attore debba conoscere ottimamente il proprio modo di parlare, altrimenti le grandi interpretazioni non risulteranno possibili; e «un artista di talento non

deve suonare con uno strumento scordato» (Stanislavskij 2011b, 346), soprattutto non dovrebbe, di norma, usare parole o espressioni che gli sembrano artificiali o innaturali, comportandosi dunque proprio come il traduttore, che dovrebbe «scrivere nel proprio idioletto» (Newmark 1988, 224) e che, appunto come un attore, sa riconoscere la propria voce: «In questo romanzo, più e prima che in tutti gli altri, mi sono rivisto e, infine, mi sono piaciuto. La mia voce, perfettamente intonata, forse per merito della splendida partitura, ha imparato finalmente a incantare» (Iacobaci 2008, 129).

Presupposto indispensabile per la condizione della reviviscenza è, ricorda più volte Stanislavskij, la verità; non, tuttavia, la verità reale, quella cui l'uomo è inevitabilmente indotto a credere, bensì la verità della scena, in quanto «la scena è la verità» (Stanislavskij 2009, 319) e l'attore vi crede con sincerità e con trasporto; diversamente da quanto gli accade nella sua condizione di soggetto conoscente della realtà oggettiva, che le convenzioni gli impongono di ammettere. Animato dal «sentimento della verità» (*čuvstvo pravdy*) l'attore avvia dentro di sé l'autentico processo creativo: il suo «magico sé» costruisce quella stessa verità immaginaria cui il bambino crede con entusiasmo e senza riserva alcuna. L'attore deve possedere un'immaginazione ardente e feconda, unita a un'ingenuità e a una crudeltà infantili, a una sensibilità artistica alla verità e alla verosimiglianza. Il sentimento della verità, dichiara Konstantin Sergeevič, «abbraccia il gioco dell'immaginazione, garantisce il senso della misura, l'ingenuità infantile, la sincerità del sentimento artistico e salva dalla menzogna scenica» (Stanislavskij 2009, 319). Così il traduttore, che è, come si è detto, prima di tutto lettore, stringe con l'autore dell'opera che egli dovrà affrontare e con la quale dovrà misurarsi, quel tacito accordo, quel patto narrativo in virtù del quale il lettore, quindi il traduttore, crede alle invenzioni dell'autore. E «lo spazio che si ricrea ogni volta che il lettore riprende il filo di una storia è simile alla camera dei bambini, luogo di mascheramento, di metamorfosi, di sperimentazione dell'altro da sé» (Cassini e Castellari 2007, 68).

Il magico sé e la capacità di immedesimazione devono essere continuamente alimentati dal calore dell'entusiasmo che il regista russo chiama «attenzione sensibile», risorsa importantissima non soltanto nel momento in cui l'attore interpreta la parte, bensì e soprattutto quando egli svolge il complesso lavoro preparatorio. L'attenzione sensibile guida il processo di ricerca del materiale della creazione. E per illustrare tale principio, Stanislavskij impiega una suggestiva ed efficace similitudine: «Lo scultore quando esamina i blocchi di marmo per scolpirvi una Venere è commosso: in una sfumatura del marmo, in una vena del blocco egli sente e ritrova il corpo della sua futura creazione» (Stanislavskij 2011b, 107). È un lavoro di ricerca meticolosa e sensibilmente attenta, che contempla sia la dimensione esterna, quindi contestuale, del personaggio, sia la dimensione interna, quindi psicologica e spirituale. La prima, essendo funzionale alla seconda, comporta, da parte dell'attore, un'instancabile e autentica caccia di tutto ciò che permette di ricostruire in modo realistico e credibile, cioè veritiero, il personaggio. Così, nella sua autobiografia, Konstantin Sergeevič confida al lettore la sua scoperta: l'importanza essenziale delle visite ai musei, dei viaggi, delle letture utili per le messinscene, la ricerca e lo studio di quadri, incisioni e di «tutto ciò che, descrivendo la vita esteriore degli uomini, caratterizza allo stesso tempo anche la loro vita interiore» (Stanislavskij 2009, 195).

