Introduzione

Claudia Demattè
Università di Trento, Italia

Elisa Ravazzolo
Università di Trento, Italia

Il volume indaga la presenza e le diverse forme del plurilinguismo nei testi teatrali appartenenti a letterature ed epoche differenti, con un'attenzione speciale rivolta alle lingue romanze. Il fenomeno delle *pièces* o degli spettacoli che accolgono al proprio interno più lingue costituisce il filo conduttore delle ricerche delle studiose e degli studiosi che partecipano a questo volume e che illustrano le modalità attraverso le quali la pluralità linguistica si manifesta nella scrittura drammatica. Italiano, catalano, spagnolo e francese, lingue di partenza dei testi presi in esame, instaurano così un complesso dialogo intratestuale e interculturale anche con altre lingue, come l'inglese e il tedesco. Queste lingue, che costituiscono già una prima sfida per il lettore e per il critico, rappresentano una sfida ulteriore sul piano traduttologico, nel momento in cui questa complessità deve essere trasposta in un'altra lingua e in altri contesti. L'ambito di interesse è necessariamente molteplice, sia a livello diacronico, spaziando dal Cinquecento ai nostri giorni, sia a livello letterario, rendendo necessario il dialogo di questi testi con gli autori coevi e al contempo con il pubblico contemporaneo. Il testo drammatico è considerato in particolare nelle sue specificità linguistiche, pragmatiche, culturali, e soprattutto nel rapporto costitutivo con la rappresentazione. Ne consegue un'attenzione rivolta non soltanto alle forme del plurilinguismo che si manifestano nel testo drammatico, ma anche a quelle che emergono sulla scena così come alle modalità attraverso cui esse vengono percepite, interpretate e tradotte.

Le parole del teatro 1

ISBN [ebook] 979-12-5742-108-3

Open access
Submitted 2026-09-07 | Published 2026-10-22
© 2026 Demattè, Ravazzolo | CC BY 4.0
DOI 10.30687/979-12-5742-108-3/000

Il plurilinguismo, o eterolinguismo, viene qui assunto in un'accezione ampia, che comprende l'uso contestuale di diversi idiomi, dialetti, varietà, registri o moduli espressivi all'interno di una singola *pièce*, della produzione di uno o più autori o di una tradizione letteraria. I fenomeni di variazione e contatto linguistico possono infatti rivelare molteplici aspetti legati alle intenzioni comunicative dei personaggi, alla loro identità celata o rivendicata, alle relazioni di connivenza o conflittualità che tra di essi si instaurano. La pluralità linguistica non rappresenta quindi un semplice elemento formale ma è sempre un elemento cruciale dal punto di vista drammaturgico che richiede una riflessione approfondita nel passaggio da una lingua e da una cultura all'altra. Le diverse forme assunte dal plurilinguismo, le loro funzioni drammaturgiche e le strategie adottate nell'atto traduttivo costituiscono i principali aspetti indagati dai contributori di questo volume ed è a partire da queste diverse prospettive che si articolano gli studi qui presentati.

I primi due contributi, dedicati alla drammaturgia ispanofona, si focalizzano sul plurilinguismo rispettivamente all'interno del testo teatrale e nelle forme che esso assume attraverso la traduzione.

Enrico Di Pastena indaga la vocazione plurilingue di *El traductor de Blumemberg* di Juan Mayorga osservando come e in che modo questo testo riflette sulla società attuale. Composta nel 1993, quest'opera presenta un intenso *métissage* linguistico che rivela la complessità delle varianti linguistiche dello spagnolo, da quello peninsulare parlato dal traduttore allo spagnolo nella variante argentina parlato da Blumemberg, accanto alla presenza di altre lingue, come il tedesco e il francese oltre a voci di fondo in catalano. Lo studioso cerca di collegare la centralità che assume il tedesco nella *pièce*, nella duplice veste di potenziale lingua di cultura e di barbarie, con il tempo esperienziale e biografico di Mayorga e con quello storico-ideologico che caratterizza la Germania e parte dell'Europa agli inizi del decennio conclusivo del Novecento. La struttura stessa dell'opera e l'alternanza tra i due ambiti spaziali utilizzati (il vagone del treno e lo scantinato della stazione di Berlino) permettono di accompagnare lo spostamento da una lingua all'altra e la relazione dei due protagonisti con le varie lingue per evidenziare le funzioni che svolge il plurilinguismo nella *pièce*. Di Pastena si occupa di indagare la figura di Blumemberg, autore del libro assente da ricostruire durante il viaggio, e del traduttore, Juan Calderón, nel viaggio circolare da Madrid a Berlino e ritorno, metafora del percorso tra dimensioni temporali, geografiche e linguistiche che occupano l'opera. Il saggio si concentra infine sulla sola figura del traduttore, aprendo lo sguardo a figure analoghe nel corpus mayorghiano, e affronta con precisione l'autonomia di Calderón, il suo essere uomo-libro e protagonista delle diverse lingue del testo. Esther Lázaro affronta invece lo studio di quattro traduzioni in due lingue romanze