Vasilij Toporkov, celebre attore che ebbe modo di lavorare con Stanislavskij, ricorda in proposito un vivace scambio con il maestro in occasione della preparazione dello spettacolo *I dissipatori*, tratto dall'omonimo racconto (*Rastratčiki*, 1926) di Valentin Kataev:

- Lei si incatena a qualcosa di preconstituito che le impedisce di percepire organicamente quello che le accade intorno. Lei recita uno stereotipo e non una persona viva.
- Sì, ma come...
- Mi dica, che c'è nel suo ufficio? Lei è un cassiere, vero? Che cosa ha nel suo ufficio?
- Soldi...
- Be', certo, soldi. Ma che cos'altro? Sia più preciso. Lei dice "soldi", bene, ma quanti? Come sono disposti? Dove stanno? Com'è il tavolo del suo ufficio, com'è la sedia, quante sono le luci... Insomma, descriva l'ambiente in cui lavora scendendo nei dettagli [...]. Ecco, vede, lei non conosce gli elementi più vitali del suo personaggio, la sua quotidianità. Ciò di cui vive, quello che occupa i suoi pensieri...» (Toporkov 1991, 31-32).

O, ancora, in occasione delle prove per l'allestimento della *pièce* *Le anime morte* di Michail Bulgakov, tratta dal romanzo di Gogol:

- Lei deve conoscere con esattezza, in dettaglio e molto concretamente, lo scopo finale di tutto quello che fa. Ci pensi bene, esamini l'intera biografia di Čičikov e raccolga materiale per il lavoro pratico sul personaggio.
- Konstantin Sergeevič mi spingeva con molta abilità alle idee che gli servivano, non mi imponeva nulla di bell'e pronto. Sapeva semplicemente stuzzicare la mia immaginazione (Toporkov 1991, 57).

Sulla scena, raccomanda Konstantin Sergeevič, deve essere ricostruito, nel modo più fedele e filologico possibile, l'ambiente nel quale si muovono, agiscono, si esprimono e pensano i protagonisti dell'opera teatrale; e tuttavia non sempre è tutto oro quel che luccica: gli attori della compagnia di Stanislavskij imparano, infatti, «a far passare per oro e pietre preziose semplici bottoni, conchiglie, sassi levigati e lavorati in maniera speciale, ceralacca, semplici corde arrotolate e dipinte in modo da sembrare piccoli ricami di perle e madreperla» (Stanislavskij 2009, 214).

Forse anche il traduttore, talvolta, ricorre a questo ingegnoso stratagemma per creare un effetto illusorio, funzionale al testo che egli deve restituire nella lingua d'arrivo. Sulla scena traduttiva la materia degli oggetti sono le parole, e con le parole egli sa stendere una patina anticante, creare un effetto grezzo, ricreare un colore dialettale indefinito e irricognoscibile, ma comunque efficace o, addirittura, sostituire una lingua con un'altra: la traduttrice russa del romanzo *Il nome della rosa* chiese all'autore di poter impiegare l'antico slavo ecclesiastico della Chiesa ortodossa medievale per rendere i lunghi brani in latino presenti nel romanzo, permettendo così al lettore russo di «cogliere lo stesso senso di lontananza, la stessa atmosfera di religiosità, ma comprendendo almeno vagamente di che cosa si stesse parlando» (Eco 2003, 190).

L'attenzione, quasi maniacale, per i dettagli contestuali, per la ricostruzione del mondo al quale il personaggio appartiene consente all'attore di rappresentarsi, con la facoltà dell'immaginazione, le «circostanze date», secondo il regista disposte in una serie

ininterrotta di immagini visualizzate. Queste prendono forma nella mente dell'attore; sono immagini visive, uditive, tattili; sono sensazioni gustative catturate da organi di senso interiori (Stanislavskij 2011b).

Non molto diversa è, probabilmente, l'esperienza pretraduttiva compiuta dal traduttore, che stabilisce una speciale relazione di «familiarità con l'autore, quella specie di ostinata intimità che esige la conoscenza di tutta la sua opera, delle cose migliori e di quelle raffazzonate, degli *juvenilia* e dell'*opus postumum*» (Steiner 1984, 25). Pensiero condiviso non dai teorici soltanto, bensì anche dai traduttori che si confrontano sia con autori classici, sia con autori di evasione o di letteratura di genere; considerando dunque l'autore, «è importante avere familiarità con il suo immaginario narrativo grazie alla lettura non solo dei suoi altri libri, ma anche delle varie testimonianze che può aver lasciato: lettere, diari, articoli, interventi pubblici» (Cavagnoli 2012, 15).