del monologo *De algún tiempo a esta parte* di Max Aub, scritto nel 1939 e ascrivibile alla letteratura repubblicana dell'esilio. In primo luogo, viene presentata la traduzione in francese pubblicata nel 1959, ancora in vita dell'autore, da parte di Yvette e André Camp, amici di Aub, con l'obiettivo di sottolineare non solo le scelte traduttologiche della coppia ma anche la supervisione dello stesso autore e le sue omissioni. La seconda traduzione, del 2017, nasce invece per sovratitolare una produzione teatrale spagnola della compagnia catalana Therkas Teatre che verrà poi portata in tournée in Francia. Infine, la terza traduzione francese si deve a Anne Gimbert, che nel 2017 pubblica la traduzione di *Trois monologues mais un seul de vrai* per la casa editrice francese Portaparole. L'ultima traduzione analizzata da Lázaro è in lingua italiana ed è frutto di un progetto universitario di Paola Bellomi, Silvia Monti e Julio Pérez-Ugena per montare l'opera con una compagnia di studenti e studentesse. Queste quattro traduzioni rivelano la necessità di conoscere l'obiettivo dei lavori stessi, soprattutto se legati al contesto della pubblicazione o della rappresentazione, e in quest'ultimo caso il risultato dell'approccio per la sovratitolazione o la traduzione per la messa in scena risulta essere ben diverso. Per sottolineare questa diversità di approccio traduttologico, Lázaro si concentra sul soprannome della protagonista, un nome parlante legato alla cultura spagnola (Doña Remilgos), e sulle differenti scelte operate nelle tre traduzioni francesi e in quella italiana.

I due contributi successivi ampliano la prospettiva dal testo alla scena, esplorando anche la relazione che la traduzione dell'opera intrattiene con la rappresentazione. In particolare, Mirella Piacentini propone un'accurata analisi della poetica della traduzione teatrale di Strehler a partire dalle sue rappresentazioni di *The Tempest* di Shakespeare, messo in scena nel 1948 nella traduzione di Quasimodo e nel 1978 in quella di Agostino Lombardo, e di *Le Médecin volant* di Molière, rappresentato nel 1951 con testo tradotto dallo stesso Strehler. Entrambi gli spettacoli evidenziano scelte strategiche che modificano il tessuto enunciativo delle *pièce*, ricomponendo la dimensione della variazione linguistica nel passaggio dal testo di partenza a quello di arrivo. Attraverso l'esplorazione dei documenti d'archivio del Piccolo Teatro di Milano e del carteggio tra Strehler e Lombardo, l'autrice indaga il rapporto tra traduzione e rappresentazione, soffermandosi in particolare sul processo di dialettalizzazione della lingua di alcuni personaggi. Così, se la riscrittura in veneziano delle battute di Gros-René ne *Il medico volante* si configura come una strategia di armonizzazione estetica che collega la materia molieriana all'universo goldoniano secondo un principio di coesione scenica dettato dal contesto, la frammentazione dialettale che caratterizza Stefano e Trinculo ne *La tempesta* attiva le potenzialità comiche del testo shakesperiano. Lo studio, che si inscrive nell'ambito della

genetica teatrale, mostra dunque come l'eterolinguismo costituisca in Strehler non solo un atto di riaffiliazione alla Commedia dell'arte ma anche un *embrayeur* di teatralità, capace di illuminare la complessa dinamica tra testo fonte e realizzazione scenica.

Il punto di partenza di Angela Moro è la presenza della figura di Carmen Conde nella pièce *El sillón K. Cartas desde el olvido: Carmen Conde y Katherine Mansfield* (2025) di Paula Paz. Il discorso di ingresso nel 1978 alla Real Academia Española della poeta della *Edad de Plata*, prima donna a entrare in questa prestigiosa istituzione, rappresenta il puntello ermeneutico per affrontare la riscrittura teatrale che Paula Paz porta in scena: il dialogo epistolare diretto da Carmen Conde alla scrittrice Katherine Mansfield un decennio dopo la morte di quest'ultima. Le vicende biografiche di Conde e le epistole che trovano in Mansfield una destinataria silenziosa, vengono affrontate nell'analisi di Moro nelle due prime parti del saggio e costituiscono un necessario prologo all'interpretazione contemporanea teatrale. Paz mette in gioco diverse arti, la letteratura, le immagini e la danza per accentuare la polifonia insita già a partire dal testo e per coltivare il plurilinguismo attraverso la presenza in scena sia dello spagnolo che dell'inglese, lingue che riflettono il dialogo interlinguistico tra Conde e Mansfield ma anche la realtà in cui vive Paz, autrice spagnola residente a Londra. L'analisi di Moro restituisce centralità al tema del monologo in teatro che prende forma attraverso un dialogo con personaggi assenti ma presenti grazie alla loro voce letteraria.

Il plurilinguismo rappresenta un terreno particolarmente significativo anche per esplorare le relazioni tra pratiche linguistiche, identità, appartenenze e conflitti sociali. Seppure in contesti storici e culturali profondamente diversi, gli studi di Micaela Esposto e di Nicole Nolette, dedicati rispettivamente al teatro di Ruzante e alle produzioni di teatro documentaristico francofono in Canada, rivelano come la pluralità linguistica possa tradursi in una risorsa drammaturgica.

Esposto esamina in particolare la ricezione del linguaggio ruzantiano nelle produzioni teatrali moderne, in Italia e all'estero, dall'inizio del Novecento a oggi. L'autrice esplora le strategie adottate da registi e traduttori nel tentativo di conciliare la comprensibilità del testo per il pubblico contemporaneo con la restituzione della sua densità storica, sociale e psicologica. Per la scena italiana, lo studio individua quattro principali orientamenti: la traduzione in italiano, che garantisce la massima accessibilità ma resta scarsamente praticata; la fedeltà al testo originale, inizialmente ostacolata per la presunta licenziosità dei testi ma successivamente valorizzata da diversi registi; l'adattamento ai dialetti veneti moderni, in particolare padovano e veneziano; e, infine, la trasposizione in altri dialetti italiani, scelta legata al repertorio linguistico degli interpreti o alla volontà di radicare l'opera nel contesto locale della rappresentazione.

A queste strategie si affiancano forme più radicali di reinvenzione linguistica, che si spingono oltre l'adattamento per approdare alla riscrittura creativa. L'indagine sugli spettacoli proposti in Francia, Germania e Inghilterra evidenzia, invece, una maggiore propensione alla traduzione, l'uso limitato di dialetti e patois, e il ricorso, in alcuni casi, a forme linguistiche arcaizzanti capaci di restituire, attraverso la distanza temporale della lingua, l'alterità del pavano ruzantiano.