Le circostanze date, tuttavia, non sono che il presupposto iniziale del processo di immedesimazione, il quale, per avverarsi, deve essere innescato da un dispositivo prezioso, la «memoria emotiva». È infatti grazie a essa che l'attore si avvicina davvero al suo personaggio: lo comprende, lo fa parte di sé ritrovando, appunto nella sua memoria, esperienze che gli hanno indotto sentimenti, stati d'animo, quindi reazioni analoghi a quelli vissuti dal suo eroe: «in scena noi riviviamo i ricordi emotivi della realtà. Per qualche minuto essi riescono a darci l'illusione di una vita reale. Può anche succedere di dimenticare se stessi completamente, ininterrottamente nella parte» (Stanislavskij 2011b, 277). Si tratta di un percorso di autoanalisi – ove il ruolo dell'intelletto è tuttavia solo ausiliario – durante il quale l'attore riesuma i ricordi depositati nella sua memoria affettiva, le conoscenze custodite della memoria intellettuale e ogni altra acquisizione della propria esistenza (Stanislavskij 2011a, 10).

Le circostanze date e la memoria emotiva consentono quindi di penetrare nel carattere oggetto dell'interpretazione attoriale, di sondarne la dimensione recondita, interiore. Le parole di Primo Levi, traduttore de *Il processo* di Kafka, ci descrivono con luminosa semplicità il prodigio dell'immedesimazione: «Da questa traduzione sono uscito come da una malattia [...]. Ci si fa carico di questo mondo stravolto, dove tutte le attese logiche vanno deluse. Si viaggia con Josef K. per meandri bui, per vie tortuose che non conducono mai dove ti aspetteresti» (Levi 1983, 253). Immedesimazione nella parte, nel personaggio e non, sempre e necessariamente, con l'autore. Levi, con la sua umiltà (con la sua grandezza), osserva sommessamente al termine della faticosa impresa: «non credo che Kafka mi sia molto affine» (Levi 1983, 254).

Ma del personaggio l'attore e il traduttore non raggiungono una conoscenza assoluta essendo, questa, resa impossibile dalle rispettive soggettività: «nessuna conoscenza totale, nessuna tassonomia inventariale ci avvicinerà mai all'“altro”. Si entra nel castello altrui, di solito, da un solo ponte, da un solo portone, da un solo cortile. Né si potrà mai pretendere di avere tutte le chiavi per tutte le stanze. Ogni conoscenza corretta e rispettosa accetta quindi il limite, la superficialità e l'errore» (Sanvitale 1989, 155). Di qui la varietà di letture del personaggio nelle interpretazioni dei diversi attori sulla scena teatrale o dei diversi traduttori sulla pagina. Talvolta l'immedesimazione può risultare difficile, dolorosa, quasi impossibile – forse proprio perché il materiale emotivo è il più prezioso, in quanto generatore della vita spirituale della parte (Stanislavskij 2011b) – se la verità della scena,

sia essa teatrale o traduttiva, coincide con la verità del reale; allora essa, inevitabilmente, reprime il «sentimento della verità» nell'attore, e annulla il «patto narrativo», sottoscritto dal lettore-traduttore. È il caso del testo autobiografico, che induce nel traduttore un'interessante e profonda riflessione contenuta in un capitolo intitolato, forse non per caso, *L'invenzione della verità*: «Anchilosata, così mi sento di fronte alla pagina di Amis. Non riesco a sgranchire le parole. In parte deve essere che c'è qualcosa nell'intimità degli avvenimenti narrati che non mi arriva. Voglio dire, ho tradotto scene di scandalosa intimità in passato ma a separarle dal loro autore, come da me, c'era il velo della finzione. Qui invece si parla di madre, ed è proprio la sua, di cugini e fratelli, e sono proprio i suoi. Mi trincerò dietro il disinteresse, ma quello che provo per questo libro è una cosa diversa e molto più fastidiosa. Imbarazzo» (Basso 2010, 99).

Al di là delle effettive o possibili analogie fra il mestiere dell'attore e il mestiere del traduttore, delle corrispondenze simboliche o metaforiche fra scena teatrale e pagina traduttiva; al di là dell'idea, accettabile o assurda, di considerare il metodo Stanislavskij come una fonte di riflessioni sull'arte del tradurre, sicuramente le parole del maestro russo traducono il pensiero conclusivo di molti traduttori del passato, del presente, del futuro:

Quando ripenso al cammino che ho percorso nella mia vita e nell'arte mi sembra di essere un cercatore d'oro costretto a vagare tra sentieri impraticabili alla ricerca di giacimenti e poi a passare al setaccio quintali di sabbia e di pietre per ricavarne qualche granello del prezioso metallo. Come un cercatore d'oro posso trasmettere ai posteri non il mio lavoro, le mie ricerche e i miei sacrifici, le mie gioie e le mie delusioni, ma soltanto il minerale prezioso che ho trovato (Stanislavskij 2009, 410).

Bibliografia

Basso 2010: Susanna Basso, *Sul tradurre. Esperienze e divagazioni militanti*, Bruno Mondadori, Milano

Bernardi e Susa 2005: Claudio Bernardi e Carlo Susa, *Storia essenziale del teatro*, Vita e Pensiero, Milano

Cassini e Castellari 2007: Maria Teresa Cassini e Alessandro Castellari, *La pratica letteraria. Interrogarsi attraverso la lettura su se stessi e il mondo*, Apogeo, Milano

Cavagnoli 2012: Franca Cavagnoli, *La voce del testo. L'arte e il mestiere di tradurre*, Feltrinelli, Milano

Colorni 2008: Renata Colorni, *Sulle spalle di un gigante*, in *Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria*, a cura di Ilide Carmignani, Besa, Nardò

De Mauro 2000: Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino

Eco 2003: Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano

Iacobacci 2008: Giuseppe Iacobacci, *Per me lo so*, in *Il mestiere di riflettere. Storie di traduttori e traduzioni*, a cura di Chiara Manfrinato, Azimut, Roma

Levi 1983: Primo Levi, *Nota del traduttore*, in *Il processo* (traduzione da Franz Kafka, *Der Prozess*, 1925), Einaudi, Torino

Malcovati 2009: Fausto Malcovati, *L'attore è tutto, il resto è sfondo*, in Stanislavskij 2009, pp. 11-31

Newmark 1988: Peter Newmark, *La traduzione. Problemi e metodi*, Milano, Garzanti (traduzione di Ilaria Frangini da Peter Newmark, *Approaches to Translation*, Pergamon Press, Oxford, New York, Toronto, Sidney, Paris, Frankfurt, 1981)

Pirandello 2006: Luigi Pirandello, *Illustratori, attori e traduttori*, in Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, W. Modes libraio-editore, Roma 1908 (ora in Id., *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 2006, da cui si cita)

Pirandello 1977: Luigi Pirandello, *L'azione parlata*, in «Il Marzocco», 7 maggio 1899 (ora in Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie e Scritti vari*, Mondadori, Milano 1977⁴, da cui si cita)

Pocar 1953: Ervino Pocar, *Sul tradurre. Autori tedeschi in Italia*, in «tradurre», n. 4, primavera 2013 (traduzione e cura di Silvia Camatta da Ervino Pocar, *Vom Übersetzen. Deutsche Autoren in Italien*, in «Italienische Kultur Nachrichten», n. 31-35, Juli-November 1953)

Sanvitale 1989: Francesca Sanvitale, *Racconto di un traduttore di occasione* in *Il diavolo in corpo*, Einaudi, Torino (traduzione da Raymond Radiguet, *Le diable au corps*, 1921), pp. 137-158

Sica 2003: Anna Sica, *Stanislavskij o dell'immedesimazione. Appunti per uno studio*, in «Arcojournal» (http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/sica_stanislavskij_19_06_03.pdf)

Spitzer 1966: Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di Alfredo Schiaffini, Laterza, Bari

Stanislavskij 2009: Konstantin S. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, VoLo publisher, Firenze (traduzione di Raffaella Vassena da Konstantin S. Stanislavskij, *Sobranie Sočinenij v devjati tomach. Tom pervyj. Moja žizn' v iskusstve*, Iskusstvo, Moskva 1998)

Stanislavskij 2011a: Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Bari (traduzione di Anna Morpurgo e Maria Rosaria Fasanelli da Konstantin S. Stanislavskij, *Rabota aktera nad rol'ju*, Iskusstvo, Moskva 1954)

Stanislavskij 2011b: Konstantin S. Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, Laterza, Bari (traduzione di Elena Povoledo da Konstantin S. Stanislavskij, *An Actor Prepares*, Theatre Arts Books & Elizabeth Reynolds Hapgood, New York 1963)

Steiner 1984: George Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Firenze, Sansoni (traduzione di Ruggero Bianchi da George Steiner, *After Babel*, Oxford University Press, New York and London, 1975)

Steiner 1997: *Una lettura ben fatta*, in Id. *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano (traduzione di Claude Béguin da George Steiner, da George Steiner, *No passion spent. Essays 1978-1996*, Yale University Press, New Haven and London, 1996)

Toporkov 1991: Vasilij O. Toporkov, *Stanislavskij alle prove. Gli ultimi anni*, Ubulibri, Milano, 1991 (traduzione di Rosaria Fasanelli da Vasikij Osipovič Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal. The Final Years*, Theatre Arts Books , New York, 1979)

Treccani: <http://www.treccani.it/vocabolario/rappresentare>