Nel suo contributo, Nicole Nolette si interessa alle modalità di valorizzazione del plurilinguismo nelle rappresentazioni di teatro documentaristico e neo-documentaristico canadese. L'analisi si inserisce più precisamente nel contesto del teatro documentaristico affermatosi in Québec a partire dai primi anni Duemila, con la fondazione del Théâtre Porte Parole e la presentazione dello spettacolo *Rwanda 94*, realizzato dalla compagnia belga Groupov nell'ambito del Festival TransAmériques di Montréal. È all'interno di questa tradizione, fondata sul confronto tra realtà documentaria, memoria individuale e costruzione scenica, che l'autrice colloca due produzioni recenti provenienti da contesti francofoni minoritari del Canada: *Oh ! Canada – Chapitre 1 : l'Est du pays* creato a Ottawa nel 2023 e *Parler mal*, creato a Moncton nel 2025. L'accostamento dei due spettacoli consente di mettere in luce due modalità differenti di fare teatro a partire dal documento e soprattutto di trasformare l'esperienza della minoranza linguistica in materia scenica. Se in *Oh! Canada* Danielle Le Saux-Farmer e i suoi collaboratori costruiscono una drammaturgia che mette in tensione la parola istituzionale e la parola testimoniale, i realizzatori di *Parler mal* fanno del documento privato e della biografia linguistica il punto di partenza di una ricerca scenica che l'autrice riconduce a una prospettiva «postpolitica». L'intervento dei sociolinguisti e il ricorso alle loro metodologie sembrano infatti trasformare la scena in uno spazio di indagine: la lingua diventa al tempo stesso oggetto di analisi, esperienza vissuta e materia performativa. In entrambi i casi, il teatro diventa il luogo in cui il plurilinguismo può essere non soltanto tematizzato, ma anche esperito attraverso la presenza degli interpreti, la circolazione delle voci e il rapporto instaurato con gli spettatori.

I due contributi conclusivi riportano l'attenzione sulla traduzione teatrale e sullo sguardo riflessivo che gli autori-traduttori rivolgono alla propria pratica.

Nell'ambito dell'ispanistica, Claudia De Medio affronta le dinamiche della traduzione di un testo di Víctor Català, pseudonimo di Caterina Albert i Paradís, scrittrice e intellettuale modernista. L'analisi puntuale del monologo drammatico intitolato *La infanticida* (1898) serve da prologo per affrontare il tema della traduzione in spagnolo e in italiano di quest'opera che non fu mai rappresentata fino al 1967. De Medio, dopo aver sottolineato l'importanza del decasíl·lab nella lirica catalana, affronta la questione metrica sottolineando le

diverse decisioni nelle tre traduzioni oggetto di studio: da una parte le due in spagnolo, che cercano di essere mimetiche, e dall'altra quella italiana che propone l'uso dell'endecasillabo. L'analisi viene svolta con precisione attraverso alcuni esempi che trattano tipologie traduttologiche diverse, tenendo ben presente la questione della rappresentabilità del testo tradotto e dunque le diverse scelte per traduzioni *for the page* e *for the stage*. L'attenzione agli elementi culturali presenti nel testo porta De Medio a sottolineare le difficoltà insite nel testo e l'importanza della carica semantica del testo originale e le problematiche per la riproposizione nelle altre lingue.

Il francesista Marco Bianco presenta un commento della sua (ri)traduzione italiana dell'opera *Je m'appelle Non* (1998) della drammaturga francese Liliane Atlan, concentrandosi sulla problematica traduttologica legata ai nomi propri dei personaggi. Questi ultimi, per la loro densità semantica e performativa, pongono specifiche sfide al traduttore teatrale e contribuiscono tanto alla costruzione drammaturgica quanto alla caratterizzazione dei personaggi. Dopo aver ripercorso i momenti principali del dibattito traduttologico relativo alla resa del nome proprio, l'autore sottopone a un'analisi critica la propria prima traduzione della pièce, elaborando un'ipotesi di ritraduzione, corredata da puntuali esempi. La nuova proposta mira a ristabilire un rapporto più stretto con la lettera del prototesto francese, ricercando al contempo un equilibrio tra le esigenze della drammaturgia e quelle della parola scenica. L'autore mette in luce in particolare il carattere autoriflessivo dell'operazione: la ritraduzione si configura come un gesto critico attraverso il quale egli torna sulla propria esperienza traduttiva per riconsiderarla alla luce di una maggiore consapevolezza delle specificità della scrittura di Atlan. La distanza temporale e l'esperienza maturata consentono infatti di elaborare un nuovo equilibrio tra fedeltà al testo e resa teatrale, fondato su una maggiore prudenza interpretativa e sulla volontà di restituire più pienamente le intenzioni profonde e la ricchezza linguistica dell'opera.

Nel loro insieme, e pur nella loro eterogeneità linguistica e metodologica, i contributi illustrano le molteplici forme assunte dal plurilinguismo teatrale e ne evidenziano la rilevanza sia sul piano linguistico e traduttivo che su quello drammaturgico e scenico.